

УНИВЕРСАЛЬНОЕ И НАЦИОНАЛЬНОЕ В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ

УДК 1 (091)

Князь В. Ф. Одоевский в поисках «русской гармонии»

А. П. Козырев

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Российская Федерация, 119991, Москва, Ленинские горы, 1

Для цитирования: *Козырев А. П.* Князь В. Ф. Одоевский в поисках «русской гармонии» // *Философия истории философии.* 2021. Т. 2. С. 316–330.
<https://doi.org/10.21638/spbu34.2021.120>

В статье рассматривается опыт поиска национальной самобытности в музыкально-критическом наследии князя В. Ф. Одоевского, которое связано с его философскими интересами и отражает его философское развитие после «общества любомудров» и «Русских ночей». XIX в. является веком открытия национального, чему способствует культура и эстетика романтизма, повлекшая за собой интенсивное нациестроительство. Одоевский различает русскую и так называемую «общую», западноевропейскую музыку, основывая это различие на анализе древнерусского пения. В его основе лежит система гласов и погласиц, типологически близкая древним индийским звукорядам. Он изучает реформу крюкового письма, проведенную в XVI–XVII в. Иваном Шайдуровым и другими «дидаскалами», сравнивая ее с тем, что на Западе в XI в. сделал Гвидо д'Ареццо. Музыка воспринимается Одоевским как упорядоченная система математических закономерностей, что подтверждают идеи Лейбница и Эйлера, и как особая духовная реальность, связанная с аскетическими практиками. Национальное в музыке связывается Одоевским не с обращением к народным песням, и тем более не с их записью в духе европейской гармонии, а с глубинной формой построения музыкального, связанной со спецификой музыкальной неумы. Музыка оказывается составной частью иконосферы, соотносится с архитектурой и другими видами искусства. Идеи Одоевского получили свое развитие в работах современного российского философа культуры и композитора Владимира Мартынова. Рассматривается полемика С. И. Танеева и П. И. Чайковского, в которой Танеев, продолжая идеи Одоевского, отстаивает идею особой «русской гармонии» и в соответствии с этим выстраивает стратегию своего творчества. Чайковский же выступает за

единство европейского музыкального процесса, хотя и признает национальное своеобразие различных музыкальных школ. В советской публикации их переписки 1951 г. цензуре поддаются те фрагменты, где Чайковский выражает убеждение в близости русской музыкальной традиции к европейской.

Ключевые слова: иконосфера, русская и *общая* музыка, знаменное пение, невама, нацистроительство, В. Ф. Одоевский, С. И. Танеев, П. И. Чайковский.

Л. П. Карсавин, полемизируя в 1925 г. с основателем евразийства Н. С. Трубецким по поводу книги последнего «Наследие Чингисхана», замечал, что есть некий X, который делает нас русскими: «русское есть туранизм и византизм и православие и X, причем X этот и есть собственно русское, и даже такое, что и «туранизм» и византизм с православием суть русские, т. е. совсем особенные туранизм, византизм и т. д.» [1, с. 658]. Поиски русского X (если так называть спецификум русскости, постоянно брезжащий, но и постоянно ускользающий, однако дорогой русскому сердцу) начались отнюдь не со спора западников и славянофилов. И, конечно, сводились они не только к типам мышления — «живознанию» и «верующему разуму», с одной стороны, и отвлеченному логическому мышлению — с другой. Еще предшественники славянофилов — славенофилы (так назывался круг министра народного просвещения Александровской эпохи адмирала А. С. Шишкова) — ратовали за сохранение чистоты русского языка, защищая его от засорения иностранными словами. Язык включает в себя не только вербальные способы выражения, но и невербальную семиотику — не случайно философ и правовед князь Е. Н. Трубецкой назвал икону «умозрением в красках», а современный исследователь древнерусской культуры М. Н. Громов писал о храмовом зодчестве как о «невербальном способе философствования». Однако к таким «невербальным способам философствования» можно отнести и «звучащее богословие» — церковное пение, или церковную музыку. Музыка — одна из четырех наук, входящих в квадриум, наряду с арифметикой, геометрией и астрономией. Рождение европейской музыки связано с христианской традицией — монах-бенедиктинец Гвидо д'Ареццо в XI в. стал родоначальником музыки в современном ее понимании, осуществив реформу музыкальной нотации, разместив ноты на линейках и маркировав звуковысотные ориентиры, а также дал название семи нотам.

Князь В. Ф. Одоевский, принадлежавший к одному из древнейших дворянских родов, остался в русской культуре не только как основатель «общества Любомудров», описавший философские споры «русских мальчиков» в вышедшей в 1844 г. книге «Русские ночи», но и как основоположник русской музыкальной критики, человек, сыгравший огромную роль в становлении русской композиторской школы, друг

и корреспондент М. И. Глинки, А. Н. Серова, В. В. Стасова, П. И. Чайковского [2], неутомимый искатель русской музыкальной самобытности и исследователь русского церковного пения, страстный библиофил и коллекционер, посвятивший значительную часть своей жизни изучению старинных музыкальных рукописей. Одоевский проводил очевидную параллель между самобытностью архитектуры и живописи и особенностями национального музыкального искусства: «В последнее время у нас обращено особое внимание на отличия нашей архитектуры, наружных и внутренних украшений, на самостоятельность живописи, а между тем мы как будто забываем, что из всех наших искусств преимущественно в музыке выразилась наша народная самобытность...» [3, с. 350].

