

• ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

О. Е. Шелудякова*

ИСПОВЕДЬ И ПРОПОВЕДЬ КАК ФЕНОМЕНЫ ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПОЗДНЕГО РОМАНТИЗМА)

Статья посвящена особенностям претворения в музыке позднеромантической эпохи важнейших явлений духовной культуры — исповеди и проповеди. Предметом внимания в статье стали мелодические высказывания в их сложности и многоаспектности — темп и динамика речи, соотношение с эпосом, лирикой и драмой, особенности композиции и проч. Выявляются виды проповеди, признаки исповедального и проповеднического высказывания и их синтетические взаимодействия.

Ключевые слова: *исповедь, проповедь, музыкальное искусство, мелодика, поздний романтизм.*

Трудно найти развернутое исследование, посвященное музыке позднего романтизма, в котором бы отсутствовали сравнения каких-либо фрагментов с исповедальным или проповедническим словом, а то и тем и другим вместе. Сама настойчивость подобных параллелей свидетельствует о неслучайности их возникновения. Однако подлинного научного рассмотрения особенностей

* Оксана Евгеньевна Шелудякова — профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории, Екатеринбургской духовной семинарии и Архитектурно-художественной академии. Доктор искусствоведения, почетный работник высшего профессионального образования.

проповеди и исповеди в музыке еще не произошло. Попытаемся наметить основные ракурсы такого подхода.

Прежде чем выявить свойства претворения исповеди и проповеди в позднеромантическом искусстве и особенности нового синтетического типа высказывания, попытаемся отметить характерные свойства каждого из названных речевых жанров.

Из множества существующих определений **проповеди** можно выявить общие признаки: а) по типу бытования это особая разновидность ораторского высказывания, б) по содержанию — христианское наставление, в) по способу изложения материала — разъяснение вероучительных положений. Тройственны и методы воздействия: а) аналитические способы рационального убеждения; б) сознательное суггестивное воздействие на психику и эмоциональный мир; в) вдохновенное озарение, возводящее душу к духовным высотам.

В научной литературе сложилась достаточно полная классификация видов проповеднического слова. Соответственно основным задачам выделяются и виды проповеди:

Экзегетическая — истолкование Священного текста с целью извлечения из него нравственных уроков.

Катехизическая — изложение основ религиозной жизни, начал христианской веры и нравственности.

Догматическая — разъяснение вероучительных истин, догматов.

Нравоучительная — изложение учения о борьбе с грехом и о христианском совершенствовании.

Апологетическая — обоснование истинности христианского учения и критика заблуждений.

Миссионерская — просвещение язычников.

В стилистике церковной проповеди, прежде всего, должны сочетаться наглядность, естественность и ясность. Для достижения наглядности используются сравнения, противопоставления, примеры, описания (психологические и бытовые), изображения, что позволяет быстрее достигать до сердца каждого слушателя, каким бы уровнем культуры, образования он ни обладал.

Однако ни в коей мере это не означает «снижения стиля»: при всей ясности и наглядности язык проповеди должен быть возвышенным, чистым и церковным. Сами риторические приемы — эпитеты, тропы (метафоры, аллегории, гиперболы), фигуры (например, восклицание, обращение, риторический вопрос) — придают изложению художественность и благородство стиля.

Стилистика проповеди достаточно часто оперирует так называемыми «библейзмами»; использованные слова, выражения из Священного писания позволяют значительно обогатить язык, и, кроме того, становятся смысловым центром высказывания.

Проповедь обладает уникальной коммуникативной ситуацией, в которой внушение, вразумление сочетается с внутренним собеседованием и самопознанием, позволяющим углубить ситуацию скрытого и явного диалога со слушателем, настроить на процесс самосозерцания и самовоспитания.

В традиционном понимании проповедь значительно отличается от ораторской речи, совпадая лишь по форме существования (устное выступление перед аудиторией): искусство проповеди состоит в особой духовной высоте, религиозности темы, благоговейности ее преподнесения и обязательном нравственном выводе (который составлял специальный раздел — нравственное приложение).

Наиболее существенные моменты в технике произнесения проповеди сводятся к тому, чтобы сила голоса соответствовала логике развитию мысли, отражая более и менее значимые положения. По мысли святителя Василия Великого, произнесение должно отличаться как от бытовой, так и от чисто ораторской речи, чтобы «слово ни не слышно было по причине тихости, ни тягостно слуху ради сильного напряжения голоса»¹. Сохраняя органичность обыденной речи, слово проповедника должно звучать как бы «на тон выше», однако без искусственной приподнятости и пафоса, свойственным ораторским выступлениям. Интонация речи должна учитывать характер знаков препинания и при этом сочетать простоту и доверительность, значительность и благородство. Темп речи должен быть чуть медленнее, чем разговорная речь, но без медлительности и затягивания, придающих характер ложной значительности.

И все же наиболее существенным условием для произнесения проповеди является личность самого проповедника. По слову св. Иоанна Златоуста «как бы ни была возвышенна проповедь наша, но в действительной победе над слушателями всегда более имеет веса и силы жизнь проповедника, нежели слово его».

