



Примечания

¹ Гайденко П.П. Проблема интенциональности у Гуссерля и экзистенциалистическая категория трансценденции // Современный экзистенциализм. М., 1966. С.93.

² Гуссерль Э. Теология и любовь. Цит. по: Бабушкин В.У. Феноменологическая философия науки: критический анализ. М., 1985; Цит. по: Diemer A. Edmund Husserl: Versuch einer systematischen Darstellung seiner Phänomenologie. Hain, 1965. P.292.

³ Указанный вариант демаркации религиозных систем см.: Торчинов Е.И. Религии мира: опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния. СПб., 1998. С.69–74.

⁴ Классическая йога («Йога-сутры» Патанджали и «Вьяса-бхашья»). М., 1992. Гл. II, шлока 29. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием главы и шлоки.

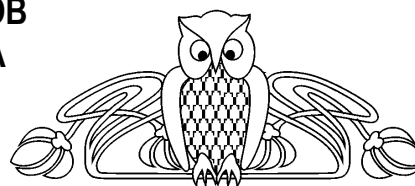
⁵ См.: Хоружий С.С. К феноменологии аскезы. М., 1998. С.78.

УДК 130.2

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНЫХ И СВЕТСКИХ ИДЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РУССКОГО ДУХОВНО-КУЛЬТУРНОГО РЕНЕССАНСА

О.В. Леонтьева

Саратовский государственный университет
E-mail: olenka_leonteva@mail.ru



В статье предпринята попытка философского анализа музыки. Автор рассматривает отражение философско-религиозных и светских идей в творчестве русских композиторов конца XIX – начала XX века как результат влияния идеологических установок и идейных противоречий рубежной эпохи.

Ключевые слова: русская религиозная философия, светская культура, музыкальное творчество композиторов рубежа XIX–XX столетий.

Interaction of Philosophical, Religious and Secular Ideas in the Works of the Composers of Russian Spiritually-Cultural Renaissance

O.V. Leonteva

The attempt to analyse the philosophical aspect of music is undertaken in the article. The author considers the reflection of philosophical, religious and secular ideas in the creative work of the Russian composers of the end of XIX, beginning of XX century as a result of the influence of ideological directives and ideological contradictions of the boundary epoch.

Key words: russian religious philosophy, secular culture, musical creative composers of the end of XIX – beginning of XX century.

В центре рассмотрения данной статьи вопрос об отражении в музыкальном творчестве философско-религиозных и светских идей как результат социально-нравственного перелома в русской культуре, который характеризовался постепенным спадом интереса к русской религиозной философии и появлением новой коммунистической идеи. В русской философии этого периода, а затем и в музыке, это был радикальный переход от богоискательства и духовного Ренессанса к обезбожению.

Русские философы обличали нигилизм, духовную неопределенность и беспочвенность секулярной идеологии. Религиозное сознание, возникшее на стыке философии и богословия, литературы и нравственных светских учений, сформировало новое понимание мира как постижение Божественного начала. Софиология отражала стремление соединить христианство и мир секуляризованной культуры и посредством этого дать христианству новую жизнь. Таким образом, религиозные искания интеллигенции вели к воссоединению с русскими духовными традициями – с православием.

Понять музыкальное творчество начала XX в. без учета религиозно-философской мысли невозможно, без неё картина русской жизни предстанет в искаженном виде. Идеи богоискательства, поиски новых религиозных идеалов существуют в творчестве А. Скрябина и С. Рахманинова. Например, мысль о. П.А. Флоренского, высказанная в книге «Столп и утверждение истины» о том, что «слепая» интуиция не может познать истину, легла в основу философии А. Скрябина¹. Именно соединение интуитивного и рационального стало одним из важных качеств его музыки. Осуществленный поиск в рамках русской традиции привел его к убеждению о «единящей силе бытия», которая проявляется в деятельности Церкви как тела Христа, это начало, исходная позиция, Столп; дальше начинается личностный поиск, и он бесконечен.



