

Вероника ГОРОДЕЦКАЯ

СИМВОЛ И УРОВНИ ЕГО ПОСТИЖЕНИЯ

Городецкая Вероника - регент на службах, возглавляемых Блаженнейшим Ионой (Паффаузен), Митрополитом Всея Америки и Канады.

Настоящая статья мыслится как некоторый вклад в вечную традицию духовного истолкования музыки, о которой напоминает в своих книгах и статьях В.В.Медушевский. Поиском духовного смысла занята вся христианская цивилизация, но советское музыкознание в силу социальных и политических причин было исключено из этой традиции. Надо сказать, что на заре Московской Консерватории тоже не было такого сильного акцента на духовном, поскольку интеллигенция того времени уже оторвалась от своих религиозных корней и стремительно неслась в революционные годы начала двадцатого столетия. И только два имени, с которыми Московская школа неразрывно связана даже в названии, имена Чайковского и Рахманинова, как два великих столпа, свидетельствуют о её истинном предназначении не только в контексте русской культуры, но и мировой.

В этом смысле труды Медушевского – это и возврат к хорошо забытой христианской традиции, и, одновременно, наиболее важная тенденция современной музыки, поскольку после Свиридова, Шнитке, Сильвестрова, Мартынова, Пярта и других композиторов уже невозможно белее игнорировать духовный аспект в современном музыковедении. Без духовного анализа невозможен и целостный анализ, о котором говорили В. П. Бобровский и Б.В. Асафьев, потому что целостный анализ предполагает прочтение произведения на нескольких уровнях, из которых высший уровень — духовный. Именно об этом сейчас и

пойдет речь в статье о символе, который я рассмотрю на примере симфонии как важнейшем жанре музыки, раскрывающем мировоззрение эпохи музыкальными средствами.

Вышедшая в 1968 году книга Валентины Джозефовны Конен "Театр и симфония" явилась ярким событием в музыковедении, и под её воздействием природу симфонии до сих пор чаще всего связывают с театром. Спустя четырнадцать лет была издана книга Д. С. Лихачёва "Поэзия садов", где главы посвящены символике садов по эпохам: Средневековье, Барокко, Классицизм... Эта книга навела меня мысль, что симфония по своему замыслу близка геометрическим садам, но ещё более — к той идее мироздания, которая стоит у истоков своего воплощения по всех видах искусства.

"Сад — это подобие Вселенной, книга, по которой можно "прочитать" Вселенную. Вместе с тем сад — аналог Библии, ибо и вся Вселенная — это как бы материализованная Библия. Вселенная своего рода текст, по которому читается Божественная воля. Но сад-книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности. Поэтому высшее значение сада — рай, Эдем. Сад можно и должно "читать". "Это представление о саде как о рае останется надолго -- во всех стилях садового искусства вплоть до XIX века." (Д. С. Лихачёв "Поэзия садов")

В 1619 году Кеплер завершает труд "Гармония мира," в котором впервые в истории человечества выводит математическую пропорцию: "Квадраты расстояний планет от солнца относятся как кубы времен обращения этих планет вокруг солнца" ($a^3/T^2 = \text{const}$). Впервые в одну систему вошли время и расстояние, да ещё в контексте астрономии (уже три науки вместе физика, математика и астрономия). В других томах Кеплер говорит о музыке сфер, о гармонии космоса и мира (добавляется музыка). Он был придворным астрономом пражского короля. Прага тогда была значительным культурным центром, но не сама Прага оказала решающее воздействие на Европу, а Ленотр. Впервые "Гармония мира" как система была воплощена в Ле-Во для министра финансов Фуке.

"После смерти кардинала Мазарини главный управитель финансов Фуке надеялся стать премьер-министром. Огромные средства, которыми он владел лично, позволили ему начать строительство в Ле-Во грандиозного замка и садов, которые были закончены через пять с лишним лет. Тщеславие побудило его показать своё роскошное имение Людовику XIV и всему его двору. Летом 1661 года было устроено роскошное празднество. Король не явился, но на приеме присутствовали его брат и невестка. Их рассказы побудили Людовика XIV принять вторичное приглашение. Прием состоялся 17 августа. Король прибыл в сопровождении нескольких тысяч гостей, приехавших на экипажах и верхами. Когда празднества закончились, король, сжигаемый завистью и разгневанный, стал готовиться

сместить Фуке и решил построить себе ещё более грандиозный дворец и сады в Версале." Архитектором у Фуке был Луи Лево, а садоводом — Ленотр. Так был построен Версаль, а затем Эстерхаз, как копия Версаля.

