

Г. Г. Коломиец

Философская сущность творчества Софии Губайдулиной в контексте диалога культур

Аннотация:

В статье обращено внимание на некоторые аспекты философии музыки Софии Губайдулиной как области эстетического знания. Основанием статьи послужил философско-аксиологический подход автора: «Концепция ценности музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром». В этой связи затронута проблема ценностей в диалоге культур. Мировосприятие Губайдулиной, воплощенное в творчестве, представляется симптоматичным в контексте современных переходных процессов культуры.

Ключевые слова: София Губайдулина, философия музыки, эстетика, диалог культур.

G. G. Kolomiets

Philosophic essence of Sofia Gubaidulina's works in the context of intercultural dialogue

Abstract:

The article examines some aspects of philosophy in Sofia Gubaidulina's music as part of her aesthetics. The article is based on a philosophic and axiological approach to music as "a substance and means of value-based interaction between the man and the world". Thus the article touches upon the values in dialogue of cultures. Gubaidulina's perception of the world, embodied in her works, is quite symptomatic in the context of transformational processes of the times of globalization.

Keywords: Sofia Gubaidulina, philosophy of music, aesthetics, dialogue of cultures.

София Губайдулина — композитор философского склада. Ее творчество отличается философско-онтологической направленностью, духовной сущностью музыки, высочайшим гуманизмом и является по своей сути боговдохновенным. По мнению композитора, именно религиозность составляет смысл искусства. Мирозренческая ценность музыки С. Губайдулиной заключена в символической троичности — звукового «тела, души и духа», передающих боль времени, которую ощущает композитор. Мирощущение и мировосприятие Софии Губайдулиной, воплощенное в творчестве, представляется симптоматичным

не только для эстетических процессов второй половины XX века, но и для всего цивилизационного пространства сегодняшнего дня в контексте переходных процессов культуры, эпохи глобализации, требующей диалога культур. Под глобализацией мы понимаем многовековой естественный процесс всей человеческой истории, который побуждает людей к стремлению достигать некоего единства, побуждает к образованию мирового сообщества и который, будучи объективным, не зависит от отдельных личностей или сообществ.

Болгарский писатель П. Анчев образно определил характер существования культур в глобальном мире, назвав его симфонией, созвучием, а потом уже диалогом. Он считает, что «симфония культур» в мире возможна, потому что каждая культура исполняет функции, подобные инструментам в оркестре, где каждый играет свою партию, а все вместе исполняют одно произведение по одним нотам. «Национальные культуры как инструменты в большом оркестре, — пишет Анчев, — называемом „глобальная культура“, который под управлением „дирижера“ исполняет одну партитуру, то есть грандиозную симфонию. Наш долг — уметь слышать и понимать эту симфонию, а не твердить, что в этом оркестре играют только некоторые инструменты, ведущие между собой диалог, на фоне которого остальные пытаются настроиться как послушные исполнители уже „сыгранной музыки“. <...> Глобальная, или мировая культура — это симфония, созвучие всех культур в мире» [1. С. 26].

По словам академика А. А. Гусейнова, исторические события последнего времени заставляют по-новому взглянуть на проблему диалога культур, прежде всего крах политики мультикультурализма: «Надо учитывать, почему и как в культурно-гомогенных странах Европы возникают инокультурные анклавные выходцев из стран третьего мира», почему люди, став иммигрантами, не мирятся со своим второсортным положением, хотя оно лучше, чем на их родине [3. С. 61]. Людми движут идеальные устремления, они требуют достойного существования

по европейским критериям, они выступают за человеческое достоинство, свободу, демократию, ими движет уязвленное самолюбие. Проблема, как считает Гусейнов, не в культурном различии. Политика мультикультурализма терпит крах, потому что она не доходит до социальных и нравственных глубин. Проблема в духовной составляющей человечества.

Что касается России, то культурное многообразие России качественно иное, называемое «поликультурностью», характеризуется тем, что народы, преимущественно проживающие на своих территориях и сохраняющие относительную обособленность, теперь приходят в непосредственное общение социологически масштабно. Сложность ситуации состоит в том, что одно из ключевых положений концепции диалога культур, по словам Гусейнова, заключается в том, что культуры сами по себе не взаимодействуют, то есть не культуры вступают в диалог, а вступают в диалог люди, принадлежащие к той или иной культуре. Следовательно, гарантией диалога культур является толерантность и политкорректность. Толерантность следует понимать «как требование более серьезного, ответственного, рефлексивно-обогащенного отношения к мировоззренческим, духовно-нравственным основам человеческого существования. <...> Толерантность означает не отказ человека от абсолютных ценностей, составляющих внутреннее духовное ядро личности, а только лишь отказ от того, чтобы придавать абсолютный смысл своим собственным представлениям о них» [3. С. 64]. Как видим, актуальность проблемы ценностей в диалоге культур обусловлена тем, что интегративные процессы сопровождаются поисками новой культурной идентичности.