Религиозно-философские искания Скрябина – это своеобразный пантеизм. Рассуждения о Божественном начале были соединены теснейшим образом с восприятием природы и ее красоты. Подобное мироощущение Скрябина перекликается с религиозно-философским видением мира С. Булгакова, которое отражено в его книге «Свет невечерний». Свою главную задачу Булгаков видит в поиске религиозного единства жизни, соединении православия с современной действительностью. Оно предполагает постижение божества и как присущего миру, и как запредельного для него начала. София оказывается тем средством, которое позволяет решить эту задачу. Понять ее поэтому нельзя без рассмотрения природы Бога². Оценивая софиологию Булгакова в целом и религиозное мировидение Скрябина, надо отметить, что они оба стремились увидеть божественное начало в реальности и тем самым освятить светскую действительность.

Музыка рассматриваемого периода испытывала повышенный интерес к категориям надвременного и трансцендентального, она глубоко постигает макрокосм – Бога и человека. Не внешняя действительность, а душевная жизнь человека становится центром мироздания. Макрокосм человека становится макрокосмом. Так, чувство единения внешнего и внутреннего миров в музыке С. Рахманинова перекликается с темой всеединства, соотношения человека (микрокосма) и мира (макркосма) в учении П. Флоренского. Однако если учение Флоренского раскрывается через концепцию Софии как премудрости Бога, то Рахманинов творил из непосредственного чувства жизни. Отмеченное двуединство внешнего и внутреннего мира Рахманинова есть результат спонтанной деятельности его сознания. Музыкальный мир композитора представляется в форме диалога «я – мир». Это – принцип общехудожественного и специфического музыкального мышления композитора, который стремился воплотить устойчивость бытия, отразить его не идеализированно, как это присуще Скрябину, а в непосредственной конкретности, в чувственно осязаемой форме. Композитор при этом не искал философских обоснований ни жизни, ни своей музыки, ни искусства в целом.

Пристальный интерес к религиозно-философским проблемам жизни и смерти воплотился в крупных симфонических и вокально-симфонических произведениях композитора. В них запечатлелся многообразный спектр образов, выросших из корней православного сознания, «русской идеи», «русской правды», «законов Собора». Духовность понималась композитором как вознесение души к Богу, поиск связующих нитей с Богом через сакраментальные, первородные русские интонации в музыке³. Идеи богоискательства в основном отразились в духовных сочинениях композитора. В частности, он «бессловесно» выразился в обращении к православному церковно-певческому искусству, написав такие сочинения, как духовный концерт «В молитвах не усыпающую Богородицу...», «Литургия св. Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение». Принято считать, что в них отражены духовные чаяния народа, его нравственный и эстетический идеал, а также трагедия уходящей России⁴.

Концептуальным качеством музыки С.И. Танеева являются ее философские истоки, внимание к этическим идеям, особенно к христианской морали. Композитор не мог принимать многие положения христианства, в частности «непротивление злу насилием». Представления Танеева о душевном мире человека основаны на моральном и этическом кодексе Б. Спинозы, по которому свобода понималась как полное господство разума над чувствами и человеческими страстями. К источникам духовности, христианской образности композитор обращается в лирико-философской кантате «Иоанн Дамаскин», где символически выражена евангельская надежда на спасение после смерти. Таким образом, для Танеева в христианстве на первом плане – неразрывная связь между любовью и свободой. Будучи религией любви, христианство для Танеева являлось одновременно и религией свободы.

В послеоктябрьский период начинается идеологическая борьба с теми проявлениями в культуре, которые не соответствовали официальной политике. Основой формирования нового атеистического мировоззрения становится идея демократизации культуры, предполагавшая распространение в массах определенных ценностей и норм, способных «ра-



ботать» на идею коллективного сознания нового мира. Коллективизм вытесняет из сферы внимания интересы реального человека. Постепенно ослабевает связь с русской классической и православной традициями. Подчинение и пропаганда новой власти в период Гражданской войны рождает в музыкальном творчестве массовую песню. Сила ее воздействия заключалась в способности быть подхваченной организованной массой людей: рабочими, крестьянами, красноармейцами. Особый дух коллективизма рождался в песнях «По долинам и по взгорьям», «Смело мы в бой пойдем», «Красная армия всех сильней» и др. Их плакатность, маршевость, насыщенность лозунговыми текстами пропагандировали новую светскую идеологическую систему братства и всеобщего равноправия широких масс трудящихся.

