**Духовно-нравственный анализ музыки**

Медушевский В. В.

Предисловие

Духовно-нравственный кризис, лежащий в сердцевине системного кризиса страны и человечества (угрожающее загрязнение природы и культуры, в частности, ее звуко-нравственная нечистота, преступность, наркомания, стремительный прогресс болезней, близящееся исчерпание энергетических ресурсов и пр.), стремительно углубляется. — Потому от всех людей во всех сферах культуры и жизни требуются новые нравственные усилия.

Что ждать от анализа великой музыки? В ней — богатейшие потенции воспитания общества. Они не востребованы ныне. Умалены по причине духовной сниженности исполнительских и теоретических интерпретаций, что связано с утратой человеком смысла жизни на земле.

"Высокая" музыкальная культура являет собой ныне — к счастью, не стопроцентно, но в значительной уже части — род гигантского подлога: под видом исполняемой классики и высокой традиции выказывает себя психология уже не духовного, а плотского человека. Пошлому исполнению поддакивает бездуховное слышание музыки. Установка слуха музыковедов, исполнителей, композиторов и слушателей лишает музыку ее духовной крепости. Забыл, утерял человек знание о том, что истина обретается в лучшем, а искать среднее и посредственное — значит клеветать на бесконечную красоту истины, "Искусство не знает пределов, — и кто же может достичь вершин мастерства?" Удивительные эти слова сказаны 46 веков назад египтянином Птахотепом — словно в укор нам!

Анализ музыки призван непрестанно возвращать музыке ее возвышенную красоту — через воспитание музыкального слуха (музыкантов и слушателей) как органа поиска такой неземной красоты.

Выдающийся музыковед Курт, придя в общеобразовательный лицей, привел учащихся и их родителей (они вместе пели в школьном хоре и со школьным оркестром исполняли кантаты и мотеты Баха) в восторг столь бурный, что лицей едва не превратился в консерваторию. Причину успеха Курт видел в том, что музыка стала изъясняться школьникам в духовных понятиях. Всякое иное объяснение, оставляя душу пустой, разоряет возвышенную любовь к музыке.

Культуротворческая задача пособия состоит в укреплении духовно-нравственных оснований музыкальной деятельности. Оно не подменяет существующие учебники, а дает музыке и ее анализу новое освещение, возвращающее их к высоте традиции христианской культуры. В каждой из категорий анализа (жанр, стиль и др.) и в практике анализирования оно восстанавливает забытую великую красоту.

Пособие особенно актуально для нашего народа, поставленного на грань духовно-культурной деградации и уничтожения. Для него оно и написано.

Особый акцент поставлен на русской музыке и культуре. Поскольку рождена она (как и сама Россия) не буддизмом, не протестантизмом, ни какой иной религией или конфессией, а православием, им пропитано, — то именно православный взгляд на нее оказывается адекватным инструментом познания и раскрытия ее красоты. Западная музыка тоже взошла светом христианской культуры, исходного вселенского православия, сохраненного в нашем отечестве. Потому и для нее взгляд со святоотеческой высоты столь же плодотворен. Светская ее ветвь изросла из церковной музыки, заимствовав от нее критерии возвышенной окрыляющей красоты и сами интонационные средства выражения. Потому и ее возвышенная суть раскрывается лишь в ключе духовно-нравственного анализа.

Таковому прочтению подлежат не только произведения, но и иные проявления культуры, начиная от жанра и кончая исполнительскими средствами музыки.

Раскрывши столь широко рот, что сказать далее? Не получится ли, по Горацию: "мучило гору, а что родилось? — Лишь жалкий мышонок!"? Опасаясь сего, автор просит читателя о снисхождении. Велики задачи духовно-нравственного анализа музыки, — но не автор! Желал бы он творческого отношения к книге! Ведь, по слову Новалиса, понять — значит продолжить, значит высказать вдохновлявшую писателя идею с той степенью ясности и полноты, которой тот не сумел достичь. А если книга имеет и практическую направленность (анализ — деятельность, форма жизни в музыке), то понять ее — значит и почувствовать вкус к деятельному познанию трепетной души музыки в ее интонационных проявлениях и претворить эту любовь в собственных анализах.

Общеметодологические основы пособия сформулированы в опубликованной концепции автора "Духовно-нравственные основы воспитания и образования в школе"1, которая обращена в большей мере к педагогической общественности и управленческим органам, нежели к учащимся. Главное ее положение, истекающее из сути отечественной культуры и всесторонне обоснованное: если высотой и красотой светская культура обязана своей религиозной сердцевине, — то ничего не понять в жизни при отсечении опыта ее духовного осознания; тем более невозможно воспитать человека только одной, светской половинкой культуры, при игнорировании ее духовных оснований. В настоящем пособии идея сущностной связи церковной и светской сфер культуры положена в основание анализа.

Адресат книги: она предназначена для преподавателей и студентов музыкальных отделений педвузов, готовящих кадры для школы. Ныне это самая важная точка приложения сил музыковедения: от гниющей школы может начаться гангрена народа. Отдельные идеи книги могут быть и непосредственно использованы педагогами школ, ведущими предмет музыки и мировой художественной культуры. Учитывая хотя и опосредованную педагогическими вузами, но конечную направленность книги на школу, автор старался не перегружать изложение техническими подробностями музыкальной формы. Тем не менее ничто не препятствует использовать книгу и в сфере профессиональной подготовки музыкантов: скромнее в училищах и шире — в вузах. Ибо не формальная изощренность и детализированность анализа была главной целью, а его жизненная плодотворность — способность воспитывать слух, а через него и сердце, что важно не только для слушателей, но и для профессиональных музыкантов.

Жанр книги определен как пособие. Почему не учебник? Учебник есть предельная концентрация опыта музыковедения и появляется как обобщение продолжительного этапа его развития. Оттого он и лаконичен, что опирается на нечто само собой разумеющееся. Однако духовно-нравственные основания жизни в обществе были преданы забвению и потому ориентирующийся на них анализ музыки оказывается явлением достаточно непривычным, — как это ни противоестественно для России, культура которой была для мира светильником совестливого отношения к жизни. В иные времена цикл "наука?педагогика" мог развертываться с эпической неспешностью: вначале — исследования музыкальной и общей культуры, истории, стилей, жанров и всего комплекса знаний о музыке, рассмотренных с точки зрения их нравственного потенциала; постепенно осваиваясь педагогикой, они когда-нибудь сконденсировались бы в новом учебнике. Сейчас времени не осталось: каждый день потоки грязи смывают в море аморальности великое множество душ. Высокое искусство в эпоху постмодернизма предательски подмигивает массовой антикультуре. Ради срочности ситуации автор отказался от доведения до публикации исследования "Христианская антропология музыки" в пользу настоящего пособия. Цикл "наука-педагогика" приходится сжимать; исследования — впрессовывать сразу в учебную книгу. Непривычное в ней — обильно иллюстрировать, пояснять, призывать во свидетели духовных писателей, снабжая текст соответствующими ссылками. Для понимания произведения — расширить взгляд на тысячелетия духовно-нравственной истории, на строение культуры и множество иных вопросов. Такие рассуждения неуместны в учебнике, а жанру пособия они не противоречат. Поскольку духовный взгляд на историю человечества во многом утерян, потребовалось введение специальной исторической главы ("Вехи культурной истории"), — без чего анализ музыки был бы невозможен.

Что такое — "духовно-нравственный анализ музыки"?

**Происхождение предмета анализа.**

Родился он из дореволюционного курса музыкальных форм, предназначенного более всего для композиторов, и был лабораторией творчества. Изучение технической стороны негласно руководствовалось возвышенным воззрением на цели искусства. Римский-Корсаков, советуя отцу одного из учеников не питать иллюзий относительно его композиторского будущего, мотивировал свой прогноз тем, что тот не научился мыслить о мире в звуках и не имеет к тому склонности.

В советское время курс подвергся критике за формализм, был реформирован и получил современное название, исходя из идеологических соображений. Однако творческая установка русской культуры ("Во всем ищите великого смысла" — св. Нектарий Оптинский) превозмогла ограниченность идеологии, воинственно отрекшейся от вечности. Крупные музыканты заложили основы содержательного анализа музыки. Какой великолепной школой для будущих великих музыкантов стали интерпретации Яворского, замечательные анализы Цуккермана! Вопреки террору мертвящей идеологии русская исполнительская школа укрепила свои позиции в мировой культуре, подняла ее уровень. Реформа Кабалевского совершила аналогичные перемены в общеобразовательной школе.

Ныне открылась возможность припасть к подлинным, бесконечно высоким источникам творчества, которые в свое время возвели могучее здание музыкальной культуры, но о которых нельзя было сказать вслух во времена идеологического террора.