Ни музыка, ни архитектура, ни иконопись не существуют отдельно, сами в себе, но образуют многосоставную символическую реальность, которую в современной культурологии зачастую называют иконосферой. «Познать часть иконосферы можно только исходя из целостного знания иконосферы, и это значит, что для того, чтобы узнать что-то об иконосфере, нужно пережить ее изнутри, сменив аналитическое знание на знание синтетическое. Синтетическое знание подразумевает отрицание отвлеченной теории», — пишет современный композитор и философ В. И. Мартынов [4, с. 185].

Традиции русского православного пения, опирающиеся на восемь церковных гласов, традиция крюкового пения, сохранившаяся у старообрядцев, и знаменный распев (от древнерусского «знамёна», или знаки), его различные виды — демественный, кондакарный, столповой, путевой, — всё это говорит о том, что на Руси была своя музыкальная традиция, отличная и от греческого пения, и от оказавшей существенное влияние на русскую певческую традицию в XVIII в. итальянской школы.

Интерес к церковному пению и народной музыке возникает у Одоевского еще в петербургский период его жизни (который начинается сразу же после закрытия общества Любомудров и переезда в столицу в 1826 г.). После возвращения в Москву в 1861 г. (в Москву был переведен Румянцевский музей, которым заведовал Одоевский, служа также в московском департаменте правительствующего Сената) этот интерес только развивается и переходит в практическую плоскость. Он не только постоянно говорит о необходимости изучения церковного пения, но и занимается реконструкцией крюковой литургии. М. П. Погодин вспомнит на вечере памяти князя: «Древняя наша церковная музыка сделалась исключительным предметом его занятий и исследований. Он собирал древние стихирари, певческие книги, разбираал крюки

и наслаждался своими открытиями вместе с достойными своими сотрудниками, отцом Разумовским и г. Н. М. Потуловым. Обедня, пропетая по-древнему в приходе Егория на Всполье, была эпохой в истории нашего пения, и народное, открытое или сознанное этими почтенными ревнителями музыки, было их торжеством» [5, с. 63]. Настоятелем храма Георгия на Всполье (впоследствии на месте снесенного храма на Малой Никитской по иронии судьбы будет выстроен Государственный дом радиовещания и звукозаписи) являлся прот. Димитрий Разумовский, выдающийся исследователь древнерусского певческого наследия, который по протекции Одоевского стал заведовать первой кафедрой церковного пения в только что открытой Московской консерватории. О том же свидетельствует после смерти Одоевского и сам прот. Димитрий Разумовский: «Над изучением наших народных напевов кн. Одоевский провел, как он сам заявил печатно, более 20 лет. Понятно, какой интерес должны были заключать в себе те рукописи о музыке, которые князь привез с собою в Москву, и которые по временам, отрывками, читал немногим любителям, поверяя их наблюдениями свои собственные. В Москве деятельность кн. Одоевского, за исключением времени на исполнение его служебных обязанностей, исключительно посвящена была разным, довольно многосложным работам над теорией русской церковной и народной музыки и пения» [6].

Одоевский изучает наследие мастера церковного пения Ивана Иоакимовича Шайдурова, жившего во второй половине XVI в., «нашего дидаскала», как он выражается, реформатора и составителя нотной «грамматики», анонимные ученики и последователи которого составили «Сказание о подметках, еже пишутся в пении над знаменем». До Шайдурова каждый мастер ставил на крюках свои пометы (или «подметки»), определяющие высоту и характер звуков. Он соотнес каждой ноте киноварные «подметные слова» или «пометы» (буквы), условные обозначения высоты звука. Каждая помета была выбрана не случайно, она определяла начальную букву слова, указывающего на высоту звука: «Н» — низко, «М» — мрачно и т. д. Пометы были степенные, или согласные, указывающие высоту звука, указательные, указывающие на видоизменения при исполнении, и осмогласные, указывающие, к какому гласу церковного канона относится данная мелодия.

Роль Шайдурова в русском церковном пении Одоевский сравнивает с ролью Гвидо д'Ареццо для Запада [3, с. 515]. Традицию русской музыкальной теории продолжили в XVII в. справщик книг знаменного пения, новгородец, монах Саввино-Сторожевского монастыря Александр Мезенец (настоящая фамилия — Стремоухов), а также архимандрит Троицкого Макарьевского Желтоводского монастыря, а затем ке-

ларь Патриаршего приказа и душеприказчик патриарха Адриана Тихон Макарьевский.