Связь музыки с проповедью осознавалась издревле. Среди множества высказываний приведем лишь два. «Псалом — это музыкально упорядоченная речь» (святитель Василий Великий). «Мелодия не только подражает, она говорит. И ее язык, нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, в сто раз энергичнее, чем сама речь» (Жан-Жак Руссо). Разумеется, проповедь в чистом виде в музыкальном искусстве найти невозможно, т. к. музыка диктует собственные, имманентные законы высказывания. И все же введение характер-

¹ *Феодосий (Бильченко), еп.* Гомилетика: Теория церковной проповеди. Сергиев Посад, 1999. С. 210.

ных образов, сюжетов, ссылок на библейский текст, способов преподнесения (общее духовное состояние, способ коммуникации, техника речи) позволяют говорить о наличии в некоторые эпохи образцов музыкально-проповеднического типа.

Какова же специфика романтической проповеди? Как и в других аспектах, романтическая эпоха во многом сознательно противопоставляла себя прошлому и выдвигала уникальность трактовки формы, приёма, техники как одно из условий ценности искусства.

Романтическая проповедь порождена ощущением избранничества и стремлением «уронить» в толпу искру Божественной Поэзии. Если изначально проповедь подразумевала прежде всего истолкование Священного Текста, то в романтическую эпоху лишь немногие обращались к традиционным латинским текстам или лютеровской Библии. Основным достоинством проповеди романтики почитали индивидуальность, яркое своеобразие, как на содержательном, так и на языковом уровне. Проповедники ощущали своей обязанностью возвестить людям своё мировосприятие, своё понимание Божественного, часто вопреки всем официальным признаниям, опираясь исключительно на внутренний зов, идущий свыше.

Данный факт заслуживает отдельного внимания, т. к. свидетельствует об особой форме соотношения музыки и религиозного начала и об особой роли музыки вообще. «Ни одно искусство... не вытекает столь непосредственно из чистой духовности человека, и ни одно искусство не нуждается, как музыка, в чисто духовных, эфирных средствах для своего выражения. Присутствие высокого и святого, стремление к нему, могущество духа, животворно согревающего и всю вселенную, явственно слышится в музыке, и музыка, пение, ощущение переливающейся через край полноты бытия, находят свое высшее выражение в форме благодарственного гимна Творцу. Отсюда следует, что музыка, по самой своей неповторимой сущности — религиозный культ»². Приведенное рассуждение Ф. Шлегеля свидетельствует об исключительном отношении к музыкальному искусству, поставленному на место религии и подчас заменяющему ее.

Весьма показательно в музыкальной проповеди романтизма отношение к слову. Безоговорочный пиетет, присутствующий в минувшие эпохи, уступил место сотворчеству. Слово рассматривается как материал, требующий оживления, одухотворения, а сам композитор, его мировосприятие и мирозерцание, эмоциональный мир и духовные приоритеты, как основной объект раскрытия *через* текст. Поэтому канонический текст оказывается совсем не

² Феодосий (Бильченко), *еп.* Гомилетика ... С. 206.

обязательным, достаточно свободная поэтическая парафраза на него, являющаяся одновременно и текстом и комментарием к нему (напомним лишь «Немецкий Реквием» Брамса, его же «Строгие напевы»).

Именно в эпоху романтизма повышается интерес к прозаической речи, которая решительным образом проникает в поэтичный музыкальный язык. Декламация, возгласы, призывы, монологи становятся традицией эпохи. Это явление можно назвать своего рода позднеромантической риторикой, явившейся едва ли не главной стилиевой доминантой этого периода.

В связи с этим одним из ярких качеств эпохи является прогнозирование слушательского восприятия, чуткое внимание автора к реакции аудитории. Если проповедник или оратор может в процессе своего высказывания изменить свою речь — что-то добавить, или, наоборот, убрать, — то в музыке кажется, что этот процесс происходит на наших глазах, и им руководит кто-то находящийся «за кадром». Ход ответной реакции композитором заранее предугадывается, предвосхищается, даже оказывается специально им заложенным в произведении, как бы запрограммированным. В этом сказывается мастерское умение романтических художников управлять эмоциональным восприятием аудитории, «режиссировать» ситуацию, что и объясняет необычайно возросшую в это время силу воздействия на слушателей. И если в эпоху барокко на силу воздействия «работает» в большой степени музыкальная риторика, то поздний романтизм использует не только имманентно-музыкальные принципы, но привлекает также средства других видов искусств (литературы, поэзии, театра). Литературная программа, «бродячие сюжеты», музыкальные символы и многое другое — все это средства активизации слушательской реакции.

Кроме того, значительную роль в достижении подлинного эмоционально-духовного контакта со слушателем играет простота, искренний и интимный тон высказывания, реализующийся через опору на задушевные, доверительные, отшлифованные в достижении определённой эмоции интонации (возможно, именно за предсказуемость воздействия они отчасти и назывались банальными), использование отточенных форм лирического мелодического высказывания.