Как понимать "анализ"? В фундаменте советского курса оказалась методология целостного анализа. Целью парадоксального (как казалось авторам термина) сочетания несочетаемых понятий было преодоление дробящей, разлагающей тенденции анализа.

Здесь сказались столетия беспамятства. На самом деле словосочетание "целостный анализ" не парадоксально, а тавтологично (как "масляное масло"). Анализ целостен по существу. Ни в его этимологии, ни в истории нет и намека на дробящее начало.

Анализ — воспарение окрыленной души к прекрасной сути, освобождаемой от внешних, скрывающих ее одеяний. Движение ума не к частям и сторонам, но от них — к идее целого. Так понимался анализ еще у Климента Александрийского.

О том же говорит этимология. Префикс ana-, передающий движение ввысь, роднит анализ с человеком: греческое слово антропос (человек) в этимологическом переводе означает обращенный ввысь. Значение же основы — "освобождение". Буквальный этимологический перевод греч. analysis звучал бы как "вос-свобождение".

Ныне анализ — вопреки истории и этимологии! — истолковывается как разложение.2 Так это слово впервые было трактовано физиком Р.Бойлем (1627-1691).

Древнее же — смыслостремительное — понимание анализа удерживалось в богословии. Вот сущность анализа в понимании французского автора начала XIX века, Вине: он усиливается "восходить к первой идее предмета, как бы на вершину, с которой видны более широкие границы горизонта, незаметные снизу"3.

Святоотеческое понимание анализа как восторжения ума к сути, к первообразной божественной красоте, путем снятия внешних звуковых и структурных облачений целесообразно оставить и нам. Только так мы достигнем цели возвышенного познания — осязательно-живого схватывания сути, святой простоты, освобождающей нас от мертвящих схем и праха "выразительных средств". В противном случае анализ обернется параличом (paralysis, расслабление, того же корня, что и анализ; но с префиксом para — около, мимо). Какая сила убережет от паралича?

Почему "духовно-нравственный"? "И вот, принесли к Нему расслабленного (paralytikos), положенного на постели. И, видя Иисус веру их, сказал расслабленному: дерзай, чадо! прощаются тебе грехи твои" (Мф. 9:2). Причина духовного паралича в грехе, а корень грехов — гордыня неверия, за норму принимающая беззаконную перевернутость сознания. "Горе сердцу расслабленному! ибо оно не верует, и за то не будет защищено" (Сирах. 2:13).

Почему же следует говорить об анализе "духовно-нравственном", а не просто о "нравственном" или "моральном"? В основе юридического понимания "морали" — ущербная католическая концепция вины, потеснившая понятие греха. Вселенское православие учило иначе. Грех страшен не тем, что прогневляет Бога. Христос пришел не для того только, чтобы великой жертвой умилостивить Отца, удовлетворив Божественному правосудию. "Искупление" — лишь одно из слов, которым поясняет Писание цель прихода Господа на землю. Для искупления вины достаточно жертвы, в которую и принес Себя Христос. Но зачем Господь еще и воскрес? Ведь "если Христос не воскрес, то и проповедь наша тщетна, тщетна и вера ваша" (1 Кор. 15:14). Господь воскрес для нашего воскресения. "Если вы воскресли со Христом, то ищите горнего, где Христос сидит одесную Бога" (Кол. 3:1). И истина Воскресения удостоверяется не столько внешними доказательствами, преображением великого множества людей и народов, сколько преображением собственной души: до того человек малочувствителен к мириадам аргументов. Духовное начало в человеке, его близость Богу, дает силу любить людей, в том числе и тех, которые тебя не любят, — начало совершенной нравственности. Оба начала Господь соединяет: "возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душею твоею, и всею крепостию твоею, и всем разумением твоим, и ближнего твоего, как самого себя" (Лк. 10:27).

Неуклонно отпадавший от вселенского православия Запад забыл основную цель христианства — обожение. Грех в своем существе есть смерть в вечном отдалении от Бога. А созданы мы для вечной любви и жизни! "Бог вочеловечился, дабы человек обожился"4. Господь пришел найти "потерянную драхму", спасти Свое творение от гибели без Себя, возвести обоженного человека в вечное Царство Небесное, соделав его Своим сыном. Богоустановленными таинствами Церкви, Святым Духом вводится человек в бессмертие богообщения.

Потребное для того духовно-нравственное совершенство ("будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный" — Мф. 5:48) неосуществимо без подвига души, хотя усовершает человека Бог. "От дней же Иоанна Крестителя доныне Царство Небесное силою берется, и употребляющие усилие восхищают его" (Мф. 11:12). Лишь в трудящуюся руку посылается благодать Божия, преображающая человека. А без чудесного перерождения всеисцеляющей силой Божией — перед нами подлог: нравственное совершенство, которого требует от нас Бог, подменяется моральным благоприличием, лицемерным в основе (вспомним многочисленные обличения Господом фарисейской законнической морали! Вот природа фарисейства: "берегитесь закваски фарисейской, которая есть лицемерие" — Лк. 12:1). Маска благоприличия закрывает от других и от самого человека истинное его состояние. Приточный фарисей даже кощунно хвалил Бога за свое состояние лицемерной лжи себе ("Боже! благодарю Тебя, что я не таков, как прочие люди…" — Лк. 18:11).

Великий идеал духовно-нравственного совершенства стал внутренним законом светской серьезной музыки, родившейся из церковной. Потому этический, моральный анализ на безбожной основе (как он заявлен, например, у Дм. Кабалевского) проходит мимо музыки.5 Гуманистические понятия эгоизма-альтруизма, плоские и фальшивые из-за отсутствия в них духовной вертикали (какой силой преодолевается эгоизм и воздвигается альтруизм — неужто классовой солидарностью или идеологией?!), также недостаточны для духовной-религиозной природы серьезной музыки, которая хочет питаться Божией любовью: гимны партии, социалистическому труду и прочей духовной лжи в кантатах времен социализма поделом оказались в помойках истории. Гуманистическая эстетика лишает людей главного элемента высокого искусства — чуда.

О дивной красоте и чудесности искусства музыки говорится обычно метафорически. А на самом деле это его сердцевина и сущность. Если же так, то дивность музыки заслуживает не только эмоциональных восклицаний, но и сосредоточенного усердного вглядывания, ибо в противном случае нарушается закон соответствия метода предмету познания, и понимание музыки становится неадекватным, лживым в самом корне. По мысли митрополита Амфилохия, метод — свойство истины. "К Истине нельзя прийти ложным путем, но только тем, который согласуется с ней, который освящен и исполнен ею <…> В ее собственном свете открывается настоящий путь к ней — недоступной"6. Если культура воскрылена дивным светом традиции, то и познание должно быть устремлено к раскрытию этого света. Если же тьма претендует на познание света, то это и антикультурно, и антинаучно, и просто абсурдно.

В настоящей книге категория чуда пронесет себя через все анализы. Как лингвисты в словах "дивный", "удивление", "энтузиазм" обнаруживают исходную основу "Теос" (Бог), так музыковедческое осмысление чуда музыки не может не возвести мысль к его первоисточнику. И только тогда открывшаяся сердцевина прольет свой свет на все устроение высокой музыки в многообразии ее стилей и жанров.

В соответствии со сказанным, духовное начало нравственности должно не только не упускаться из виду, но всячески акцентироваться в сознании.

Светская серьезная музыка родилась из церковной и пока она — серьезная музыка, она хранит в себе полученную духовно-генетическую программу. Отличие их в том, что в церкви действует реально преображающая, совершающая благодать, а в светской музыке — лишь призывающая. Воспринимается она как жажда света и совершенства, как сила, расправляющая и окрыляющая душу.

К этой-то силе и выходит духовно-нравственный анализ и сам от нее становится воскрыленным и вдохновенным, способным обнаруженной красотой музыки пробуждать души людей к высшей жизни.

**Цель анализа в свете генеральной функции серьезной музыки.**

Всякая деятельность предваряется упованием. От воспитания музыкой в школе мы ждем осветления будущего наших детей. Стало быть, предполагаем наличие света в самой музыке, а педагогическим искусством надеемся раскрыть его в сердцах школьников — и к этой возвышенной цели направляем педагогический анализ шедевров музыкального искусства. Анализ же в вузах воспитывает самих воспитателей.