Записывая в начале 1860-х годов с голоса народного исполнителя Ивана Евстратьевича Молчанова песню «У Троицы, у Сергия, было под Москвою», Одоевский заметил, что нота Si певца не соответствует фортепьянному Si, причем, когда он сам попробовал воспроизвести исполнение, в точности подражая певцу, то он увидел, что и его нота тоже не совпадает фортепьянной [3, с. 481]. Так он обнаружил присущее русскому пению различие между естественной и темперированной гаммой, различимое для чуткого музыкального слуха. 19 октября 1860 г. он пишет московскому археологу И. П. Сахарову: «Я разобрал все до тонкости и могу указать в немногих рукописях, бывших у меня под рукою, — *целую теорию нашей исконной мелодии и гармонии*, отличную от Западной и весьма глубокою; <...> я испытал начать прямо с акустики, и она меня вывела на свет Божий. <...> Я открыл мимоходом и *гамму наших народных песен*, по которой что ни пой, все будет русское, и по которой легко можно будет исправить все искажения нашей исконной мелодии, на которые искусились Прачи, Варламовы и другие немцы» [3, с. 515]. Не всякий опыт записи и обработки русской песни Одоевский считал годным. Так, он считал, что Варламов, который является автором популярнейших русских романсов, лишь италиянизирует русские напевы, подводя их под каноны «общей» музыки. В 1860-е годы в понятный строй Одоевского четко намечается различие «русской» и «общей» музыки, под которой он понимает музыку западноевропейскую.

В. Н. Кашперову, композитору и исследователю русского церковного пения, Одоевский сообщает, что подготовил к печати книгу «О древнем русском песнопении», где постарался «раскопать вещь непечатую: наши древние рукописи о музыке, которые доньше оставались иероглифами по очень простой причине: потому что наши музыканты не археологи, а археологи не музыканты. В драгоценных древних отрывках наших дидаскалов XVI и XVII вв. — Шайдурова, Александра Мезенца, Тихона Макарьевского — я нашел целую определенную теорию нашей мелодии и гармонии, сходную с теорией средневековых западных тонов, но имеющую свои оригинальные отличия. Основания обеих теорий одно — Амвросий Миланский, но это основание раздвоилось на путь Западный и на путь Великороссийский» [3, с. 518]. Однако упомянутую книгу Одоевскому выпустить не удалось. Отчасти ее восполнил сборник его музыковедческих статей, выпущенный в СССР в 1956 г.

Об этой планируемой книге упоминает Одоевский и в «Письме к издателю об исконной великорусской музыке», вышедшем в сборнике «Калеки переходные» (т. 2, вып. 5), издаваемом фольклористом П. А. Бес-

соновым. Именно Бессонов опубликует старообрядческий «Китежский летописец» в приложении к четвертому выпуску «Песен, собранных П. В. Киреевским», а либреттист В. И. Бельский почерпнет оттуда сюжет для «Сказания о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова [7, с. 348]. Одоевский отсылает к «древним» — Платону и Плутарху, — говоря, что уже они «видели тесную связь между музыкою и народными нравами; из всех элементов, из коих слагается, что называется народностью... элемент музыки и поэзии есть самый постоянный: в нем, как в чудодейной сокровищнице, хранятся неприкосновенно заветные тайны народного характера, едва обозначаемые в летописях» [3, с. 283].

На открытии Московской консерватории 1 сентября 1866 г. Одоевский выступил с речью, значительная часть которой была посвящена именно необходимости изучения церковного пения: «В нашей церкви сохранилось песнопение, которым более 700 лет оглашаются наши православные храмы, песнопение самобытное, не похожее ни на какое другое, имеющее свои особые законы, свой отличный характер и высокое, как историческое, так и художественное значение. Между тем не только первоначальные безлинейные знаки, которыми изображались до XVIII в. наши древние напевы, но даже и существующие донныне церковные (квадратные) линейные ноты остаются для многих и многих недоступными, а с тем вместе была невозможною и история нашего древнего звукописания... Будем надеяться, что со временем Московская консерватория не оставит без художественно-исторической обработки и наших народных *мирских* напевов, рассеянных по всему пространству великой Руси. Донныне это обработка еще невозможна: у нас нет собрания верно записанных наших народных напевов, со всеми местными вариантами и оттенками. Донныне большая часть записывавших наши напевы старалась подводить их под уровень общей музыки...» [3, с. 306].

Одоевский воспринимает музыку как искусство, подчиненное строгим математическим закономерностям, подтверждение чего можно отыскать у Эйлера и Лейбница. Нельзя не вспомнить расхожую романтическую формулу «Архитектура — это застывшая музыка» (*die erstarrte Musik*), встречающуюся в «Философии искусства» Ф. В. Й. Шеллинга, однако бытовавшую еще до него, например у Й. Гёрреса. Об истории этого высказывания, как, впрочем, и о зеркально-перевернутом афоризме: «Музыка — тающая архитектура», и о его применении к архитектонике музыкального произведения компетентно писал А. В. Михайлов [8].