Ситуация в романтизме, отличающая его и от средневековья, и от барокко, уникальна тем, что поразительное сближение внешней формы канонического проповеднического и музыкального слова не означало их совпадения во внутреннем содержании речи. Предметом рефлексии литераторов (которые также считали себя трибунами, проповедниками) и музыкантов, в конечном итоге, становятся судьбы мира, как в капле воды отразившиеся в судьбе Поэта. «Нет, меня все касается, весь мир» — это слова Малера, раскрывающие его мощное

ощущение причастности ко всему сущему на земле, неумение и нежелание смириться с несовершенством жизни — все это, а не Библейские истины, определяет горячий проповеднически-исповедальный тонус позднеромантической эпохи. Речь оратора (проповедника-композитора) не только обращена к слушателям, но направлена и на концентрацию самопознания и самораскрытия.

Как видим, жанр проповеди весьма многогранен, и в эпоху романтизма воплощен во всем богатстве возможностей: воссоздается ситуация проповеди, используются все приемы претворения проповеднического начала в музыке — моделирование жанра (например, в «Немецком реквиеме» Брамса), моделирование речевых форм (во многих сочинениях как вокального, так и инструментального рода, например, симфониях Малера), цитирование Священного Писания (например, в последнем из «Строгих напевов» Брамса), и создание возвышенного, величественного, эмоционально-просветленного, благодатного духа проповеди (что является скрытой художественной программой множества позднеромантических высказываний).

Идея исповедальности искусства всегда особенно ярко выявляется в периоды культурно-исторических переломов. В этом смысле применение данного ракурса к позднему романтизму, находящемуся на грани резкого музыкально-языкового слома, вполне закономерно.

Явление исповеди долгое время было слито с христианским таинством покаяния, предполагавшим как неперемное условие исповедание своих согрешений. В связи с этим и сами понятия в течение многих веков в христианской культуре употреблялись как синонимы. Например, так определена исповедь в православной энциклопедии: «Исповедь. Сознание человеком всех своих греховных мыслей и деяний и раскаяние в них с обещанием исправления; исповедь совершается пред священником в таинстве покаяния»³.

Сама сокровенность исповеди, ее принадлежность к церковным таинствам не только по причине мистической таинственности происходящего, но и скрытости от людей, привели к отсутствию четкого структурирования: различались лишь устная и письменная, публичная и тайная исповедь. При этом жестко было оговорено именно содержание исповеди — исповедь не должна превращаться в беседу о жизненных проблемах, избегались оправдания, ссылки на поступки других людей, основной темой должно было стать сокрушение о собственных душевных падениях. Исповедь должна быть достаточно лаконичной, без живописания подробностей своих деяний, однако не может ограничиваться только «общими словами», но предполагает раскрытие личных поступков, мыслей, слов.

Шлейф этой традиции продолжал ощущаться вплоть до XX века, и не

³ Полный Православный энциклопедический словарь. В 2 тт. М., 1992. Т. I. Стлб. 978.

случайно Н. Бердяев специально оговаривался в книге «Самопознание» о том, что не имеет желаний публично каяться, и именно потому не относит свой труд к исповедальному жанру.

С другой стороны, существует целый ряд художественных текстов с таким названием (наиболее известные — блаженного Августина, Ж.-Ж. Руссо, Ф. Петрарки, Э. де Мюссе, стихи с аналогичным названием у множества поэтов, начиная с А. Пушкина и М. Лермонтова, наконец, поразительные сочинения Л. Толстого, Ф. Достоевского, Н. Гоголя, М. Горького и многих других). Этот литературный жанр помимо повествования о своих ошибках и заблуждениях (чаще всего превращающегося в самооправдание) предполагает и свидетельство о собственных победах духа, и в значительной степени заимствует черты дневников, воспоминаний, автобиографических повествований, а впоследствии и романов. Все названные жанры отличаются немалым своеобразием, однако исповедальность, как неперемное условие, присутствует в каждом из них. Таким образом, исповедь существовала многие века как важнейшая составляющая культуры. В качестве художественного текста исповедь возникает как осмысление собственной жизни в эстетической форме, как слово, которое упорядочивает хаос сознания и налаживает «порядок и строй, лад и гармонию культуры»⁴. В идеале это текст жизни, реализуемый через прорыв к самому себе, и одновременно высказанное суждение о мире и себе в мире. Жанровая основа канонической исповеди сказывается уже не в конкретных типизированных вербальных формах, более того, исповедь перестает быть покаянной и подчас даже вообще религиозной.

Сами сравнения музыкального искусства с исповедью достаточно часты. Приведем лишь два примера. В исследовании о Бетховене Р. Роллан высказал следующее сравнение: «Как нововведение, единственное в своем роде, «Лунная» начинается монологом без слов, исповедью, правдивой и потрясающей»⁵. В отзыве Я. Флиера упоминается, что «Четвертая баллада [Шопена — О. Ш.] — это лирическая исповедь»⁶.

Пожалуй, особенно мощно исповедальный дух пронизывает всю позднеромантическую культуру. Сами композиторы не раз свидетельствовали о значимости собственных переживаний, размышлений о мире для их творчества. Так, Брамс в письме Г. Дайтерсу сомневался, нужно ли издавать рапсодию ор. 53⁷, эту «несколько интимную музыку». Полное отождествление себя с ге-

⁴ Алмазов А. Тайная исповедь в православной восточной церкви. Т. 1. Одесса, 1887. С. 11.