Революционная массовая песня вскоре проникла в хоровое творчество, которое к тому времени претерпело значительные изменения и также стало развиваться на светской основе. В хоровые репертуары входят такие песни как «Варшавянка», «Интернационал», «Песня коммуны». Хоровая массовая песня как мощное средство политической борьбы оттесняет духовные сочинения и становится образцом для всей хоровой музыки. Так, в творческой судьбе А. Кастальского зеркально отразилась судьба русской православной культуры: от сочинений духовной музыки он обращается к революционной тематике. В хорах «Пролетариату», «Ленину», «Первомайский гимн» Кастальский отозвался на самые жгучие, злободневные темы дня.

Светская идеологическая направленность реализовалась не только в массовой песне и хоровом творчестве. Произведения, имеющие социально-обличительную тематику, приобретали форму то гротескной пародии, то анархического бунтарства. Гротеск характеризует парадоксальность, столкновение противоречивых начал, благодаря этому в произведениях реализуется авторская ирония вплоть до сарказма. Сочетая реальное и фантастическое, правдоподобное и карикатурное, гротеск позволяет создавать особый художественный мир, в котором отражены кардинальные перемены человеческой жизни. Так, в симфонических картинках «Баба-Яга» и «Кикимора» А. Лядов изобразил лю-

дей в фантастически преувеличенном, уродливо космическом виде. В каждом небольшом произведении композитора отразилась атмосфера дерзкого, бурного, неизведанного искусства XX в.

Гротеск, воинствующий цинизм, варваристика определили ведущую роль «негативной» образности в музыке 1900-х гг. и нашли свое законченное воплощение в фортепианном цикле С. Прокофьева «Сарказмы». В этом произведении Б. Асафьев услышал «затаенную жуть», черты, «устрашающие своим холодным, злобным, издевательским тоном, презрением к духовности»⁵. По его мнению, в музыке Прокофьева звучало яростное отрицание утонченно-эстетических норм искусства того времени.

Противопоставление бунтарско-агрессивной действительности и первобытного этапа развития человеческого общества воплотилось в музыке И. Стравинского «Весна священная» и «Ала и Лолий» С. Прокофьева. С одной стороны, эти произведения тесно связаны с исторической эпохой, в частности с Первой мировой войны. С другой стороны, новые художественные идеи этих произведений основывались на народно-национальных началах. Сюжет «Весны священной» Стравинского связан с картинами языческой Руси. Тема язычества как бы возвращает слушателя к той этнической, родовой вере славянских народов, которая существовала еще до принятия христианства. Это одно из сочинений, в котором тема конца света раскрывается через языческое ритуальное действо. Язычество дает, в свою очередь, возможность показать тот круг, которому подчинено развитие нашей жизни, круг, связанный с обновлением и смертью. В балете «Ала и Лолий» Прокофьева отразилось не только представление о язычестве, но и опосредованно наступление зла в XX в., его пожаров и войн. Так в творчестве композитора через древние народные истоки раскрывались драматические и трагические события настоящего.

Октябрьская революция воспринималась композиторами не только как несущая социальное освобождение, но и как революция духа. Поэтому обращение Стравинского и Прокофьева к языческой тематике было созвучно и поискам русских религиозных



философов. В этой связи Н. Бердяев создаёт концепцию противоречивости русской души. Характер народа, с точки зрения философа, представляет собой совмещение противоположностей. На одном полюсе – изначальное язычество, на другом – аскетически-монашеское православие, церковь. Их существование и борьба способствовали развитию особого «творческого религиозного сознания», составляющего сущность «русской идеи». Это религиозное сознание охватывает все направления отечественной философии, которые выражают идеалы, соответствующие характеру и призванию русского народа, его самобытной религиозности⁶.