«Удобнейшее средство для сознательного уразумения музыкальных явлений суть числа. Еще Лейбниц заметил, что “если душа наша и не

считает чисел, то чуёт их сопряжение” (Epistolae ad diversos. Epist. 154 et 155. Лейпцигское изд-е., 1734, т. 1, с. 241–242). Собственно, музыка как наука есть одна из прикладных частей математики. Между искусствами ближайшее отношение находится между музыкой и архитектурой, как заметил еще Эйлер («Tentamen novae Theoriae musicae», Petropoli, 1739, р. 27). В недавнее время инженер Лагу еще далее развил мысль Эйлера, он нашел музыкальное соотношение между частями зданий, например, между диаметром и властью куполов и музыкальными простейшими интервалами, каковы, например, отношение 4:5 (музыкальная терция), 2:3 (квинта) и т. д., так что можно сказать, что купол построен в терцию, в квинту, в октаву, или — в таком-то здании диссонанс, т. е. несоответствие колебания звуков. Заметим, что и в ваянии Леонардо да Винчи подчинял размеры фигур числовым отношениям, — гласы или погласицы можно сравнить с архитектурными орденами» [3, с. 323].

Однако и духовный смысл музыки для Одоевского не менее важен: дело не в том, замечает он, чтобы «перенести в какое-либо сочинение народный напев, а нечто гораздо труднейшее: переноса, или не переноса его, *воспроизвести в себе тот процесс, посредством которого, с незамятных времен, творилось русское народное пение — сочинителями безымянными*» [3, с. 319].

Принципиально важной для Одоевского является параллель древних русских напевов допетровской эпохи (не только церковных, но и народных) с древними, но доныне сохранившимися, индийскими звукорядами. Эти старинные напевы лежат в основе всех народных песнопений, подобно тому, как пение трубадуров или миннезингеров на Западе ложится в основу средневековых хоралов, а затем французской или германской музыки. Гласы (свойственные церковной музыке) или погласицы (характерные для народной музыки) искажаются, когда их приравнивают к ладам западноевропейской музыки.

Владимир Иванович Мартынов, автор «Плача Иеремии» и «Упражнений и танцев Гвидо», решительно стремящийся из «времени композиторов» уйти в иной опыт звука, связанный с традициями православной аскетики и знаменным распевом, является прямым наследником Одоевского в его попытке найти верный интонационный «квант» русского мелоса, опыт которого связывается им с практикой «умной молитвы», практикуемой монахами-исихастами: «В основе богослужбной певческой системы лежит интонационный квант-тонема, фиксируемый невмой. Тонемы складываются в интонационно-мелодические формулы; собрание формул, в свою очередь, образует глас; последование восьми гласов, или осмогласие, совершающее периодическое кругообращение, порождает динамику мелодического континуума... Вот почему систе-

ма богослужебного пения, основным показателем которой является наличие мелодического континуума, представляет собой не искусство, но аскетическую дисциплину, — ведь только в условиях аскетической практики может быть достигнут уровень третьего вида молитвы. Таким образом, можно констатировать наличие к середине IX в. одновременного существования письменно фиксированной системы богослужебного пения, представляющей собой аскетическую дисциплину, и музыки, сошедшей с магистрального пути истории и ушедшей в некий духовный андеграунд» [4, с. 156].

Источником знаний об индийской музыке для Одоевского были труды основателя сравнительного языкознания англичанина Уильяма Джонса (1746–1794), который в конце XVIII в. обратил внимание на санскрит как на источник для группы индоевропейских языков. Джонс основал Бенгальское азиатское общество и был поистине увлечен изучением различных аспектов индийской жизни, в том числе и музыкальных.

Одоевский всегда предельно точно ссылался на источники, из которых он черпал информацию, совмещая в своем любознательном даром ученого и библиофила. В статье «Русская и так называемая общая музыка», написанной в 1867 г. для газеты «Русский», издаваемой М. П. Погодиным, он ссылается на книгу У. Джонса, указывая и ее немецкий перевод: «Индийские звукоряды» (нечто вроде наших гласов или погласиц, о коих говорится в нашем тексте) указаны, между прочим, в следующей книге: «The works of Sir Williams Jones»; этой книги известны два издания: одно — 1799–1801; другое — 1807. Существует немецкий перевод (Далберга) той части, которая относится к индийским погласицам: «On the musical modes of the Hindus». Как бы желательно было, чтобы наши санскритологи проверили данные, собранные английским автором. Здесь исходный пункт для весьма важных, не только музыкальных, но и общеисторических наведений» [3, с. 319].

Поиски истоков русской цивилизации на Востоке были свойственны и другим современникам Одоевского. Стоит вспомнить «Семирамиду» А. С. Хомякова с его поиском истоков религии свободы и творения в древнем Иране и Туране. Достаточно сказать, что приложением к первой части «Семирамиды» («Записок о всемирной истории») было дано сравнение русских слов с санскритскими [9, с. 535–587]. Из недавних исследований, на материале архитектуры и ее семантики, показывающих истоки русской культуры в культуре древних ариев, отметим недавно вышедшую монографию А. В. Рачинского и А. Е. Федорова [10].