Раскрыть свет музыки — не значит подменить словом ее пленительную красоту. Не подменить ее оно должно, а помочь формированию музыкального слуха как органа поиска и восприятия небесной красоты.7

Последняя цель курса анализа совпадает с целью всей системы музыкального образования — воспитанием духовного музыкального слуха, способного изъясняться откровениями. Все предметы музыкального вуза от философии и эстетики до истории музыки в конечном счете направлены к той же цели. В чем же специфика курса анализа? Он достигает цели в деятельности теоретической интерпретации, опирающейся на исполнительскую, при устремленности внимания на устроение интонационной формы, выражающей смысл. Музыкальная форма в тесном смысле слова (сонатная, вариационная...) — одно из проявлений интонационной формы, и потому естественно включается в предмет анализа.

Анализ — средство развития духовно-содержательного, осмысленно-слухового постижения интонационной формы (в рамках произведения, эпохального и индивидуального стиля, жанра и т.д.) как способа мышления о сущем в звуках.

Такова сверхзадача курса и настоящего пособия.

Интонационная форма музыки — непосредственный предмет анализа.

Анализирующий не чуждается всех знаний о музыке и жизни, но на ладони анализа — сама она, слышимая и видимая. "Стихи, дорогой Дега, создаются не из идей. Их создают из слов", — говорил Малларме. Материал музыки — интонация. Как и слово, она таит в себе смысл. Об этой тайне интонируемого смысла скажем несколько слов.8

Специфическое содержание интонации — жизнь души. Душа есть невидимое существо человеческое, наделенное жизнью. Главное в жизни: она имеет вертикальное измерение — может быть святой, светоносной, божественной, чистой. Это высший ее беспредельный предел, жизнь в Боге, ради чего и вызвана она из небытия. "Нет иной такой близости и взаимности, какая есть у души с Богом и Бога с душою… Тело и душу человека создал Он в жилище Себе, чтобы вселяться и находить покой в теле его, как в доме Своем, имея прекрасною невестою возлюбленную душу, сотворенную по образу Его", — слова эти принадлежат человеку, силой Божией воскрешавшему людей и опытно знавшему то, о чем говорит.9 Душа-жизнь, бывает, погружается и в смерть духовную, становясь преступно-грязной, животной, скотской. "Беспредел" духовной смерти, временной и вечной, — глубины сатанические, в бесконечности злобы, в адском огне вечного недовольства, из которого нет выхода, ибо блаженство чистой любви ненавистно для озлобившейся души.

Невозможно понять интонацию без богословия, которое есть любовь создания к Богу. Без этого высшего уровня осмысления музыковедение обречено пресмыкаться во тьме эмпирических суждений, которые неизбежно потянут (и уже тянут) во тьму и художественную практику, а с ней и саму жизнь.

"Как словом выразить Благо, которое выше слова?" (Дионисий Ареопагит. О Божьих именах). Невозможно это для человеческого слова без помощи Божией. Но Сам Бог-Слово есть высшее Благо — Любовь Божия.

"И Слово стало плотию, и обитало с нами, полное благодати и истины" (Ин. 1:14). Греческое слово харис (благодать) еще в языке Гомера имело тройное значение: любовь, благодарность, красота.10 В языке христианства из него потекли энергии неизъяснимой красоты, непредставимого милосердия и небесной спасающей любви, подтвержденной несомненностью Распятия и Воскресения. "Дивились словам благодати, исходившим из уст Его… И дивились учению Его, ибо слово Его было со властью" (Лк. 4:22,32).

"Аз есмь путь и истина и жизнь". "Слова, которые говорю Я вам, суть дух и жизнь". (Ин. 14:6; 6:63). Китайская (католическая) библия переводит греческое Логос (слово) как Дао (путь). Не в слушании только, но в смиренном исполнении Слова человек встречает Самого Христа, и, начиная жить Им, в полноте принимает Его благодать. "Слово мое", — говорит апостол Павел, — "не в убедительных словах человеческой мудрости, но в явлении духа и силы" (1 Кор.2:4)

Может ли такое слово быть безинтонационным? Тысячи людей в нашей стране знают слово старцев: простое, краткое, кроткое, лишенное и тени наигранности, театрального пафоса, но зримо несущее в себе силу, властно переламывающую все тяжкие обстояния жизни.

Подчеркнем: интонационно всякое слово. Слово и интонация — неотрывны, ибо неотрывно видение ума от духовных энергий сердца. Не бывает слова без интонации. Вот слово сухое, равнодушное, холодное, вялое, скучное, "научное" (свойственное серой полу-науке) — но это тоже интонация, характеризующая состояние сердца! Чистая мысль обитает в чистом сердце, "отвлеченная" — в отлученном от Жизни. "Еще ли окаменено у вас сердце"? (Мк. 8:17) — мягко упрекает Господь учеников за непонятливость.

Мы подошли к специфике интонации. Если фонемная организация слова адресует нас к понятию, к видению ума, то интонация выражает его дух, сердечную атмосферу, из которой рождается слово. "Ибо от избытка сердца говорят уста. Добрый человек из доброго сокровища выносит доброе, а злой человек из злого сокровища выносит злое" (Мф. 12:34-35).

В начале человеческой истории всякое слово и всякая мысль пелись. Об этом свидетельствует мысль всех народов земли. Вот некоторые свидетельства греков. По Аристотелю, законы воспевались, прежде чем были записаны. По мысли Полибия, "лучше не знать науку, чем быть неискусным в благодарственных песнях". Обобщая эти высказывания, русский автор XVIII века пишет: "История сохранялась песнями". Со временем интонация слова и интонация пения разделились. Напевная интонация передалась инструментальной музыке.

Музыкальная интонация способна воплотить энергии души, чистые и грязные. В богослужебном пении они светоносны. И в светской музыке интонация может выступать как удивительнейшее средство познания и общения, сгусток бытия, истории, культуры, надмирный свет и озарение жизни.

Противоположный полюс представлен интонациями кривляющимися, наглыми, грязными, хрипло-агрессивными (в рок-музыке). Каков диапазон человека на шкале жизни-смерти, света и тьмы, — таков диапазон и его интонационных проявлений.

Музыкальная интонация, следовательно, имеет духовно-нравственное измерение. Оно столь важно, что не может быть опущено в определении интонации.

Ее можно определить как род знака, материально-акустическое тело которого, включающего в себя одновременно все стороны звучания, оживляется осмысленными энергиями души и духа, а также (это дополнение — для верующих) энергиями призывающей (а в церковном пении — обоживающей) благодати. Интонация прикреплена к Традиции духовной жизни и служит ей.

Приведенное определение, как очевидно, ценностно не безразлично, не отлучено от совести, — и на этом принципе познания необходимо заострить внимание; так поступать и в других случаях. Добро и зло онтологически не равнозначны. Груша может существовать без грушевой гнили, а гниль без нее не может. Раковая опухоль вырастает на человеке, а человек не вырастает из нее. Не определять же понятие человека через понятие рака, как непорядка в размножении клеток! Беспорядок живет разложением порядка, ложь паразитирует на истине, злоба разрушает любовь. Тьма не охватит света, ибо представляет собой его отсутствие. И в познании мы должны видеть эту онтологическую неоднопрядковость. И вначале видеть прекрасную идею, и лишь потом — ее искажения.

Так — и в интонации, которую человек, извратившись сам, может извратить.

Скверную, гнилую интонацию можно определить как род знака, материальное тело которого пронизано мертвящими (бессмысленными, глупыми, нравственно-фальшивыми, безобразными) энергиями души, злой духовности и демонических внушений. Она прикреплена к контртрадиции и ее функцией (лучше сказать — дисфункцией) в обществе оказывается передача духовной смерти.

Понятия души и духа, задействованные в определении, позволяют провести самую важную разграничительную линию между двумя рангами человека, состояний народов и всего человечества с его культурой и искусством. Эстрадная музыка — бездуховно-душевна, ублажает плоть и похоти человека. Из нее никогда не подымутся возвышенные и сильные тяготения к чистоте, свету и святости жизни, к спасительной для человека красоте. Эта способность оплотнять в звуках энергии духа — непременное свойство уже не эстрадной, а серьезной музыки в ее исторической и онтологической связи с богослужебным пением Церкви. Основная тема светской возвышенной музыки, а соответственно и курса анализа музыки, — духовно-преображенный человек. Тема христианского преображения души возвела высокую светскую музыку в уникальное явление, которого не знал мир.11

"В последние времена люди станут хуже бесов и будут с ними общаться". Это пророчество святых отцов сбывается в наше оккультное время. Состояние осатанелости — плод отказа от спасительного дара обожения — выразилось в нагло кривляющейся интонации музыки, в позах и движениях танцев, рекламы и всех средств поп-культуры конца ХХ века.