Создателям дворцово-паркового ансамбля нужно было осуществить синтез искусств в контексте нового мировоззрения "Гармонии мира". Не достаточно было заполучить хорошего повара или архитектора, а нужно было всё привести в единую систему, и это действительно было сделано. В контексте открытия Кеплера была выстроена вся придворная культура: от дворцового этикета, реверансов и поклонов до государственной системы; от сервировки стола до архитектуры дворцов и парков. "В эстетику входили даже одежды прогуливающих и принимающих участие в празднествах." Главным придворным танцем становится Менуэт, танец, в котором пары движутся, медленно вращаясь относительно центра и своей оси, наподобие планет. Тогда-то и наметились предпосылки будущего симфонического цикла, в котором третья часть - точка золотого сечения формы - Менуэт. Сонатная форма геометризована: большие по протяжённости звуковые пространства выдержаны простыми гармониями наподобие паркетов парка, так что далеко-далеко просматривается перспектива, завершающаяся простым кадансом. Как известно, Гайдну предшествовали ранние мастера Ян и Стефан Стамицы наряду с другими, но вот эти первые были непосредственным связаны с Прагой и её королевским двором. Когда Эстерхаз задумал свой дворцовый парк, ему понадобился композитор, способный перенять опыт Стамицов. Гайдн не только перенял, но и превзошёл. Бетховен, ученик Гайдна, не только перенял, но и переосмыслил.

До Гайдна основным монументальным музыкальным жанром, отражающим мировоззрение Западной Европы, была месса. Разумеется, она продолжала оставаться таковым и после. Как известно, и сам Гайдн писал мессы, и его брат, Михаил. Этот жанр существует и доныне, но после рождения симфонического цикла он уже перестаёт быть основным носителем философской концепции эпохи. Взгляд музыкальной философии в классическую эпоху переводится переходит на симфонию и её камерный спутник — сонату. Как и почему это произошло?

В последовательности христианского богослужения (мессы, литургии) чётко разграничиваются две ипостаси священника. Когда священник стоит спиной к пастве, он молится как един от нижних, получивший благодатью таинства священства, право предстательствовать за народ. Но когда он поворачивается к пастве лицом для чтения Евангелия или подачи благословения, он являет собою образ Христа. Ему, как живой иконе Христа, воздаётся честь, подобающая единому Богу. Если пространство храма является

синтезом искусств (свечи, лампы, фрески, иконы, архитектура, музыка, поэтика и поэзия священных церковных текстов составляет этот органичный синтез), то кем в этой системе является священник? Он олицетворяет собою воплощённого Христа.

Симфонический цикл явился следствием того, что Людовик XIV, Король-Солнце, стал в центре светского космоса, не утратившего ещё до конца связи с христианским миром, но поставившим его за скобки. В своей ипостаси Короля-Солнца, Людовик XIV имел больше аналогий с Богом-Отцом, Демиургом и Творцом Вселенной, нежели со Христом - искупителем. Понятие греха, смерти и искупления было тоже вынесено за скобки. Историки сообщают, что Людовик не выносил вида увядших цветов. Огромные геометрические панно выкладывались цветами в горшочках, за которыми тщательнейшим образом присматривали, чтобы цветы были яркими и свежими. Таким образом, смерть, даже в таких незначительных проявлениях, изгонялась из системы версальского дворца, как иконы рая. Центром трёхлучевой системы парка являлся дворец, а в центре дворца — спальня короля, его ложе. "Гармония мира" явилась также и началом масонства, которое в собственном смысле слова не является религией. Оно является тайной организацией для посвящённых, тех, кто допущен ко двору короля и представляет единую с ним придворную систему. В эстетике балов, поклонов и реверансов, новой системе иерархии, мундирах, париках и прочем заключался новый синтез искусств. Образ наполеоновской, а затем всех других армий, ничем не отличается от геометрических парков Версаля. В основе её лежит аналогичная идея больших панно, выложенных на этот раз с помощью тщательно подобранных по росту человеческих фигур.

Как же изменяется идея рая в контексте творчества Бетховена? Глобальным и катастрофическим событием является "Смерть героя" в Третьей симфонии (а также в увертюре "Эгмонт"), после чего в концепцию "Гармонии мира" вторгается Смерть. Менуэт отвергается, и Скерцо, как образ рока и смерти, стремительно уносит человечество к романтизму, а вместе с ним возвращается на новой стадии вся традиционная система христианских символов Барокко и Средневековья: понятие греха, смерти и искупления. Заросшие сады романтизма с их расколотыми могильными плитами подчёркивают важность идеи смерти для романтизма. Мендельсон спустя сто лет исполняет и издаёт "Страсти по Матфею" Баха. Сам Бах, осмеянный своими сыновьями, прозванный "старым париком" за принадлежность к "устаревшей" системе христианских символов, воскрешён от полного забвения с тем, чтобы никогда не оставлять уже более мир классической музыки.