Примерно через 10 лет после смерти Одоевского тема различия «русской» и «общей» музыки снова станет предметом спора П. И. Чай-

ковского и его ученика С. И. Танеева. В последние годы Одоевский достаточно близко общался с Чайковским, посылал ему свои музыкальные произведения, присутствовал в Большом театре на репетициях первой оперы Чайковского «Воевода» и, всего за несколько дней до смерти, на премьере симфонической поэмы «Фатум». Ценил талант Чайковского, Одоевский видел в его музыке и дань европейской, прежде всего итальянской, музыкальной школе. Так, после генеральной репетиции «Воеводы» он записал в своем дневнике 29 января 1869 г.: «Русская тональность господствует, но даровитый Чайковский также не устоял против желания угодить публике разными итальянизмами. Эта опера задаток огромной будущности для Чайковского» [11].

Идеи Одоевского об особой «русской гармонии» западут в душу Танееву, не лишённому, кстати, и чисто философских интересов. Его старший брат Владимир был философом-позитивистом, поклонником Спенсера и Фурье, а сам Сергей всерьез штудировал «Этику» Спинозы, оставив чертеж с подробным указанием соотношения теорем и схоллий первой части. Полемика с Чайковским оказалась тем более знаковой, что позиции сторон довольно четко разошлись по разным сторонам интеллектуальной дуэли, притом что имя Одоевского было дорого обоим участникам этого спора, а Танеев даже намеренно к нему апеллирует. Как нередко бывает, Танеев, ратующий за русскую самобытность, пишет из нормандского Ипора, Чайковский же, считающий, что национальный колорит в музыке должен подчиняться ее общему музыкальному уровню, проводит лето 1880 г. у сестры в Каменке под Киевом.

Танеев жалуется Чайковскому: «Музыка в *Европе* мельчает. Ничего, соответствующего высоким стремлениям человека. В теперешней европейской музыке в совершенстве выражается характер людей ее пишущих, людей утонченных, изящных, несколько слабых, привыкших или стремящихся к удобной, комфортабельной жизни, любящих всё пикантное. Какие люди, такая и музыка. Но надо быть точным в выражениях. Нельзя говорить: наше время такое, наша музыка такова — это не верно, говорите: музыка *западных народов* переживает такое время — это будет верно. Но не распространяйте этого на нас. На Западе музыка в течение тысячелетия идет своею дорогой, и теперешнее ее положение необходимо следует из предыдущего. Ее музыканты *фатально* увлекаются на тот путь, которым следуют. Классический век ее прошел, она впадает в манерность, в мелочность. Мы, последние пришельцы цивилизации, находимся совершенно вне движения европейской музыки и лишь искусственным образом помещаем себя, по желанию, или в начало этого движения, или в середину, или в конец... Что может быть комичнее петербургских музыкантов, *намеренно* смешавших наши песни

с самыми новейшими ухищрениями гармонии и сделавших из этого целую теорию. Наша ошибка заключается в том, что мы охотно становимся в конце европейского движения. Не надо забывать, что прочно только то, что корнями своими гнездится в народе. У западных народов каждое искусство прежде, чем слиться в общее русло, было национальным. Это общее правило, от которого не уйдешь» [12, с. 54–55]. Ответное письмо Чайковского от 1 августа 1880 г. было достаточно едким и, однако, он вполне был выдержан в этосе общения учителя с учеником: «...в письме Вашем нужно читать не только строки, но и *между строками*. Из Ваших междустрочных аргументов следует, кажется, вывести ту мысль, что мы ходим в потёмках, а заря нового солнца, долженствующего озарить обособленность русской музыки, лишь занимается: вся будущность ее — в кропотливых изысканиях того Баха из окрестностей *Пожарного депо*, который посредством бесчисленного множества контрапунктов, фуг и канонов на темы русских песен и православных гласов кладет основной камень будущего величия русской музыки. Может быть, оно так и есть, но я боюсь, Сергей Иванович, чтобы наш Бах не был немножко славянофильствующим Дон-Кихотом [12, с. 57]. [Ведь историю переделать нельзя, и уж если мы *фатально* попали благодаря Петру Великому в хвост Европы, то так навсегда в ней и останемся. Я очень ценю богатство материала, который строит *грязный и страдающий народ*, но мы, т. е. те, которые этим материалом пользуемся, всегда будем разрабатывать его в формах, заимствованных из Европы, ибо, родившись русскими, мы в то же время еще гораздо больше европейцы, и формы их привиты и усвоены нами так сильно и глубоко, что, дабы оторваться от них, нужно себя насиловать и напрягать, а из такого насилия и напряжения ничего художественного произойти не может. Где насилие, там нет вдохновения, а где нет вдохновения, — нет искусства» [13, с. 53]]¹.