В наше время воинствующей и торжествующей пошлости особенно важно дать людям свободу выбора между духовностью и скотской бездуховностью слуха и всей своей мотивационной системы жизни, дабы не все покорились потребительской хватательно-зоологической интонации жизни в удовольствиях, не все бы умерли духовно, но укрепились бы их души в противостоянии свинцовым мерзостям современности.

**Понятие красоты**

(…) Так будь же зеркалом у Бога,

И, очищаясь, отражай.

Иначе — Красоту не трогай,

Не создавай — не искажай.12

Вот мы уже неоднократно упоминали красоту как критерий качества и совершенства. Что говорит о красоте богооткровенная вера? Красота — одно из имен Бога.

Христианское понимание красоты затмило языческие и еретические понимания. Не отбросило их, не воевало с ними. В ее свете как-то сама собой открылась их ограниченность.

Античность говорила о мимезисе, подражании. Подражании чему? Тварям без Творца? Всего-то? Подражать Творцу? Но как Его увидеть плотскому сознанию язычества? Оно (в лице самых выдающихся мыслителей, например, Гераклита) пришло к выводу о шарообразности Бога, поскольку шар — самая красивая и совершенная фигура. Что могла еще нафантазировать плотская мысль?

Навечно позади святоотеческого христианского теории красоты остались еретические учения. Ересь — трещина в сердцевине познании. Слепая по определению, она жаждет творить. Что натворит она без правильного понятия? "Чем бы я мечтала быть? Мечтала бы быть огромной, неслыханной, всеобъемлющей трещиной", — откровенничает маленькая трещинка в стене в побасенке Чапека.

Возьмем Шиллеровскую концепцию искусства как творческой игры. Но где отличие чистой детской игры от лукавой игры в мнимую детскую простоту, и от гнусных игр? Понятно, что не имея с самого начала такого критерия красоты, игры человечества начали чернеть, закончившись содомскими играми со святостью в теории и практике постмодернизма.

В святоотеческом понимании красота — явление славы Божией в мире. Но открывается слава в творениях не одинаковым образом. "Есть тела небесные и тела земные; но иная слава небесных, иная земных. Иная слава солнца, иная слава луны, иная звезд; и звезда от звезды разнится в славе" (1 Кор. 15: 40-41) По-разному слава выявляется в геометрической правильности снежинки, в изумительных снежных узорах на оконных стеклах, в тепле птичек и зверушек Божиих.

Высший род славы Божией являет собой душа человека, "умная Божия красота". "Нет иной такой близости и взаимности, какая есть у души с Богом и Бога с душою… Тело и душу человека создал Он в жилище Себе, чтобы вселяться и находить покой в теле его, как в доме Своем, имея прекрасною невестою возлюбленную душу, сотворенную по образу Его".13 Такова душа в сущности своей — "сокровенный сердца человек в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа" (1 Петр. 3:4). Но она была в язвах и гное, а очистить ее мог только Христос.

Потому-то весь мир был покорен красотой музыки христианской культуры.

В той мере, как освобождается сердце от греховной тяжести — познает и красоту небесную. Св. Иоанн Кронштадтский пишет о разных видах царствия Бога в мире: "Он царствует Своим бесконечным могуществом и правдою и над злыми духами и над злыми или неправедными людьми... Но Он, Истина, не царствует в бесах и нечестивых людях истиною Своею, потому что в них ложь, не царствует любовью, ибо в них злоба; в нечестивых людях не царствует верою, не царствует надеждою и любовию, не царствует в них точным исполнением Своих законов" (Св. Иоанн Кронштадтский. О Молитве. — СПб., 1906, с. 26). В ком же царствует Бог небесной красотою? В полной мере — в художниках духа, святых. Людям же благочестивым небесная красота приоткрывается опосредованно, косвенно, в шедеврах искусства. "Красота есть не иное что, как тайное выражение божественного" (В. А. Жуковский. Полное собрание сочинений в 12 томах. – СПб., 1902, т.XI, с.16)

Христианское святоотеческое понимание красоты сняло контроверзу: "отражение или творчество?" Они связаны неотрывно: творчество есть отражение красоты Творца. Сам Господь говорит: "Отец Мой доныне делает, и Я делаю"; (Ин. 5:17) "ничего не могу творить Сам от Себя. Как слышу, так и сужу, и суд Мой праведен; ибо не ищу Моей воли, но воли пославшего Меня Отца"; (Ин. 5:30) "ничего не делаю от Себя, но как научил Меня Отец Мой, так и говорю. Пославший Меня есть со Мною; Отец не оставил Меня одного, ибо Я всегда делаю то, что Ему угодно" (Ин. 8:28-29).

Бог творит свободно. Но как понимать свободу? В свободе Шиллер увидел специфику искусства. Однако понял ее пошло, лишь как свободу от материальной необходимости. Это коренная ошибка: свободу нужно было связать в первую очередь не с необходимостью, а с Божественным призванием. Только божественная сила освобождает от жестокого плена материи. Плотской человек неминуемо становится рабом плотских страстей. Несчастный курильщик являет собой наглядный образ такого рабства. Что может раб страстей сотворить в жизни? Это уже не риторический вопрос. Мерзости нашего времени наглядно показывают, чем становится свобода без этической составляющей — она становится "свободой" гниющего трупа.

Ложь бескачественного (бессовестного) понимания свободы привела к фальши либерализма в политике и почернению игр человечества. Свобода человеческая открывается в полном послушании Богу, и тогда вбирает в себя все Его совершенства — бесконечную жертвенную любовь, смирение, кротость (" Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною" (Откр. 3:20), всемогущество, вечность, святость… Все свойства Божии существуют в Нем и отражаются в человеке плиромно, то есть так, что одна светится в другой. Красоты, к примеру, не бывает без чистоты. В японском языке эти понятия тождественны и выражаются одним словом. Христианская теория творческого отражения, несущая в себе отсвет божественной красоты, разительно отличается от "ленинской теории отражения", холодной по образу дьявола.

Свойство плиромности как неотъемлемого свойства красоты отражается в интонации прекрасного искусства (что мы более подробно рассмотрим во второй главе).

О методе анализа. Что препятствует духовному пониманию искусства?

Воспитанию способности анализа мешает дезориентирующий миф: ложная вера в то, будто из знания частей и их связей автоматически может воспоследовать вывод о смысле целого. В свое время С.С.Скребков (под псевдонимом Триес) опубликовал в "Советской музыке" пародию на примитивно понимаемый целостный анализ: предметом его теоретической юморески явился напев "Чижика", аналитические истолкования которого устремлялись к головокружительным "высотам" идеологии.

На самом деле от частей нет пути к целому, и количеству не перейти в качество. Качество — атрибут целого, а целое не рождается от частей, — только от целого. Анализу, целостному по сути, предшествует целостное понимание, опирающееся на целостное же предпонимание, во глубине которого — простота веры, разом охватывающей все в ярком свете истины. Прежде познания истины — вера в то, что она есть. Бога человек ищет оттого, что знает о Нем в потаенности сердца. Оттого же стремится к добру, красоте, чистоте, любви, правде, справедливости, бесконечной преизбыточности жизни... И чем больше знает, тем усерднее ищет. А как познать то, в существование чего не веришь и от чего отворачиваешься?

Целое светится простотой, парящей над суммой частей. От нее — мера высоты понимания: "над умными разумные, над разумными мудрые, над мудрыми премудрые, над премудрыми — святая простота". Абсолютно простым Существом святоотеческое богословие почитает Бога.14 Проявление божественной простоты — и в святых людях, способных читать в головах людей еще не написанные ими научные труды и приводить их запутанное интеллигентское мышление к простоте истины (многочисленны примеры из житийной литературы: чудесное обращение ослепленного Западом И.Киреевского к святой простоте православия преп. Макарием Оптинским, аналогичные случаи из житий преп. Алексия Зосимовского, преп. Силуана Афонского и других).

Вознесенность простоты над сложностью — и у новорожденного. Экспериментально отвергнута мысль Локка (1632-1704), противника врожденных идей, о мозге новорожденного как якобы tabula rasa. Мозг новорожденного — не чистая доска! Младенец не учится по слогам читать мимику, — узнает ее сразу, ибо имеет врожденный прообраз человеческого лица (соответствующие опыты были проделаны в роддомах). Врожденно-векторны его порывы к истине. Не хочет питаться он хиной злобы, пить уксус равнодушия. Вот пытается развеселить он опечаленную мать и, если это не удается, плачет. Значит, есть у него идеал благоустроения мира, в котором как солнце сияет улыбка; к прекрасному миру добра, радости, любви и общения тянется он всеусильно (прозорливые старцы говорят: крещеные младенцы видят ангелов и радуются вестникам горнего мира; верующие внимательные бабушки подтвердят: младенец раньше начинает гулить к иконам, чем научается сосредоточивать взгляд на человеческих лицах, иногда взгляд прилипает к какой-то невидимой нам точке на абсолютно ровном потолке и никакое вращение тела не может оторвать его пристального взгляда). Устремленность к истине восхищает напряженной интенсивностью. Наши взрослые слова — потребности, духовные запросы, мотивы — кажутся тут безобразно мертвыми, даже фарисейскими, словно бы запачканными грязью потребительской психологии. Нет, не деловитые "запросы", а огненные взывания, чудесная доверчивая открытость миру, вера в добро, жажда мудрости, спрятанной в языке, — отсюда поражавшая поэтов и писателей чуткость детей к логике языка. Гениальность — в природе детства.