⁵ Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. М., 1990. Вып. 5. С. 138.

⁶ Флиер Я. Статьи. Воспоминания. Интервью. М., 1983. С. 210.

⁷ В это время состоялась помолвка Ю. Шуман, чрезвычайно ранившая Брамса.

роем Гете — «Aber abseits wer ist`s?» привело к тому, что сам композитор после премьеры получил прозвище «Abseiter» (отверженный)⁸.

В биографии других композиторов также можно встретить свидетельства об исповедальности творчества. Для Чайковского герои создаваемых им произведений часто становились частью жизни, близкими и дорогими: «Оказывается, что Герман не был для меня только предлогом писать ту или иную музыку, а все время настоящим, живым человеком, притом очень мне симпатичным»⁹. Именно таким образом, переживая ситуации произведения как факты личной биографии, возможно было, по мысли Чайковского, достигнуть максимального воздействия на публику. «Я испытываю в некоторых местах, например, в 4-й картине, которую аранжировал сегодня, такой страх, ужас и потрясение, что не может быть, чтобы и слушатели не ощутили хоть часть этого»¹⁰. «Я писал с восторгом, самозабвением и вложил в этот труд всю свою душу»¹¹. И хотя это своего рода инверсия исповедальности (от чужого образа к его личностному освоению и репрезентации публике уже как собственного, индивидуального опыта), искренность и личностная окраска от этого не умяляются. Многие исследователи (Б. Асафьев, В. Брянцева, В. Протопопов) отмечали значительный оттенок исповедальности во многих сочинениях Рахманинова.

Произведения Малера, несмотря на гигантский концепционный размах, обращение к космологическим идеям, ярко выраженные тенденции к созданию новой модели мирозерцания, также воспринимались как исповедь: «Я видел Вашу душу обнаженной, совершенно обнаженной. Она простиралась передо мной как дикий, таинственный ландшафт с его пугающими безднами и теснинами, с прелестными радостными лужайками и тихими идиллическими уголками. Я воспринял ее как стихийную бурю с ее ужасом и бедами и с ее просветляющей, успокаивающей радугой»¹². Этот блистательный отзыв А. Шенберга о малеровской Пятой симфонии удивительно точно передает особенность симфонических коллизий композитора, во всеобщем конфликте Художника с миром прозревающих судьбу отдельной страдающей личности, персонифицированной в авторе. Близкий отзыв можно встретить и о Шестой симфонии, которая «несла на себе отпечаток страдания, тщетной внутренней борьбы с собственным миром»¹³.

⁸ *Рогов С.* Письма Иоганнеса Брамса. М., 2003. С. 388.

⁹ *Чайковский П. И.* Литературное наследие. Т. 15-б. М., 1976. С. 87.

¹⁰ Там же. С. 104.

¹¹ Там же. С. 109.

¹² *Малер Г.* Письма. Воспоминания. М., 1968. С. 516.

¹³ Там же. С. 452.

В позднеромантической культуре можно встретить самые разнообразные формы исповедального слова. Однако общим остается главное: исповедальность необходима как глубоко сокровенное, но и важное для культуры качество. Это способ самопознания и исчерпывающего откровения перед собой, из которого необходимо выйти духовно преображенным и даровать этот опыт другим. Это способ обрести на каком-то более высоком уровне новую цельность личности, возможно, новую духовную религиозность, преодолев раздирающие антиномии в созидательном процессе самораскрытия и самовозрастания.

Достаточно сильно исповедальное начало выражено в таких жанрах как листок из альбома, музыкальный момент, экспромт, интермеццо¹⁴. Ощущение музыкального дневника сказывается в данных жанрах в отпечатке сиюминутных впечатлений или мелькнувших воспоминаний. Предельная искренность передается в интонации не отделенной от слушателя никаким зазором преднамеренности, сделанности. Однако исповедь как человеческий подвиг откровения безусловно ярче раскрывается в более крупных жанрах, где высказывание предстает в горниле сложнейших коллизий, где личность художника раскрывается не в единомоментном акте, но в порой мучительном процессе сотворения художественного мира.

Безусловно общим является и рассмотрение исповеди как особой формы художественного общения. Ведь слово откровения лишь по форме может быть монологом, по внутреннему же содержанию всегда является способом весьма напряженного диалогического общения. Основные из аспектов данной темы названы М. Уваровым, хотя никак не прокомментированы и не пояснены¹⁵. Приведем некоторые важнейшие из них:

1. *Исповедь как вопрошание к Богу.*
2. *Исповедь как вопрошание к самому себе.*
3. *Исповедь как вопрошание к себе другому.*
4. *Исповедь как вопрошание к себе в другом.*
5. *Исповедь как вопрошание к другому.*
6. *Исповедь как вопрошание к свободе-жалости.*
7. *Исповедь как форма художественного (эстетического) самовыражения.*

Не все перечисленные аспекты равно важны для позднеромантической культуры. Первый из них сохранил свое значение лишь на периферии художественного сознания, будучи заменен истовыми поисками Идеала, Истины,

¹⁴ См. об этом статью *И. Шабуновой* (Музыкальные дневники эпохи романтизма // Музыкальный мир романтизма от прошлого к будущему. Ростов-на-Дону, 1998. С. 53–55).