Задетый призывом Чайковского «избегать *лукавых мудрствований* и делать так, как *Бог на душу кладет*» и обидным прозвищем «славянофильствующего Дон-Кихота» из Пожарного депо (дом Танеевых находился в Москве недалеко от Пречистенки, где располагалось, да и до сих пор находится одно из московских пожарных отделений), Танеев сообщает своему учителю, что после окончания Консерватории он «написал... 140 маленьких шестиголосных задач, взяв за *Cantus firmus* русскую песню», а затем, «желая усвоить себе правила строгого стиля...

¹ В прямых скобках здесь и далее воспроизводятся фрагменты, выпущенные в издании 1951 г. по цензурным соображениям и восстановленные по первому изданию переписки, подготовленному братом композитора Модестом Чайковским и вышедшему в 1916 г.

написал в церковных ладах 32 небольшие фуги, не имеющие никакого отношения к русским песням» [12, с. 59].

Замечая в следующем письме, что на мысль писать контрапунктические задачи на русские песни его навели «Одоевский, Ларош и, кажется, Серов» [12, с. 60], Танеев признается: «Мы ходим в потемках. Это совершенно верно относительно того, что мы называем *русским стилем, русскою гармонией*. Лучшее тому доказательство есть то, что в учебнике гармонии, написанном нашим первым композитором, нет ни одного слова о тех гармонических последованиях, которые часто придают особенную прелесть его творениям и которые носят на себе отпечаток русского характера. Разве это не доказательство тому, что этот русский стиль не достаточно выяснился и еще не выработался в стройную систему, подобную западной» [12, с. 60–61]. Под «нашим первым композитором» Танеев разумеет, конечно же, Чайковского, написавшего учебник гармонии для консерватории. Танеев пытается убедить Чайковского, что его музыка все-таки национальна: «Я никогда не утверждал, что писание контрапунктов на песни имеет какое-то волшебное свойство превращать человека в композитора, притом национального. Глинка их не писал. Вы их тоже не писали. Но то обстоятельство, что Вы родились в России, слышали песни, жили среди той природы, которая имела влияние на склад характера русского народа, — эти и многие другие причины делают то, что Ваша музыка часто носит особый характер, непохожий на европейский» [12, с. 61].

Чайковский напоминает Танееву об одной из их прошлых бесед, в ходе которой Танеев говорил, что собирается путем «колоссальных контрапунктических работ найти какую-то особенную *русскую гармонию*, коей доселе еще не было» [12, с. 61–62], сделать для русской музыки то, что для западной сделал Бах и его предшественники. «Мысль Ваша показалась мне тогда очень смелой; мне нравился Ваш юношеский задор, но я тогда же подумал, что, в сущности, это чистейшая славянофильская теория, примененная к музыке, а твердое намерение Ваше добиваться осуществления столь неисполнимых, как мне показалось, проектов, я в тайне души счел проявлением донкихотства» [12, с. 62].

Чайковский выступает в качестве умеренного западника, сторонника национального в музыке, однако не считает нужным объединять все европейское в один котел, противопоставляя его русской музыке: «...я бы сравнил европейскую музыку не с деревом, а с целым садом, в коем произрастают деревья: французское, немецкое, итальянское, венгерское, испанское, английское, скандинавское, русское, польское и т. д. Почему Вы совершенно произвольно только русским народным элементам позволяете быть отдельным растительным индивидуумом,

а все остальные заставляете соединиться в одно дерево? Я этого совершенно не понимаю. По-моему, европейская музыка есть сокровищница, в которую всякая национальность вносит что-нибудь свое на пользу общую. Каждый западноевропейский композитор прежде всего или француз, или немец, или итальянец, и т. д., а потом уже европеец. В Глинке *национальность* сказалась ровнехонько настолько же, насколько и в Бетховене, и в Верди, и в Гуно; если в моих сочинениях Вы слышите русские отголоски, то в сочинениях *Massenet* и *Bizet* на каждом шагу я обоняю специфический французский запах. Пусть нашему зерну суждено дать роскошное дерево, характеристически отделяющееся от своих соседей, тем лучше: мне приятно думать, что оно не будет так тщедушно, как английское, так хило и бесцветно, как испанское, а напротив — сравнится по высоте и красоте с немецким, итальянским, французским [12, с. 62]. [Но как бы мы ни старались, из европейского сада мы не уйдем, ибо наше зерно, волею судеб, попало на почву, возделанную прежде нас европейцами; корни оно пустило там уже достаточно давно и глубоко, и теперь уже у нас с Вами не хватит сил его оттуда вырвать.] Вообще, желая от души, чтобы наша музыка была «сама по себе» и чтобы русские песни внесли в музыку *новую струю*, как это сделали другие народные песни в своё время, [я не люблю, когда преувеличивают их значение и хотят основать на них не только какое-то самодостаточное искусство, но даже музыкальную науку. Не вижу никакой надобности учиться и учить иначе, чем это делается в Лейпциге и Берлине, да и нельзя иначе, по причинам, достаточно поясненным выше] [13, с. 60]».