Язык интонаций также врожден. Младенец плачет от злых интонаций и светится от ласковых.

Способность восприятия раздвигается освоением все новых оттенков, никогда однако не покидая пределов целостности.

Если такое случится, — пред нами несомненная патология, личная или общественная. Свт. Филарет Московский указывал, что преподавать математику детям следует с осторожностью, наблюдая за тем, чтоб не порушилась дивная высота и связность понимания мира.

В богословской, философской, научной и музыковедческой литературе диалектика взаимоотношения целого и части связывается с понятием герменевтического круга.

Зрение частей и их связей углубляет понимание. Вера наполняется ведением, предпонимание вырастает в понимание. У блаж. Августина познание и вера содружественны: понимание от веры, а вере нужно разумение ее предмета.

Герменевтический круг не может быть разорван без повреждения ума. Грехом он сужается; от чистоты обретает простор. ("По силе жития бывает познание истины", — преп. Исаак Сирин). Микроскопически ничтожный ныне, напоминает он о последних временах. "Сын Человеческий, придя, найдет ли веру на земле?" (Лк. 18:8). Общество беззаконно оставило молитву. Из-за беззакония охладела любовь (ср. Мф. 24:12). Без пламенеющей веры обнищало понимание всего на свете. Каждая из наук потеряла свой предмет: психология — душу, антропология — человека, социология — общество, история — смысл исторического бытия, искусствоведение — искусство. "Ничто не производит столько мрака, сколько ум человеческий, рассуждающий обо всем по земному и не принимающий озарения свыше"15

В основе понимания — узнавание сродного. Как говорили древние, подобное познается подобным. "Для чистых все чисто" (Тит. 1:15); нечистый все понимает в меру испорченности. И применительно к искусствам: "в книге прочитывают лишь то, что уже имеют в сердце" (Бодлер). "Каждый берет в рассказе, что может, и тем самым подгоняет его к своей мерке".16 Пошлый слышит музыку пошло, духовный — духовно.

Понимание — отвыше; герметический круг — диалогичен. Чтобы понять Бога, человек должен стать человеком, а это возрастание осуществляется действием благодати. Бог есть любовь, а человек сотворить любовь, достаточную для познания Бога, не может. Только Истина Божия может расширить его сердце. Тайна герменевтического круга, вытекающая из сокровенной связи человека и Бога, пронизывает все силы души. "Вера — дуновенье от Бога. А вера в эту веру — от человека"17. Такая же диалогичность спрятана в устроение ума, сердца, воли. "Если же у кого из вас недостает мудрости, да просит у Бога, дающего всем просто и без упреков, — и дастся ему" (Иак. 1:5). Тайное поучение от Бога превышает книжную мудрость. Объятость верой производит ведение о всякой вещи, какой ни пожелает душа. "Духовный судит о всем, а о нем судить никто не может. Ибо кто познал ум Господень, чтобы мог судить его? А мы имеем ум Христов" (1 Кор. 2:15-16).

Восхитительно-нежны, переливчаты оттенки цвета в крыле бабочки. А рождаются они от простоты солнечного луча. От простоты сложность, а не от сложности простота. Так и в духовном зрении: "Солнце правды", Христос (Мал. 4:2), освещая предметы умного видения, открывает в них Свою безначальную красоту. "Слепой по отношению к Единому совершенно слеп и по отношению ко всему, а видящий в Едином пребывает в созерцании всего... Слышащий Слово слышит все".18

По разъяснению одного из авторов греческого Добротолюбия, наш ум совершает круговые движения между истиной простой и сложной (из-за нас сложных). От первой питается через простоту веры. Но выйдя из себя и став против себя мнительностью, лукавством и неверием, жалким образом теряет способность к истине простой и сложной (свидетельствуемой Писанием, тварным миром и духом). Тогда смирившись, вновь обретает способность к простоте веры и познанию простой истины и сложной из нее. От воссияния истины в нем яснее видит то, что отбросило его от истины, — так становится смиреннее, проще и тверже в вере.19

Отблеск божественного круга восхождения — и в нашей области. Чтобы увидеть райское многоцветие духовных интонаций прекрасной музыки, необходимо непрестанно приобщаться простоте солнечного луча, потому что без его питательной простоты остается ходить во тьме, ничего не видя духовного. Если в сокровенности высокой музыки отражена истина воскресения Христова (а к этой истине и будут устремлены наши анализы), то адекватным методом познания шедевров и будут свидетельства преображенной и преображаемой души, — это неустранимое методологическое требование к анализирующему относится в такой же мере, как к исполнителям, композиторам и слушателям.

Отсюда для музыкознания, как и для всей культуры, встает проблема истинной памяти — не о прошлом, а о будущем, о цели и смысле жизни. Памяти о "едином на потребу" (Лк. 10: 42, церк.-слав.), о простоте луча Солнца правды. Память о цели и смысле жизни не может быть сухой и информативной. Она соединена с любовью. "Духовное единение (с Богом — ВМ) есть непрестанное памятование; оно непрерывно пылает в сердце пламенною любовью".20 Принятая памятью сила любви продолжается и во внимании, которое из безвольного становится трезвенным, освещающим каждый момент времени светом истины, в котором видны и неправильности жизни личной. И воля, рождаемая на острие веры, действующей любовью, обретает благодатную силу и ревностность.... Сгустком такой памяти и стать бы научной теории. Ныне она имеет отвлеченный (отвлеченный от истины!) характер, а должна бы быть живой, как и сама истина обладает свойством живить. Тогда и анализ, направляемый живой теорией сердца, устремится к берегам духовной жизни.

Необходимо постоянное круговое движение от высшей идеи серьезной музыки (о которой забыла теория!) к ее интонационному воплощению и обратно: между зрением музыки в простоте ее идеи ("идея" — этимологический родственник русского "видения") — и в многосложности ее проявлений.

Тогда откроется, что вся серьезная музыка в сути своей есть вживание в одно. Генеральной идее серьезной музыки отвечает генеральная ее интонация.

Таким — в сущности своей — предстоит метод анализа. Само это слово, сложенное из мета+ходос (родственного русскому ход), этимологически означает "путь вослед". В нашем случае — вослед первообразной красоте.

"Всякая красота, и видимая, и невидимая, должна быть помазана Духом, без этого помазания на ней печать тления; она, красота, помогает удовлетворить человека, водимого истинным вдохновением. Ему надо, чтобы красота отзывалась жизнию, вечною жизнию… Когда же из красоты дышит смерть, он отвращает от такой красоты свой взор," — писал святой Игнатий художнику К.П.Брюллову.21

После сказанного понятно, чем именно вредна вера в выводимость целого из части и каким образом извращает она метод анализа. Она, пользуясь выражением Бердяева, формирует свирепую "волю к бездарности", — бич последних времен истории. Истинное понимание рождается жаждой смысла ("блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся" — Мф. 5:6). Лживый же миф, научая застревать вниманием на частях и мнимой производности от них целого, формирует мертвое, серое самонадеянное сознание, цепляющееся за свою серость под лицемерным прикрытием знамен науки. Тогда и системное знание, обеспечивающее возможность анализа, начинает строиться в ложном направлении: в сторону дробления — к частям и сторонам. Должно же оно строиться в той направленности, которая сродна самому слуху и познавательно-аналитической деятельности: от средств — к идее целого. Почему трудно, если не невозможно в практике анализа исходить из фундаментальнейшего разбора выразительных средств, осуществленного в первом объемистом томе Анализа музыкальный произведений Л.А. Мазеля и В.А. Цуккермана? Именно из-за непроработанности этих сущностных путей от частей к целому и невыявленности духовной природы этой целостности, музыкальной красоты .

Посмотрим, какие именно пробелы в нашем предварительном знании о музыке мешают анализу, разрывая герменевтический круг.

"Пробелы" — мягко сказано!!! Честнее говорить о "коренном неведении" (св. Василий Великий), не исчезающем даже и при бесконечности частностей.