¹⁵ *Уваров М.* Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998. С. 223.

Гармонии, не воплощенных в каком-либо персонифицированном облике.

Второй аспект для позднеромантической культуры безмерно важен. Для множества художников данной эпохи лишь внутренний судия являлся действительно объективным, поэтому вопрошание к собственным ощущениям, личным эстетическим критериям являлось обязательным этапом творческого процесса и мерилom оценки других сочинений. Время автокоммуникации было важнейшим необходимым условием для композиторов и художников, философов и поэтов.

Истинно романтическим является подход к исповеди как вопрошанию к себе другому. Способность к самоотчуждению, взгляд на себя как на нечто доступное и нуждающееся в рефлексии, т. е. объектность самовосприятия становятся для эпохи весьма характерными. Кроме того, восприятие внутреннего мира как неоднородного, исполненного противоречий и несовпадающих друг с другом взглядов на мир, двойничество, восприятие себя как художественного персонажа (или даже нескольких реальных или вымышленных героев) являются общими приметам романтической картины мира.

Вопрошание к себе-в-другом является, пожалуй, важнейшим для исповедального слова. Ведь исповедь возможна только если в другом есть родное и необходимое тебе, только если в собеседнике ты улавливаешь свои тревоги, свои сомнения и болезненные переживания, но уже в преодоленном, побежденном силой духа виде.

На первый план в вопрошании к другому выступает желание восполнить собственную духовную энергию, обрести не просто поддержку и понимание, но, прежде всего качества для необходимого ощущения целостности бытия. Простое созвучие в собеседнике становится недостаточным и должно дополняться важнейшими чертами иного мировидения.

Между тем все названные аспекты по-разному проявляются в каждой конкретной музыкальной исповеди и могут не присутствовать одновременно, т. к. представляют собой скорее возможные тенденции, нежели обязательные признаки. Однако выделение их позволяет выявить в конкретном музыкально-исповедальном слове различные содержательные акценты.

Исповедальность многократно отмечалась в музыкальном искусстве, в исследовательской литературе накоплен целый ряд конкретных признаков данного типа высказывания. Слово исповеди всегда фактурно выделено (либо монодийным складом, либо сопровождением *pianissimo*), активно задействованы интонационные клише (наподобие «лирической сексты», секунды *lamento*), часто применяются речевые интонации (обращение, воззвание, жалоба и т. д.). Замедленный темп, частое использование цезур могут чередоваться с тирадами в быстром ритмическом движении, а яркие

интервальные скачки, острые диссонансы с мягким плавным движением. Едва ли не обязательным признаком музыкальной исповеди является использование продолжительных пауз — моментов тишины, в которые звучит слышимый только сердцу ответ. Исповедь использует достаточно много свойств внутренней речи (по Бахтину), ведь сама возможность довериться сокровенное может возникнуть лишь при презумпции полного понимания. Следствием такой изначальной доверительности становятся разрывы и сокращения высказывания, смысловые «скачки», смена типов речи (в том числе своего и чужого слова).

Исповедальность сказывается и в особом тоне высказывания — трепетно взволнованном, подчас вплоть до эмоционального взрыва. Преобладающая лирическая интонация от первого лица стирает грань между высказанным словом и слушателем, побуждая воспринять чужую речь, как собственное ощущение, лишь облеченное другим в конкретно-языковой облик. Исповедальное слово редко бывает продолжительным¹⁶, и практически никогда не облекается в классически совершенную форму — ведь в противном случае вторгается момент отчуждения формально-конструктивного элемента от содержания, непосредственного душевного излияния. Ярче всего исповедальность проявляется не в целостных сочинениях, а в отдельных высказываниях, а порой отдельных репликах, контрастирующих с общим контекстом.

Особенно важной для исповедального слова становится проблема подлинности исповеди, т. е. искренности и правдивости высказанного слова. Не случайно Цвейг упоминал о том, что «страх перед иронической улыбкой является всегда и везде самым опасным соблазном для каждой автобиографии»¹⁷, и способен погубить откровенное высказывание. Не менее показательным высказыванием Л. Шестова, свидетельствующим об аналитичности как оппозиции истинной правде: «нам теперь нельзя исповедоваться, то есть говорить правду. Нам нужно быть строго объективными, научными, то есть высказываться о вещах, до которых нам нет никакого дела, суждения, к которым мы совершенно равнодушны»¹⁸.

Не случайно оба исторически сформировавшихся типа высказывания, в наибольшей мере рождающих ощущение исповедальности (тихое, сокровенное слово, прерываемое паузами и вздохами и слово-крик, стон) являются своего рода преодолением правил «хорошего тона», условностей и церемоний. Оба

¹⁶ Исключения связаны с аналогичными романами и крупными музыкальными произведениями, которые невозможно отнести к только исповедальному типу речи.

¹⁷ Цвейг С. Три певца своей жизни: Казанова, Стендаль, Толстой. М., 1992. С. 8.

¹⁸ Шестов Л. Власть идей // Собрание сочинений. Т. 4. СПб., 1907. С. 256.