Совершенно неслучайно С. И. Танеев отметит в качестве первого своего опуса (opus 1) кантату «Иоанн Дамаскин», написанную на стихи поэмы А. К. Толстого о великом систематизаторе восточного богословия и защитнике святых икон, посвященную памяти Н. Г. Рубинштейна и представляющую собой переложение православной панихиды (ее назовут впоследствии «русским Реквиемом»). К 1884 г., когда была написана эта кантата, Танеев был уже автором многих произведений, носивших, как он считал, ученический характер (о ряде из них он сообщает в цитируемых письмах Чайковскому). Во вступлении в кантату он использует православный церковный распев «Со святыми упокой» (к нему обратится впоследствии и П. И. Чайковский в финале «Пиковой дамы» и в своей прощальной Шестой (Патетической) симфонии), а две части из трех — первая и заключительная — решены в виде фуги.

Цензурированные фрагменты писем Чайковского, который к тому времени официально был возведен в ранг национального гения, в издании 1951 г., — свидетельство того, что сфера музыкального отнюдь не

чужда политическим веяниям эпохи, а в самой переписке с Танеевым можно увидеть след активно развернувшегося в середине XIX в. национализма, в рамках которого и может быть рассмотрен как проект музыкальной археологии князя Одоевского, так и спор о западной и русской гармонии Танеева и Чайковского. Однако это уже тема для специального исследования.

Литература

1. Степанов, Б. (2002), Л. П. Карсавин о «Наследии Чингизхана»: письмо к Н. С. Трубецкому (1925), *Исследования по истории русской мысли*, Ежегодник 2001/2002, М.: Три квадрата, с. 655–659.
2. Козырев, А. П. (2019), Князь В. Ф. Одоевский и П. И. Чайковский: к истории русского музыкального романтизма, в: *Литература и философия: От романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В. Ф. Одоевского*, М.: Водолей, с. 205–222.
3. Одоевский, В. Ф. (1956), *Музыкально-литературное наследие*, М.: Государственное музыкальное издательство.
4. Мартынов, В. (2000), Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси, М.: Прогресс — Традиция, Русский путь.
5. Погодин, М. (1869), Воспоминание о князе Владимире Фёдоровиче Одоевском, в: *В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском, Заседание Общества любителей российской словесности, 13 апреля 1869 г.* М.: В типографии «Русского», с. 45–68.
6. Разумовский, Д. (1869), *Музыкальная деятельность князя В. Ф. Одоевского*, М., URL: <http://odoevskiy.lit-info.ru/odoevskiy/vospominaniya/razumovskij-muzykalnaya-deyatelnost.htm> (дата обращения: 25.07. 2021).
7. Пашенко, М. (2018), *Сюжет для мистерии: Парсифаль — Китеж — Золотой петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна)*, М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив.
8. Михайлов, А. В. (1985), Архитектура как застывшая музыка, в: *Античная культура и современная наука*, М.: Наука. 1985., с. 233–239.
9. Хомяков, А. С. (1900), Записки о всемирной истории. Ч. I, в: Хомяков, А. С. *Полн. собр. соч.: в 8 т.* 3-е изд., т. 5, М.: Университетская типография.
10. Рачинский, А. В., Федоров, А. Е. (2020), *Дохристианское наследие и русская церковь. Архитектура. Строительство. Знаки*, М.: б/и.
11. Одоевский, В. Ф. (2005), *Дневник. Переписка. Материалы. К 200-летию со дня рождения*, М.: Дека-ВС, 2005. URL: http://www.azlib.ru/o/odoevskij_w_f/text_0590.shtml (дата обращения: 25.07.2021).
12. Жданов, В. А. (сост.) (1951), *П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Переписка*, М.: Госкультпросветиздат.
13. Чайковский, М. (сост.) (1916), *Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева*, М.: Музыкальное изд-во П. Юргенсона.

Статья поступила в редакцию 10 декабря 2021 г.;
рекомендована к печати 27 декабря 2021 г.

Контактная информация:

Козырев Алексей Павлович — канд. филос. наук, доц.; a.kozyrev@bk.ru

Prince V. F. Odoevsky in search of “Russian harmony”

A. P. Kozyrev

Lomonosov Moscow State University,
1, Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russian Federation

For citation: Kozyrev A. P. Prince V. F. Odoevsky in search of “Russian harmony”. *Philosophy of the History of Philosophy*, 2021, vol. 2, pp. 316–330.
<https://doi.org/10.21638/spbu34.2021.120> (In Russian)