Вот начало коренного неведения, сводящего на нет всю мощь аналитической методологии. Чего мы ищем в анализе? Разумный ответ был бы таким: ищем того, чего ищет сама высокая музыка. А чего ищет она, какова ее генеральная цель, ее сверхтема?

Взглянем же на музыковедение как условие предпонимания музыки и основание музыкальной культуры. Вот так диспропорция: мириады теорий несущественного, а о главном — молчок! В чем суть серьезного, высокого искусства, ради которого существуют училища, консерватории, система массового музыкального воспитания? Почему оно серьезное, в чем его серьезность и высота? При тысячах работ по музыкальной форме — ни одного по теории высокого искусства. Пробиваемся кантовской верой в бесцельную целесообразность искусства. Но тогда правы циники: к чему носиться с бесцельными играми и игрушками — не перевести ли серьезную музыку на самоокупаемость? Вы ищете эстетических наслаждений? И мы тоже. Поконкурируйте с нашей попсой! И в плане познания: как найти то, не зная что? Как и стремиться к тому, о чем нет предпонимания? Размер герменевтического круга — вблизи нуля! Удивляться ли растущей мерзости режиссерских и исполнительских интерпретаций, все более поддающихся давлению поп-культуры?

Традиция (=Священное Предание), прилепленностью к которой питались когда-то взгляды на музыку, и саму ее возведшие из ничтожества к величию, есть передача боговдохновенной преизбыточествующей жизни. Она держится благодатью Божией при подвиге любви к Богу, а без подвига меркнет. Память слабеет, высота забывается, общество глупеет.

**Что главное забылось в искусстве?**

Забылась, как всегда, суть. Бах или Гендель не приняли бы кантовскую идею о незаинтересованности искусства! Но классическая философия несправедлива и к музыке классической и последующих веков, и служит неуклонной деградации художественных языков культуры.

Нет ничего великого без великой цели. Великое искусство не могло не воздвигнуться великой целью, оставшейся в его глубине, подобно силе натянутой тетивы, остающейся в летящей стреле. Последняя цель высокого искусства — самый скрытый и важный слой его содержания. "Во всем, что встретится тебе в Писаниях, доискивайся цели слова, чтобы проникнуть тебе в глубину мысли святых".22 Но и в высоком искусство спрятана великая цель. Какова она?

Ее легко назвать. Желание близости к Богу, Его истине, благу, красоте, совершенству, любви — высшая творческая сила, дарованная человеку и возведшая культуру. Легко назвать, — да только ведь это далеко не то, чтобы научиться видению победного ее действия во всем богатстве ее многовидных интонационных воплощений.

**Эвристики анализа**

Если нет прямого пути от выразительных средств к смыслу целого, если метод в высоком смысле состоит в духовном возвышении себя к слышанию музыки, — то что делать на "операциональном" уровне деятельности, в самом ходе анализа? И каким словом назвать живую совокупность конкретных действий, помогающих сосредоточиться на истине произведения?

"Методика", потеряв связь с методом, как движением вослед истины, напитавшись духом лживой идеологии, превратила себя в сгусток "воли к бездарности". Своей неправдой (спесивой верой во всесилие части) оно напрягает совсем не те силы души, которые требуются для адекватного постижения серьезной музыки. Чванливо выступающее вперед умение читать по слогам заслоняет главное. Но ведь мы не Петруши из Гоголевского "Ревизора", чтобы находить в нем последний смысл чтения! Скрытый в "методике" смертный грех мировоззренческого уныния и отчаяния (отказа от великого чаяния, великой надежды) убивает дух, отсекает крылья души. А мертвость никак не может быть мерилом живого и матерью вдохновения. Состояние анализирующего не должно быть принципиально иным, нежели у композитора или у исполнителя. Огненная мысль воспламеняется от огня. Истина красоты способна исцелить нас от расстройства высших желаний, но нужно сделать первый шаг к ней, а не в противоположном направлении. Как вновь соединить методику с методом — стороной истины?

Что делать анализирующему пред лицом произведения, дабы не стоять оцепенело, не зная, с чего начать?

"Эврика!" ("нашел"!) — вскричал некогда Архимед. Находят, когда ищут. "Ищите, и обрящете", — ободряет Господь (Мф. 7:7, Лк. 11:9). Находят, обретают, если правильно ищут. Возвышенный славянский синоним обретения и изобретения — сретение. Сретенье истины произведения, которая всегда в лучшем и в высшем, а не в гадком и худшем, возможно лишь тогда, когда мы идем ей навстречу, а не удаляемся от нее неправдой.

Эвристики — стратегии поиска. Нужно правильно восчувствовать цель и смысл поисков и сориентироваться в путях. Направление поисков задается вопросами.

Вся соль в том: какими!

Вот обычный круг вялых вопросов содержательного анализа музыки: что выражает эта музыка? Как ее содержание детерминировано исторически? Какова была обстановка общественной жизни? Кто из современников и предшественников повлиял на нашего композитора? Какие биографические происшествия могли отложить отпечаток на это сочинение? Каков внутренний мир этой музыки, что из всего сказанного можно увидеть в ее устроении?

Духовно-нравственный анализ не чуждается ни исторической, ни биографической, ни генетической, ни собственно аналитической тропинок к смыслу. Но он меняет характер вопросов: бескрылым мертвым вопросам дает огненный, совестливый, духовно-нравственный поворот, способный пробудить высшие стороны души анализирующего.

Не "что выражает музыка", а — "что в выражаемом окрыляет душу, что способно восторгнуть ее к неумирающей радости"? Что делать исполнителю? Как мне интонировать ее в себе? Не содержание музыки, но ее духовный смысл — озарение души.

Не "как содержание детерминировано исторически", а: "каким особым образом эта возвышенная музыка встроена в великую Традицию (=Предание) — передачу боговдохновенной жизни?" Каким новым способом открывает вечно-прекрасное?

Не "каковы проявления стиля классицизма в музыке Моцарта?" А — "как восторг окрыленной светлой ясности нового стиля эпохи сказался в новой интонационности моцартовской музыки?" Не "какие черты жанра концерта (поэмы, вальса...) проявились в этом сочинении?" А — "как высота и красота жанра концерта передала огонь вдохновения этому произведению?"

В привычных вопросах: "какие обстоятельства жизни повлияли на композитора и что он хотел выразить?" — нужно отстраниться от скрытой в них лживой презумпции: приравнивания безграничности души к намерениям. Святым, напротив, открывается глубина человека, спрятанный в ней образ Божий; обращаясь к нему, они совершали осветляющий переворот в душах. — "Ибо слово Божие живо и действенно и острее всякого меча обоюдоострого: оно проникает до разделения души и духа, составов и мозгов, и судит помышления и намерения сердечные" (Евр. 4:12). И в музыке слово Божие может отделить живой и трепетный образ Божий от наслоений исторических грехов и обстояний жизни. И более того, это трезвенное видение и дает правильную ориентацию слуху, ибо говорили святые отцы: грех ненавидь, а человека люби.

Так — духовно-заинтересованно — поставленные вопросы побуждают искать недоведомо-прекрасное уже не мертвым невидящим взглядом, что логически и невозможно из-за нарушения главного требования познания: соответствии метода предмету, но адекватно — пламенеющим сердцем.

По-новому выстраивают они и теорию (а также историю) музыки как условие ее предпонимания. Все общие понятия и категории раскрываются действием этих вопросов в ином виде, врастая в великую традицию человечества. Правильно же видя суть традиции, мы уже не станем глупо противопоставлять традицию и новаторство, ибо традиция — передача преизбыточествующей жизни — содержит в себе вечную новизну. Традиции логично противопоставить не новаторство, а антитрадицию смерти.

Переводя музыковедение во всех его теоретических и исторических разделах на истинный язык верующего сердца, мы ни на гран не отступаем от критериев научности. Напротив! Субъективизм, которым пугает истинную науку серая полунаука, свойствен именно ее мнимому объективизму. Ибо факты, из которых слагается жизнь и музыка, — не мертвые факты, а живые, так или иначе определяющие себя по отношению к смыслу жизни. Гуманистическая философия отлучила истину от силы, силу от красоты, красоту от любви, любовь от жизни, жизнь от сущего, сущее от Сущего, от Бога. Как это может быть? Если истина, говоря философским языком, — сущее всеединое (определение В.Соловьева), то всякое выкидывание из мироздания существенных его сторон превращает истину в ложь. Отвлеченное мышление — отвлеченное от совести, от духовно-нравственной сути и смысла! — формирует картину мира, свойственную плотскому человеку, и тем самым направляет людей, культуру и историю к смерти. Впрочем, ошибочны здесь и сами эти оценки парадигм науки в фальшивых, как это открылось Жуковскому, западных категориях объективного и субъективного. Они рождены ложью картезианского сознания, герметично закупорившего себя в дуализме мира вещного и мира наших идей, чувств, переживаний, — при потере чувства онтологизма, при полном неведении мира истинного, духовного. (А ведь сказано: Царствие Божие внутрь вас есть" — Лк. 17:21. "Потщись войти во внутреннюю свою клеть, и узришь там клеть небесную; потому что та и другая — одно и то же, и входя в одну, видишь обе"23)

Духовно-нравственно поставленные вопросы, как мы видим, раздвигают герменевтический круг сразу в двух направлениях — созерцательно-теоретическом и деятельно-практическом.