Но, несмотря на все трансформации романтизма, после вселенского масштаба творчества Бетховена, уже ничто не могло поколебать значения жанра симфонии как

основы музыкальной философии. С тех пор, если Чайковский, или Шостакович пишет, к примеру, Пятую симфонию, — это будет ответ на те же самые вопросы, что и в Пятой Бетховена, но с позиции своей эпохи и своего мировоззрения.

Есть особая значимость в последовательном чередовании символических и несимволических эпох. Известно, что футуризм, как культурное явление начала двадцатого века в России, и тесным образом связанное с революционным духом эпохи, начисто отменяет символ, он смеётся над ним и на первое место ставит техническую сторону искусства. Но уже в сороковые годы XX века символизм возвращается и, в частности, в музыкальной теории. В своих письмах с фронта выдающийся музыковед Б.Д. Яворский делает открытие, значение которого ещё до сих пор по достоинству не оценено. Он пишет, что современникам Баха, простым бюргерам, хорошо известны были хоралы, которые они пели хором в церкви за богослужением. Когда они слышали в баховской фуге тему хорала, она звучала для них как цитата со словами даже в инструментальном исполнении. Им не надо было говорить, в чём состоит содержание фуги, это было понятно само собой. Таким образом, символика "Страстей по Матфею", скажем, столь же оправдана по отношению к инструментальным произведениям Баха, как и к вокальным, где символические интонации сопровождаются поэтическим текстом. Музыкальная риторика сохраняет своё значение для всех без исключения жанров музыкального искусства, связанным с традициями христианского мира, хотя бы и опосредованно. Уходит ли это духовное содержание для слушателей по причине их неосведомлённости? Разумеется нет, этим содержанием наполнен каждый звук произведения. Музыкальная риторика остается в действии независимо от знаний композитора, исполнителя или слушателя. Это тот первоначальный смысл, которым наделён каждый язык, независимо от культурного уровня человека, на нём говорящего. Но когда современный исполнитель осознаёт содержание произведения, и когда это именно активное знание, а не интуитивное предчувствие, то ему легче раскрыть его перед слушателем. Здесь значение работы музыковедов, как толкователей музыкальных символов, трудно переоценить.

Итак, что есть символ? Леонардо говорил, что символ подобен яме, из которой чем больше берёшь, тем глубже она становится. Символ становится тем глубже и многозначней, чем более он освобождается от деталей. Чем больше деталей, тем поверхностней значение символа, и тем ближе символ к эмблеме. Христос излагал Своё учение в притчах. Притчи имели многослойную трактовку: первый уровень — буквальный, второй — исторический, третий — философский, четвёртый — духовный. В качестве

примера символического искусства и его трактовки хотелось бы привести в пример картину Яна ван Эйка "Обручение Арнольфини" (1434).

Обычный парадный портрет купеческой четы Арнольфини изображает молодую пару в комнате. Это буквальный, технический уровень. Здесь следует говорить о красках, о технике, о художественной манере, о стиле. Можно говорить долго и сложным языком, но, независимо ни от чего, — это будет только первый уровень изучения картины. Следующий, исторический уровень: здесь с точки зрения искусствоведов уместно сказать о том, что на задней стене комнаты висит зеркало наподобие часов, и в зеркале, в манере книжной миниатюры, изображён сам художник. Таким образом, мы связаны со временем жизни художника и его моделей. И сам Арнольфини, и его костюм, и манеры, соответствуют определённой эпохе Ганзейского союза, что в истории искусств соответствует эпохе Северного Возрождения. И сколько бы мы не говорили о торговом союзе Ганзы и традициях Северного Ренессанса, мы всё равно остаёмся только на историческом уровне. Для отечественного музыкознания времён советского режима более большего и не было доступно, ничего более не допустили бы к печати и не позволили бы обсуждать публично. Но ни первый, ни второй уровень не исчерпывают содержания картины, потому что абсолютно всё, что на ней отражено, имеет духовное значение в контексте эпохи. На подоконнике лежит яблоко — символ грехопадения, справа от героя — туфли, которые символизируют неразлучность, собачка — символ верности, чётки, висящие на стене, — символ благочестия, одна свеча в люстре — символ духовного единства. Уже в этом перечислении прослеживается духовное содержание картины как осмысления таинства венчания. Как я уже упоминала, на задней стене висит зеркало в виде часов. Часы — вещь весьма символическая, поскольку двенадцать — это число остановок Христа на Его пути на Голгофу. Поэтому в малых медальонах на уровне каждой цифры циферблата помещена миниатюра страданий Христа на *Via Dolorosa*. К этому же символу естественно относятся и число двадцать четыре (сутки) и четыре времени года. Тональности, двенадцать мажорных и двенадцать минорных хорошо подходили в эту устоявшуюся систему средневековых символов. Сколько бы тысяч музыкальных произведений ни входило в собрание сочинений Вивальди, он издавал их исключительно только тетрадами по 12 и по 24 в каждой — традиция эпохи. Двенадцать — это и символ времени как такового, временности земного бытия и число жертвы. Оно составлено из двух частей, а именно числа три — символа Троицы и числа четыре — символа земного бытия (четыре стороны света, четыре стены дома, крест). Если четыре (земную жизнь) УМНОЖИТЬ на три (символ духа), то будет двенадцать (число жертвы). Именно поэтому нас, христиан, хоронят в гробу с двенадцатью