типа высказывания являются предельными по силе эмоционального посыла и исключают возможность неискренности, различаясь лишь местоположением в динамической шкале (максимально тихое и максимально яркое звучание).

Почему же музыка, пожалуй, является наиболее исповедальным искусством? Во-первых, более чем любому искусству, музыке доступны сокровенные тайны души; во-вторых, образ запечатления этих тайн не затемнен никакими вербальными средствами, всегда чуть неточными¹⁹, чуть насильственными. Сам культ музыки, сложившийся в романтизме, не в последнюю очередь был связан с возможностями исповедальности. Удивительные психологические особенности музыкального искусства были поддержаны и обоснованы в искусстве и философии конца XIX столетия. Именно в это время автобиографичность, и, как следствие, исповедальность стали одним из существенных знаков эпохи. Возможности музыканта в самораскрытии беспредельны, ибо, по мнению А. Шопенгауэра и Шеллинга, композитор способен раскрывать само существо мира на языке, недоступном разуму и поэтому предельно подлинном, истинном. «Музыка есть тайное упражнение в метафизике души, не осознающей того, что она философствует»²⁰. В сравнении с литературными исповедами, часто страдающими назидательно-учительным характером и далекими от полноты самораскрытия, музыкальное искусство является менее вещественным, материальным в смысловом отношении и поэтому более близким абсолютной духовности.

Уже из приведенных рассуждений очевидна антиномичность, связанная с исповедью. Одна из главнейших антиномий — слово-молчание. С одной стороны, исповедь должна быть высказанной, облеченной в конкретную речевую форму. С другой стороны, всякая высказанность есть недосказанность, и подобно тому как большее откровение содержится именно в тишине, молчание становится парадоксально красноречивым и в наибольшей мере способствует взаимопониманию, так как «в этой паузе, а не в элементах прямой, непосредственной коммуникации и выражений осуществляется и соприкосновение с родственными мыслями и состояниями других, их взаимоузнавание и согласование, а главное — их жизнь, независимая от индивидуальных человеческих субъективностей»²¹. Напомним, какую огромную роль играет в музыке позднего романтизма умолчание, пауза, каким весомым становится даже единственный звук, погруженный в тишину.

Другой важнейшей антиномией является оппозиция исповедь — пропо-

¹⁹ Напомним знаменитое Тютчевское «Мысль изреченная есть ложь».

²⁰ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Собрание сочинений: В 5-ти тт. М., 1992. Т. 1. С. 261.

²¹ Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1990. С. 58.

ведь. В изначальном значении качества исповеди и проповеди, безусловно, во многом противоположны: исповедь предусматривала личностное общение, проповедь — общение с собранием людей, исповедь во многом ожидала поучения как ответа на покаяние, проповедь являла сама собой поучение. Кроме того, проповедь есть передача некоего состояния, внушение его слушателям. В такого рода текстах, к которым относятся, например, многие экзистенциальные тексты, «не столько формируется понимаемое только самим автором содержание, сколько присутствует желание заразить им своего читателя»²². Тексты такого рода М. Мамардашвили названы косвенными или выразительными, как требующие интерпретации и расшифровки. Исповедь же подразумевает как обязательный факт наличие некоего «общего поля» понимания, для которого нет нужды в символах-шифрах, а подчас нет надобности и в словах.

Обозначенная дилемма исповедь-проповедь ярко сказывается не только в общих эстетических и психологических установках, но и в конкретном воплощении. Музыкальное воплощение изначально так же рассчитано на различные средства.

ИСПОВЕДЬ	ПРОПОВЕДЬ
1. Основная цель — быть понятным, ощутить поддержку и облегчение	1. Основная цель — научение Истине, побуждение к следованию высказанным призывам
2. Род лирического высказывания	2. Род эпического, либо драматического высказывания
3. Тихая звучность — pp – p – mp	3. Приподнятый тон, динамика до f и ff
4. Речь может быть малосвязной, так как рассчитана на общее смысловое поле, доверительность. Больше элементов первичного моделирования, бытовой речи.	4. Речь связная, выстроенная, предполагает лексику бытовой речи только как специальный стилиевой прием, выделенный из контекста.
5. Лексика со значительным использованием средств прямого эмоционального воздействия.	5. Лексика со значительным использованием музыкальных символов, эмблем.

²² Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1990. С. 58.

<p>6. Высказывание не имеет законченной формы, знаком окончания, может быть срыв, вторжение иной речи, умолчание.</p>	<p>6. Высказывание имеет законченную форму с элементами риторической диспозиции.</p>
<p>7. Речь личностная, интимная, интонация от первого лица с редкими моментами имитирования чужого слова.</p>	<p>7. Речь публичная, обобщенная, фрагменты чужого слова обязательны, часто как смысловые акценты всей речи.</p>

В исповеди момент отбора лексики выражен достаточно слабо, ведь искреннее доверительное высказывание не нуждается в каких-либо ограничениях речевых средств. Напротив, в проповеди момент фильтрации языковых элементов чрезвычайно важен — необходима лексика, доступная пониманию и яркая в образном и содержательном смысле, скоординированная с приводимыми символами и гипертекстами.