Эта двунаправленность формирует книгу: каждый ее раздел, посвященный главным категориям музыковедения, дает им новое освещение, — а соответственно переориентирует и прагматику анализа. Эвристики (вопросы-ключи к познанию истины) не могут быть сформулированы прежде, чем откроется теоретическое видение, но только по мере такого открывания. "Теория", одновременно родственная и "Теос" (Бог, этимологически "Видящий") и "театру" (феатрон), есть созерцание, ясное видение. Вне цельности видения, во тьме неведения, как возможно задавать вопросы?! Но система эвристик будет складываться в каждой из глав по мере того, как будут показываться все новые фрагменты обновляемого духовно-нравственного видения-слышания музыки.

И только в Послесловии эвристики могут быть собраны вместе.

Шопен. Прелюдия ми-минор.

В книге "Интонационная форма музыки" эта прелюдия была привлечена для иллюстрации созидательной силы интонации, вытекающей из ее феноменальной цельности. Продолжим анализ далее. Он поможет нам яснее представить действие закона цельности интонации, покажет роль узнавания смысла в восприятии, соотношение душевного и духовного в исполнении и интерпретации музыки.

За точку отсчета возьмем тесситурную сторону интонации. Тесситура звука — его место в регистровом пространстве голоса, духового или струнного инструмента, характеризующееся той или иной степенью напряженности или рассвобожденности, полноты, силы, мягкости и других тембровых особенностей. Фортепианный звук сам по себе не имеет тесситурных характерности. Но ни одну сторону интонации невозможно изъять из нее; весь речевой и вокальный опыт человека, в котором тесситура звучания имеет важнейшее значение, подключается и к восприятию фортепианной напевной интонации. Тесситурные краски тут же восстанавливаются из контекста — композиторского и исполнительского. К фортепианному звучанию подстраиваются наши связки, форма гортани, мышцы дыхания; в соответствующее состояния входит наш дух.

В данном случае начальный октавный скачок мелодии указывает на высокую тесситурную область, в которой развертывается интонация. У нее две полярно противоположные возможности: напряжение и рассвобождение (истоки двух логик будут открыты в 7 главе). Остановимся вначале на первой возможности.

Домысливаемая напряженность высокой тесситуры, подчеркиваемая туше пианиста, органично входит в интонацию скорби, готовую прорваться в патетической декламации (кстати, это и происходит в последующем развитии прелюдии). Парадоксальным образом эта невидимая в нотах сторона интонации изнутри выстраивает себя, подводя к этому общему знаменателю все другие композиторские и исполнительские стороны.

Пример 1

Для наглядности действия высокой тесситуры противопоставим мелодии Шопена вариант с нисходящим октавным скачком вначале, который повлечет за собой изменение всех иных сторон интонации.

Пример 2

Взглянем на гармонию Шопеновской прелюдии. Начинаются ли когда произведения с секстаккорда? Из учебного курса гармонии учащиеся знают: секстаккорды не открывают произведение, а приберегаются для более напряженных моментов развития. В данном случае тесситурное напряжение и стоящая за ней скорбная напряженность души великолепным образом оправдывают необычное гармоническое начало: душа в смятении и поиске покоя. Трезвучие же было бы здесь психологически фальшивым, ибо внесло бы противоречащую мелодии расслабленную вялость.

Напротив, для экспериментально искаженного варианта мелодии, в котором нижний звук ассоциируется со средней, спокойной тесситурой, психологически фальшивым был бы как раз секстаккорд, ибо противоречил бы спокойно-созерцательному, несколько меланхолическому тонусу интонации. Трезвучие же идеально ему соответствует.

А фактура? У Шопена это — хоровая псалмодия, выражающая предельную сосредоточенность и концентрированность души. К ней композиторы часто прибегают в сочинениях необыкновенной внутренней напряженности и глубины ("Для берегов отчизны дальной" Бородина, "Я не сержусь" Шумана, Аллегретто Седьмой симфонии Бетховена).

Применительно к элегически просветленной и безмятежно-созерцательной экспериментально искаженной мелодии такая фактура звучит комично — словно гранитный постамент для воздушного шарика. Напротив, мечтательно-нежная фигурация хорошо гармонирует с ней.

Обратимся к способу развертывания мелодии. Глубина духовной сосредоточенности прелюдии Шопена удерживает и мелодию на одном месте. Было бы странно, если бы она порхала, как легкомысленная бабочка. Только после известного накопления напряженности она прорывается в декламациях. Внутреннее напряжение находит свое внешнее выражение.

Мечтательный вариант, напротив, не поддается удержанию в тесных пределах псалмодии. Приколоть ли легкокрылую бабочку булавкой к столу? Жалко бабочку. Более же свободное импровизационно-мечтательное развитие мелодии гармонирует с ее началом.

В сравнении оригинальной и искаженной мелодии нам открылась сила органичной целостности интонации. Изменили один элемент интонации — тесситуру, а веление целостности заставило изменить всю музыку! Действие невидимой логики интонации, интимно связанной с тесситурными ощущениями, выставляет композитору и исполнителю свои требования. Игнорировать их нельзя — под угрозой полной бессмысленности. Их учет способствует органичности. Но органичность органичности рознь. Важно, что она организует — организм ли божьей коровки или лесного клопа.

Почему же при органическом произрастании из исходного интонационно-тесситурного предощущения мелодии столь различны в своей ценности? Почему прелюдия Шопена оказалась шедевром искусства, а искаженный вариант — в духе дешевой безвольной импровизации легкой сентиментальной музыки XIX века?

Причина дешевизны подделки и драгоценности шедевра — в состоянии духа, который выразился в них. В дешевом варианте дух спит, душа же поражена апатией, мировоззренческим унынием, вялостью, безволием. Молитвенная трезвенность духа, святая норма человека, подменена мнимой высотой ленивых расслабленных мечтаний. Это тот самый мнимый безвольный романтизм Ленского, о котором Пушкин написал убийственные строки: "Так он писал темно и вяло (что романтизмом мы зовем…)". И еще более резко: "Лорд Байрон прихотью удачной Облек в унылый романтизм И безнадежный эгоизм". Эгоизм унылого романтизма — причина пошлости искаженного варианта. К нему же восходит и мечтательность, которая есть некоторая требовательная капризность своевольной души, вращающейся вокруг своих хотений, ищущей самоутверждения, а не истины. Из плевельного зародыша развилась "прихотливая" интонация развития. На этом фоне мы хорошо можем ощутить величие музыки Шопена, ее молитвенной сосредоточенности, христианской сдержанности, благородной самоотверженной аскетичности и высоты духа.

Критерий ценности музыки — в религиозных основаниях музыкального слуха.

Как исполнять Прелюдию Шопена? Выше было сказано о двух способах интонирования в высокой тесситуре — напряженном и рассвобожденном.

Исполнение Виктора Мержанова изумительно соответствует первому. Экспонированное с первых же звуков томление духа оправдано всем последующим развитием. В нем все — жизнь. Едва заметные агогические оттенки, чрезвычайная отточенность каждой интонации вздоха в мелодии, игра светлых надежд и разочарований — превращают каждую смену гармоний в поэму. Стержнем же мучительных поисков интонационного героя музыки оказывается некая взмысленность духа и напряженность тона.

Когда после вышеописанного анализа логики интонации и разбора исполнения Мержанова, я включил запись Рихтера, студенты были потрясены тем, насколько исполнения, полярно различные, могут быть равно убедительными.

Рихтер играет прелюдии в совершенно особом порядке, открывая цикл нашей Четвертой прелюдией. Чем это вызвано? Мне пришлось присутствовать на концерте, в котором была произведена запись. То был вечер памяти Д. Ойстраха. Невозможно было начать с первой прелюдии, которой М.В.Юдина дала название "Бытийственность", — с этого бурления неоформившихся сил жизни. Вторая прелюдия, которой Юдина дала название "Разговор с совестью", так же мало подходил для начала (ее Рихтер сыграл предпоследней) — если бы таким было начало, как его оправдать?! Весенняя, Третья совсем резко нарушила бы дух возвышенной скорби.