The article examines the searching for national identity in the musical and critical heritage of Prince Vladimir Fyodorovich Odoevsky, which is associated with his philosophical interests and reflects his philosophical development after the “Society of *Lyubomudriye*” (“Society of Wisdom”) and “Russian nights”. The 19th century is the century of discovery of the national, and the culture and aesthetics of romanticism contributed to that discovery and led to intense nation-building. Odoevsky distinguishes between Russian and the so-called “general” Western European music, basing this distinction on the analysis of Old Russian singing. It is based on the system of Echos (“glas”) and Ecphonesis (“poglasitsa”), which is typologically close to the ancient Indian scales. He studies the “hook letter” (“Kryuki”) reform carried out in the 16th–17th centuries by Ivan Shaidurov and other “didascals”, comparing it with the activities of Guido of Arezzo in the West in the 11th century. Odoevsky perceives music, firstly, as an ordered system of mathematical patterns, that is confirmed by the ideas of Leibniz and Euler, and secondly, as a special spiritual reality associated with ascetic practices. Odoevsky connects the national in music not with an appeal to folk songs, and even less with its recording in the spirit of European harmony, but with a deep form of musical composition, associated with the specificity of musical neuma. Music turns out to be an integral part of the iconosphere, it correlates with architecture and other kinds of art. Odoevsky’s ideas were developed in the works of the contemporary Russian cultural philosopher and composer Vladimir Martynov. The article examines the controversy of Sergei Taneyev and Pyotr Tchaikovsky, in which Taneyev, continuing Odoevsky’s ideas, defends the concept of a special “Russian harmony” and builds his work strategy in accordance with that idea. Tchaikovsky, on the other hand, stands for the unity of the European musical process, although he recognizes the national originality of various musical schools. Tchaikovsky’s statements about the contiguity of the Russian musical tradition with the European tradition were censored in the Soviet publication of Tchaikovsky and Taneyev correspondence (1951).

Keywords: iconosphere, Russian and *general* music, Znamenny Chant, neuma, nation-building, Vladimir Odoevsky, Sergei Taneyev, Pyotr Tchaikovsky.

References

1. Stepanov, B. (2002), L. P. Karsavin on the “Legacy of Genghis Khan”: a letter to N. S. Trubetskoy (1925). *Research on the history of Russian thought*, Yearbook 2001/2002. Moscow: Tri Kvadrata Publ., pp. 655–659. (In Russian)
2. Kozyrev, A. P. (2019), Prince V. F. Odoevsky and P. I. Tchaikovsky: Towards the History of Russian Musical Romanticism, in: *Literature and Philosophy: From Romanticism to the Twentieth Century. To the 150th anniversary of the death of V. F. Odoevsky*, Moscow: Vodolei Publ., pp. 205–222. (In Russian)

3. Odoevskii, V.F. (1956), *Musical and literary heritage*, Moscow: State Music Publishing House. (In Russian)
4. Martynov, V. (2000), *Culture, iconosphere and liturgical singing of Moscow Russia*, Moscow: Progress — Traditsiia Publ., Russkii Put' Publ. (In Russian)
5. Pogodin, M. (1869), Remembrance of Prince Vladimir Fedorovich Odoevsky, in: *In memory of Prince Vladimir Fedorovich Odoevsky, Meeting of the Society of Lovers of Russian Literature on April 13, 1869*, Moscow: Russkii Publ., pp. 45–68. (In Russian)
6. Razumovskii, D. (1869), *The musical activity of Prince V.F. Odoevsky*, Moscow, URL: <http://odoevskiy.lit-info.ru/odoevskiy/vospominaniya/razumovskij-muzykalnaya-deyatelnost.htm> (accessed: 25.07.2021). (In Russian)
7. Pashchenko, M. (2018), *Subject for the mystery: Parsifal — Kitez — The Golden Cockerel (historical poetics of the opera on the eve of modernity)*, Moscow — St Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives Publ. (In Russian)
8. Mikhailov, A. V. (1985), Architecture as Frozen Music, in: *Ancient culture and modern science*, Moscow: Nauka Publ., pp. 233–239. (In Russian)
9. Khomiakov, A. S. (1900), Zapiski o vseмирnoi istorii, 3rd ed., in: Khomiakov, A. S. *Complete works*, in 8 vols, 3rd ed., vol. 5, Moscow: Universitetskaia tip. (In Russian)
10. Rachinskii, A. V., Fedorov, A. E. (2020), *Pre-Christian heritage and the Russian church. Architecture. Building. Signs*, Moscow. (In Russian)
11. Odoevskii, V. F. (2005), *Diary. Correspondence. Materials. To the 200th anniversary of the birth*, Moscow: Deka-VS Publ. URL: http://www.azlib.ru/o/odoevskij_w_f/text_0590.shtm (accessed: 25.07.2021). (In Russian)
12. Zhdanov, V. A. (ed.) (1951), *P.I. Chaikovskii. S.I. Taneev. Correspondence*, Moscow: Goskul'tprosvetizdat Publ. (In Russian)
13. Chaikovskii, M. (ed.) (1916), *P.I. Chaikovskii and S.I. Taneev Letters*, Moscow: P. Iurgenson Publ. (In Russian)

Received: December 10, 2021

Accepted: December 27, 2021

Author's information:

Alexey P. Kozyrev — PhD in Philosophy, Associate Professor; a.kozyrev@bk.ru