гранями, а не просто в ящике, наподобие чемодана. Смерть подводит итог человеческой жизни: этот принёс жемчужину в 30 карат, этот — в 60, а в этом гробу ничего нет, одна слизь.

Высоко значение и призвание музыканта. Велика его миссия. Велика и ответственность перед человечеством: "Ибо воспитание поколений — единственное наше дело на земле." (В. В. Медушевский)

"Духовный анализ" Вячеслава Вячеславовича Медушевского — обобщающий труд, который вобрал в себя открытия разных периодов творчества музыковеда. Так, например, в статье об Асафьеве, автор особенно выделяет значение целостного анализа, сравнивая его с лицом человека: "В западном музыкознании издавна сложился и передался нам комплекс трех композиционных дисциплин: гармонии, полифонии, формы. Это как бы комплекс наук о глазах — черных, карих, голубых, раскосых, миндалевидных и иных. Об очертаниях рта. О форме лица. Но что этот комплекс дисциплин скажет о духе, живущем в человеке, и о состояниях души? А теперь вот что такое теория Асафьева в безграничности ее перспектив: это наука о лице музыки. О лице, как выразителе духа. Это наука о ликах эпохальных, национальных и индивидуальных стилей. Это наука о беспрецедентном одухотворении лика культуры в века веры. И наука о деградации и озверения лица культуры в века бессмыслицы, превращения лица в личину." В статье о Назайкинском Вячеслав Вячеславович указывает путь от ограниченного пространства понимания музыки к безграничному. Не существует музыки без слушателя. Музыка без слушателя нежизнеспособна: "Музыкальная теория — симулякр без человека. Но она — симулякр и без Бога." Отсюда следует важность следующего, онтологического уровня прочтения музыкальной формы.

"Духовный анализ" объединяет два уровня постижения музыкального произведения, которые выстраиваются крестообразно, наподобие оси x и y . Горизонтальная ось x , по Медушевскому, содержание 2, — раскрывает временное, земное содержание музыки, а вертикальная ось y , содержание 1, — что соответствует онтологическому постижению смысла произведения по отношению к эсхатону истории. При этом обычный технический анализ аккордов, фактуры, мелодии, интонации, формы также имеет направленность от буквального прочтения к смыслу. Благодаря этому образуется целостность анализа музыки как лика, отражающего суть духовной красоты и религии музыки в собственном значении этого слова. Мы, музыканты, хорошо знаем значение слова "*лига*" — это связь, а приставка *ре-* указывает на многократность её повторения.

Поэтом религиозность музыки (любой без исключения) — это характер её послушания (или непослушания), соответствия (или несоответствия) законам "Гармонии мира" и Божественному промыслу.

Каково же значение "Духовного анализа" Вячеслава Вячеславовича Медушевского и его значения для музыковедения? Оно просто, как символ, и так же бесконечно ёмко и значимо. Это высший уровень прочтения текста, без которого невозможно глубокое исполнение музыкального произведения и без которого невозможно ответить на вопрос, "что есть музыка, каков её смысл и духовное значение". Только в ответе на эти вопросы исполнитель находит ключ к аутентичному исполнению, а слушатель — к музыке, как источнику духовной радости и единения трёх духовных начал человека: его интеллекта, воли и духа.