Четвертая же подошла идеально. Какое жизненное впечатление могло послужить толчком для фантазии композитора? Название, которое на концерте-лекции в малом зале консерватории дала Юдина, я не успел зафиксировать точно, записал приблизительно: "Что-то по поводу могилы".24 У могилы, в присутствии вечности как-то не пристало вглядываться в свои чувствования и любоваться их тончайшими переливами. Это неуместно пред лицом смерти. Все личное, душевно-эгоистическое должно отступить пред строгой печально-просветленной торжественностью момента, дав место духовному созерцанию. — "Опять Шопен не ищет выгод" (Пастернак). Отрешенно-возвышенное, уже не душевное, а духовное настроение пьесы, оказавшееся столь созвучным обстановке концерта, посвященного памяти ушедшего великого скрипача эпохи, и передано с поразительной силой в исполнении Рихтера.

Как-то совсем не жаждет слух особо выразительных поворотов в развитии, удивляющих глубиной. Не хочется вообще никакого развития, ибо развитие принадлежит времени. Времени, разделенному на времена. В развитии есть некоторая несвобода и насилие: от томительного настоящего оно с настоятельностью влечет нас к желанному покою будущего. А здесь времени нет. Нет тоски о прошлом, терзаний о настоящем; и будущее не нужно: пред нами вечность. Одно желание: только б не кончилось это удивительное восхождение духа, не нарушилась небесная отрешенность от времени. Неземное утешение безгранично превосходит повод — земную печаль. Только в дивной молитвенной тишине созерцания может возрастает человек. А здесь — изумительная тишина! Один лишь свет нежности, покоя любви…

Откуда это состояние? Это гостья из иного мира. Мы хорошо знаем ее из опыта Церкви. В православной Утрени есть удивительное, затаенное, тишайшее песнопение: "Великое славословие" ("Слава в вышних Богу"). У него несколько мелодий, но чаще оно исполняется всего на двух звуках в интервале все той же малой секунды. На три минуты — всего 2 ноты! А действие необыкновенное. Какой минимализм сравнится с их несказанной силой!

Игра Рихтера воспроизводит эту логику возвышенной молитвенности. Интонация не напряженно-декламационна, как у Мержанова, а церковно-псалмодична. Высокая же тесситура совершенным образом открывает свою вторую предпосылку — отрешения от земной тяжести, сугубой небесной свободы духа, принимающего озарения неземной нежности и любви. В ситуации концерта, посвященного памяти Ойстраха, это было прощание с духом великого исполнителя, давшего столько светлых моментов нашей культуре.

Две рассмотренные интерпретации — полюсы возможного. Между ними — смешанные варианты. В созерцательном, не развивающемся характере играет прелюдию Софроницкий. Но в его интонации — сильные траурные нотки; в сравнении с Рихтером — меньше небесного, больше земного, какая-то колокольная встревоженность души. Размахом и масштабностью чувствований исполнение приближается к Двадцатой прелюдии c moll. В игре Бузони молитвенность соединяется с прихотливой субъективностью прочтения.

Переходим к следующей главе. С чего нужно начать духовно-нравственное осмысление необходимых анализу теоретических представлений?

Основным предметом внимания в теории и основным материалом анализов будет у нас светская музыка высокой традиции. Следовательно, разговор нужно начать с ее сущности, с ее, так сказать, генетической программы. С ее энтелехии, если воспользоваться более точным понятием Аристотеля, — ее высшей цели, вложенной в нее как ее внутренняя сущность, сохраняющаяся до того времени, пока сохраняется она сама.

О многом говорит ее происхождение: не от глумотворцев она и не от скоморохов. Рождена она наследием церковной музыки, взращена верой, хотя и искаженной, и обоснована богословски. Богослужебное пение Церкви — ключ к сущности серьезной музыки. Вне предварительного анализа церковного пения понять светскую музыку невозможно.

Необходимо осмыслить их взаимоотношения теоретически и исторически. Ради сжатости изложения начнем с теории, а истории отдадим 3 главу.

**Примечания:**

1. Концепция духовно-нравственного воспитания в обществе подготовлена в трех вариантах: "Духовно-нравственное воспитание средствами искусства", "Основы духовно-нравственного воспитания и образования в школе", "Христианская социальная педагогика в эпоху глобализма".

2. "Разложение" по-гречески звучит иначе — dialysi?.

3. В.Певницкий. Из истории гомилетики. Вып.2 Гомилетика в новое время. Киев, 1899, с.507.

4. Мысль, часто повторяемая святыми отцами (сщмч. Ириней Лионский, св. Афанасий Александрийский, преп. Симеон Новый Богослов).

5. Насколько нелепо словосочетание "духовно-моральный" — настолько естественно "духовно-нравственный". В др.рус. языке нрав — стремление, желание, доблесть, добродетель (в более глубоких слоях — значения желать, хотеть, воля, сила, энергия, мужчина, человек). Нравить — любить. От избытка любящего сердца исходит нравственность, рождающая в человеке добродетели как отражение Божественных совершенств.

6. Митрополит Амфилохий (Радович). Основы православного воспитания. Пермь, 2000. С. 10.

7. В. В. Медушевский. Религиозная природа музыкального слуха.

8. Более детально с устроением музыкальной интонации читатель может ознакомиться по книге автора "Интонационная форма музыки" (М.,1993).

9. Святой Макарий Великий. Наставления о христианской жизни. — М., 1998, с. 10-11.

10. Вл. Краузе. Гомеровский словарь. Спб, 1880.

11. Понятия "оживляется" и "омертвляется" в приведенных выше определениях интонации в ее существе и при поражении грехом, говорят о том, что звуковая ее часть подчинена запечатлеваемым в ней смысловой. Такое устроение интонации раскрыто в исследовании автора "Интонационная форма музыки". В соответствии с природой интонации и ее описание должно начинаться со стороны смысловой — с описания ее внутреннего мира. Он по-разному организован в музыке соборной молитвы и в искусстве концертных залов. Здесь музыка открыла великое разнообразие способов представления в интонации человека. Интонация персонажного типа запечатлевает зрительно-пластическую характерность (у верджиналистов, во французской клавесинной музыке, у Гайдна, Моцарта, Шумана, Прокофьева, Щедрина...). Интонация барокко строится как прямая речь к слушателю, речь проповедника и оратора. Романтизм открыл интонацию лирического героя, повествователя (в жанрах баллады, рапсодии), субъекта экстатический танца... Самая глубинная музыка в светской музыки — наблюдающее художественное "я". Все эти интонационные позиции в художественном мире интонации, о которых читатель может почерпнуть представление в упомянутом исследовании автора, приходится учитывать, но в настоящем пособии его главная тема устремляет нас в предельную глубину интонации — туда, где струятся божественные энергии призывающей благодати, где раздаются дары духа и видится преображаемый человек.

12. Иеромонах Роман. Избранное. — Минск, 1995, с. 156 ("Маэстро кисти и палитры", 28 марта 1991)

13. Святой Макарий Великий. Наставления о христианской жизни. – М., 1998, с. 10-11.

14. Современное понятие простоты материально-количественное (малое число элементов и несложность структуры), а святоотеческое — духовное (всецелая полнота , всесовершенное единство).

15. Св. Иоанн Златоуст. Творения. Т.8. — СПб., 1902, с. 160.

16. Джон Стейнбек. Зима тревоги нашей, — М., 1962, с. 78.

17. Архиепископ Иоанн Сан-францисский (Шаховской). Избранное. Петрозаводск, 1992. С.570.

18. Преп. Симеон Новый Богослов. Главы богословские, умозрительные и практические. — М., Изд. Зачатьевский монастырь, 1998, с. 39,71.

19. Каллист Ангеликуд. О божественном единении. — Путь к священному безмолвию. Малоизвестные творения святых отцов-исихастов. — М., Изд-во Православного братства святителя Филарета Митрополита Московского, 1999, с.82-83.

20. Аввы Исаака Сирина Слова подвижнические. — М.,1993, с.7.

21. Епископ Игнатий (Брянчанинов).Письма о подвижнической жизни. Париж-Москва, 1995, с.221-222.

22. Аввы Исаака Сирина Слова подвижнические. — М.,1993, с. 5.

23. Там же. С.10.

24. В. Горностаевой великая пианистка говорила: "Цикл 24 прелюдии — это смерть и воскресение". На просьбу расшифровать, ответила: "Имеющий уши, да слышит". — см. В.Горностаева. Два часа после концерта. Дубна: Свента, 1995. С. 117.