Складываются и совершенно различные коммуникативные ситуации. Если в проповеди роль «клея», необходимого для понимания, может выполнять текстовой фрагмент, символ, система нравственных норм, то в исповеди роль такого же общего смыслового поля играет совместный духовный и человеческий опыт, общая «система координат», общий взгляд на мир. Если в проповеди момент «сопротивления материала» (то есть несходства со взглядами аудитории) не только не исключается, но и порой предполагается (например, в миссионерской проповеди, где необходимо обратить, то есть переубедить собеседников), то исповедальное слово возможно лишь при совпадении позиций и прекращается вместе с разрывом взаимопонимания.

Различны и художественные задачи, решаемые исследуемыми типами высказывания. Основным назначением проповеди изначально было достижение максимального влияния на аудиторию, воздействие на целостность личности и ее отдельные качества — разум, нравственное начало, эстетические критерии, эмоциональный мир и т. д. Задачей исповеди было предельное самораскрытие, максимальное выявление составляющих духовного мира. Поразительно, что в позднеромантическую эпоху обе названные задачи стали ведущими и определяли многие важнейшие стилевые черты.

Различны и механизмы вхождения исповеди и проповеди в художественную эстетическую систему. Исповедь в силу участия в церковном таинстве покаяния в древности никогда не имела музыкального аналога. В музыкальном языке поиск самостоятельных способов выражения исповедального модуса стал происходить лишь в новоевропейской культуре, после появления соот-

ветствующих литературных памятников. Поэтому момент опосредования выражен достаточно ярко, а роль немзыкального прообраза ограничивается эмоциональным строем и отдельными речевыми знаками, многие из которых не связаны с конкретными разновидностями высказывания.

Музыкальная проповедь возникла едва ли не вместе с вербальной, обе формы высказывания имели между собой значительное родство. Напомним мысль О. Захаровой: «многообразное родство музыки и красноречия часто не только ставило их рядом, в одни условия функционирования (например, в церковной службе), но и порой как бы меняло местами — позволяло использовать музыку, как, скажем, проповедническое действие»²³. Более того, на рубеже XIX — XX веков русскими богословами (например, М. Фивейским) высказывалась точка зрения, что сам род языков (т. е. дарованное апостолам искусство проповеди) являлся гимнологической речью, явлением, промежуточным между пением и говорением. Лишь спустя много веков музыкальная проповедь полностью была отделена от церковного прототипа, обретя имманентные средства воздействия, законы интонирования и развития речи. Поэтому она заимствовала множество конкретных речевых приемов (особенно ярко запечатленных в риторике), а само музыкальное опосредование и разнообразные трансформации происходили не только позднее, но и запечатлены с большей степенью конкретики, т. е. в отличие от исповеди сформировано не только «жанровое содержание», но и «жанровый стиль» (термины А. Сохора).

Безусловно, в чем-то это разграничение условно: исповедь может быть высказана с явными признаками назидания, и, наоборот, в проповеди могут содержаться автобиографические и исповедальные оттенки. Речь идет о потенциальной направленности, возможных полосах каждого из типов высказывания.

Неудивительно, что в позднеромантическом искусстве происходит их взаимосближение и взаимопретекание. Самым парадоксальным образом эта оппозиционная пара порой сливается в синтетическое единство²⁴. Романтическая «мода» на исповедальность, нашедшая отражение во множестве «лирических дневников», сопровождалась и значительным усилением проповеднического начала. Состояние антиномичности, постоянной внутренней дилеммы приводит к ощущению недостаточной высказанности, отчего внутренне неуравновешенное слово исповеди срывается в поучение, а тихое и сокровенное раскрытие внутренних глубин обо-

²³ Захарова О. И. Риторика и западно-европейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. М., 1983. С. 8.

²⁴ Это соединение не является открытием культуры: так, исповедником в христианской Церкви называли подвижников веры, претерпевших мучения за открытое признание (исповедание) себя христианами. Часто исповедниками называли учителей Церкви, словом проповеди и мучениями за Него свидетельствующими о вере в Христа.

рачивается болезненным криком или стоном. В этом смысле достигается подлинное монодуалистическое (термин Н. Бердяева и С. Франка) видение мира, и, вместе с тем, само высказывание обретает глубинную двойственность: искренность становится тщательно выверенной, откровение оказывается мифом о себе. «В каждой автобиографии, именно в тех местах, где повествователь особенно смело и неожиданно обнажается и нападает на себя, приходится быть настороже, — не пытается ли эта бурная исповедь спрятать за покаянными ударами в грудь утаенное признание», — проницательно замечал С. Цвейг о такого рода исповедях-проповедях²⁵.

Таким образом, в позднеромантическую эпоху происходит рождение некоего нового типа высказывания с яркими признаками и исповеди и проповеди. Думается, этот жанр можно назвать откровением по аналогии с Откровением святого Иоанна Богослова²⁶, в котором свойства мессианской проповеди уживаются с поразительным самораскрытием, свидетельством о собственном духовном опыте. Именно в этом синтетическом жанре равно уместно и мессианское воззвание и исповедальное откровение, призывный возглас, и тихое смиренное прошение, истовая уверенность в обладании Истиной и потребность в поддержке, утешении, уверении.