В этот же период в композиторском творчестве возникает такое направление как «фольклоризм». Балеты «Жар-птица» и «Петрушка» Стравинского стали своеобразным и радикальным выражением народно-национальной образности. В основу сюжета балета «Жар-птица» положены мотивы русских народных сказок о Жар-птице и Кошце Бессмертном. Балет «Петрушка» – это своеобразная пародия, созданная на разнообразном интонационно-жанровом материале, показ народных сцен, как бы выхваченных из жизни. В сценах масленичного гуляния звучат фрагменты народных мелодий «Ах вы, сени», «Вдоль по Питерской». Поднимая целый пласт русской культуры, Стравинский, как и многие его современники, предчувствуя революционные события, уходит от социальной проблематики и откровенно социальных тем. По мнению Стравинского, революционные идеи опять приведут общество к замкнутому кругу подобно языческому, когда обновление природы и жизни приближает смерть. Октябрьская революция, по Стравинскому, была своеобразным апокалипсисом для общества, государства, философии, православной религии.

В новую эпоху в искусстве начала XX в. на смену романтическим порывам и тончайшей звукописи импрессионизма приходят сокрушительные ритмы, искривленный тематизм. В поиске новых приемов письма композиторы обращаются к «скифству» и «варварству». Под «скифством» подразумевается особый тип воинственности, базирующейся на культе силы, господстве мужского начала. Эту идею воплотил С. Про-

кофьев в «Скифской сюите». В ее образах ощущается предчувствие социальных взрывов, к которым шла Россия. По убеждению Б. Асафьева, стихия революции в музыке трактовалась как синоним всеобщей радости и свободного раскрытия созидательных сил. «Варварство» воплощается композитором через грубые, угловатые, «крикливые» интонации, характеризующие дикость, обезличенность людской массы. Таким образом, светская идеология, революционные идеи были аллегорически представлены национальной тематикой и соединили в себе фольклорные, варваристические и скифские элементы.

В заключение можно сказать, что через ощущение рубежности эпохи, ее идейных противоречий пришлось пройти многим композиторам русского культурного ренессанса, каждый из которых по-своему, в соответствии со своими мировоззренческими позициями отозвался на события тех лет. В результате жесткого идеологического давления разрушаются основы православной музыкальной культуры. Она исчезает с социально-культурной арены общества, оставаясь лишь частью церковного культа. Уступив место массовой песне, хоровое творчество стало развиваться на светской основе. Однако православное мировидение композиторов продолжает проникать в произведения светских жанров. Идеи богоискательства, поиски новых религиозных идеалов прослеживаются в творчестве А. Скрябина и С. Рахманинова. В кантатах С. Танеева существует неразрывная связь между любовью и свободой, которую мы находим и в христианстве.

Кризис и распад религиозного сознания русского человека после Октябрьской революции приводит к стремительному усложнению музыки. Насаждение светской идеологии, революционная пропаганда порождают новые образы в музыкальной культуре: «скифство», «варварство», язычество, фольклоризм. Аллегорически представленная действительность отражена в творчестве А. Лядова, А. Стравинского, С. Прокофьева. К подобной музыке уже не смог подключиться человек, не освоивший классического наследия, не разделяющий трагических переживаний времени.

Анализ музыкальной культуры рубежа XIX–XX вв. позволил провести параллель



между философско-религиозными и светскими идеями в музыкальной культуре, проследить их взаимосвязь, сосуществование. Ведь именно в переходные периоды происходит интенсивная перестройка философских основ мировоззрения, следствием чего становится решительная переоценка ценностей в теории и практике искусства.

Примечания

¹ См.: *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины: В 2 т. М., 1990. Т.1.

² См.: *Булгаков С.Н.* Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994.

³ См.: *Левая Т.* Сергей Рахманинов в зеркале отечественной музыкальной публицистики // Музыкальная академия. 2003. №3. С.167–171.

⁴ См.: *Рубцова В.* В контексте «Серебряного века» // Музыкальная академия. 2003. №3. С.175–178.

⁵ *Нестьев И.В.* Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд. перераб. и доп. М., 1973. С.125.

⁶ *Бердяев Н.А.* Новое религиозное сознание и общественность. М., 1999. С.221.