Безусловно, для того чтобы такое взаимовлияние происходило, необходимы общие черты, выполняющие функцию своего рода соединительного звена. К таким признакам следует отнести, во-первых, общую коммуникативную ситуацию общения-воздействия; во-вторых, созданное впечатление доверительности, искренности; в-третьих, общие языковые средства (обращения, воззвания, возгласы и т. д.). Все они являются своеобразным мостиком, соединяющим полярные, на первый взгляд, типы высказывания. Происходит своеобразная «жанровая модуляция» с переосмыслением музыкально-языковых приемов и постепенным переходом от одного типа высказывания к другому и наоборот. Само это явление является скорее закономерностью, т. к. литературные прообразы также наполнены аналогичными модуляционными процессами и одномоментными совмещениями. Но в музыкальном искусстве возникает возможность осуществить модуляции и более тонкими средствами, когда сам переход осознается уже *postfactum*, и, кроме того, совершается многократно.

В заключение необходимо затронуть существенный вопрос о возможности отнесения проповеди и исповеди к категориям жанра. С одной стороны, существуют образцы подлинных проповедей и исповедей — например, про-

²⁵ Цвейг С. Три певца своей жизни... С. 8.

²⁶ В этом еще один поразительный пример появления нового типа религиозности, связанного с традициями христианства первых веков, и вместе с тем, отчуждающие религиозные формы и приемы мышления от их непосредственного догматического содержания. Не случайно так часто романтическая эпоха говорила о религиозности музыки в абсолютном философском значении.

поведи святителя Иоанна Златоуста или исповедальные книги монастырей. С другой, происходит словесно-литературное преломление названных жанров — исповедь может быть отражена в жанре романа и рассказа, автобиографии и дневника, проповедь стать частью романа, пьесы и т. д. Налицо признаки жанрового симбиоза, в котором изначальный первичный жанр значительно видоизменяется, отчуждается от чисто религиозного содержания и сопрягается с чертами вторичных литературных систем. Наконец, музыкальное воплощение, с одной стороны, еще удаляется от «первоисточника», т. к. уже не располагает словесной формой, но с другой — может быть и приближено к нему в сравнении с романым или театральным словом. Ведь именно музыкальное высказывание способно создать эффект сиюминутности и полной искренности высказывания безо всякой оглядки на аудиторию, и, кроме того, изначально воплощает прежде всего главное — исповедальный и проповеднический дух речи, ее особую ауру.

Думается, целый ряд качеств исследуемых типов высказывания позволяет считать музыкальную проповедь и музыкальную исповедь жанрами особого рода — с внемузыкальной атрибуцией, где типизация присутствует в большей степени не на музыкально-языковом уровне, а на глубинном уровне «жанрового архетипа». Данное положение выдвинуто В. Немковской²⁷ в применении к жанру музыкального портрета, однако может быть применено к жанрам эпитафии, мемориала, проповеди и исповеди.

К такому выводу можно придти на основании выполнения проповедью и исповедью важнейших жанровых функций²⁸. Названные виды связаны и с определенной памятью культуры, и с определенным типом художественного сознания, несут существенные нравственные ориентиры, определенный тип содержания, тип коммуникативной ситуации и направленности восприятия.

Механизм воплощения исповеди и проповеди напоминает механизм отражения первичных жанров. Достаточно редким является прямое воспроизведение, когда воплощены все жанровые слои произведения. В качестве примера можно назвать соло баритона из «Немецкого реквиема» и уже упоминавшийся последний из «Строгих напевов» Брамса. Чаще происходит так называемое «обобщение через жанр» (Альшванг), где объектом моделирования становится жанровая ситуация, особый модус, отдельные средства музыкального языка. К такому типу относится большинство примеров претворения проповедниче-

²⁷ Немковская В. Персонаж как категория музыкальной поэтики. Автореф. дисс... канд. иск. М., 2002.

²⁸ См. об этом Коробова А. Пастораль как миф новоевропейского искусства и его отражение в музыке // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского. М., 2001.

ского начала и исповедальности в позднеромантическом искусстве. Культура выдвинула как особый метод и гротесковое преломление, т. е. искажение жанровой первоосновы: нельзя не вспомнить о некоторых страницах малеровских симфоний, и об излюбленном композитором образе Антония Падуанского — проповедника, чей глас отвергнут людьми и адресован рыбам. Наконец, многие страницы позднеромантической музыки не содержат воплощения проповеди и исповеди как жанров, но используют метод жанровых аллюзий.

Oksana E. Sheludyakova

CONFESSION AND SERMON AS PHENOMENA OF ART IN MUSICAL CULTURE OF LATE ROMANTICISM

The article discusses implementation of such important phenomena of spiritual culture as confession and sermon in the music of Late Romanticism. The work focuses on complexity of melodic statements: tempo, dynamics of speech, relation to epic, lyric and drama, details of composition, etc. The author identifies types of sermons, signs of statements belonging to confession and sermon and synthetic relationship between them.

Key words: *confession, sermon, music art, melodic patterns, Late Romanticism.*