Если посмотреть на музыку с высоты современного глобализирующегося мира, социального космоса человека, с философской точки зрения, то музыка, являясь областью духовной деятельности, есть выражение троичной сферы духовного мира человека: разума — воли — чувства. Следовательно, глубинное содержание музыкального искусства составляют ценности

человеческого духа, а именно: философские (мировоззренческие), этические, эстетические идеи. Творческая жизнь композитора происходит в раздвоенном мире своего сознания на пересечении «вертикали» и «горизонтали»: когда сознание с одной (условно «вертикальной») стороны поглощено модусом индивидуального бытия, причастного к высшему целому, и обладает внутренним видением, чувствованием, рефлексией, и когда оно, с другой, «горизонтальной», стороны подвержено внешнему воздействию предметного мира. В таком состоянии он в своем творчестве может (если это талант) или должен (если это гений) решать высокие творческие задачи, выявлять новые идеи. Формула «„гений делает то, что должен, талант — то, что может“», подразумевает подвластность гения той задаче, которую ставит перед ним его внутренняя сущность» [5. С. 23]. Для того чтобы гигантские резервные возможности гения реализовались, необходимы условия и стимулирующие социальные факторы. При этом художником движет ценностная доминанта и иерархия ценностей, абсолютная одержимость в творческом процессе, стремление к абсолютному совершенству. В каждой эпохе композиторы по-своему слышат космический, божественный мир и мир человеческий, ищут новые музыкально-выразительные средства.

Действительно, цивилизационное пространство XX века изменило мировоззренческие установки; произошла смена картин мира, видение самого мира стало возможным не только «с высоты птичьего полета», но и в космическом масштабе; научно-техническая оснащенность погружает современное человечество в микро- и макромиры, будоражит воображение и творческую фантазию, вызывая вибрацию тела, души, духа.

Современный композитор расширил звуковое пространство, он «слышит» космический, социальный, внутренний ритм по-своему. София Губайдулина своим творчеством в высшей степени выражает стремление музыкантов XX века к расширению границ звуковой экспрессии, отвечающей философской формуле: жизнь

всегда дуалистична, антиномична, соткана из противоречий. Ценностной доминантой ее творчества стали религиозно-мировоззренческие идеалы.

С точки зрения онтологии искусства, которая рассматривает вопрос существования произведения искусства, музыкальное произведение имеет исключительно духовное бытие. Оно не есть в своем истинном бытии вещь, ноты, которые лежат на полке, оно существует как деятельность Духа, в объект-субъектном восприятии, точнее принятии в себя музыкального. Истоком музыкального творения выступает само музыкально-сущее как совершенное, как полнота бытия. Такое понимание музыки больше чем искусство, и признание онтологического статуса музыкально-субстанционального в истории философской мысли устойчиво.

К примеру, в древнекитайской культуре музыка мыслилась как одна из субстанций бытия, представлялась всепроникающей сущностью. В силу своей временной и акустической природы, «нематериализуемости» и «неуловимости», то есть духовной бытийственности, она как первопричина и первооснова мира считалась непосредственным порождением Дао. Известно трепетное отношение к звуку в музыке народов Севера, в частности Якутии, где музыкальное бытие представляется в трех ипостасях: трансцендентное, естественно-природное и инструментальное как подражание и выражение (голос, хомус, др.).

Софии Губайдулиной свойственно плюралистически философское восприятие звука. Для чуткого композитора, улавливающего мировые вибрации, звук, звуковой поток есть живое существо, живая материя. Он все время движется, дышит. Как она считает, «...самое сильное из желаний нашего века – проникнуть в глубину, во внутреннее пространство звука. Одновременно это и проникновение в глубину человеческой души. <...> И, конечно, жизнь внутри этой бесконечности может иметь свой магический смысл» [4. С. 38—39]. Переходы из одного состояния в другое создают сгусток смыслов, «вибрацию» души. По словам Губай-

дулиной, «звук может быть „по-земному“ экспрессивным, „слишком человеческим“. Но стоит только по-другому прикоснуться к тому же самому месту струны, чуть-чуть изменить ракурс, и мы переносимся с земли на небо. Обыденное, тривиальное становится небесным, может быть даже сакральным» [4. С. 39].

Философская интерпретация такого высказывания имеет философское основание в ранних философско-теологических источниках, таких как теория эманации Плотина, философия музыки Августина Аврелия. В частности, для Августина, который философской задачей для себя поставил познание Бога и познание души, музыка была наукой о совершенной ритмичности, искусством модулировать («modus» — мера), восходящим к безмерному божественному бытию. По словам Аврелия, «музыка есть ритм», ритм является основой гармонического движения, а «Бог — источник и обитель вечных ритмов» — таково название его шестой книги о музыке.

Проникновение в глубину звука, по мнению Губайдулиной, сравнимо с проникновением в глубину духовного мира человека. Философ и одновременно поэт в музыке, эстетик с религиозно-психологическим подходом, она дает свой ответ на современную звуковую ситуацию, тонко обращаясь к вечным темам, таким как бытие божественной субстанции и экзистенциальное бытие человека, поиск смысла жизни и бессмертие. Ее музыка — это нерв, боль души.

По ее словам, появление веры есть таинственный момент в ее жизни, лишь позже служение Богу стало сознательным. Она воспитывалась в тесном контакте татарской и русской культур. Окружающая обстановка была интернациональной. Принадлежа Европе и Азии, Губайдулина по сути является космополитом в лучшем, изначальном смысле этого слова как гражданин мира, соединяя в философско-религиозном мировосприятии античные идеи космоцентризма и антропоцентризма, возродившиеся к Новому времени, идеи Конфуция, даосизма, философию Николая Кузанского, Гегеля, Кьеркегора, Гуссерля, Бердяева,

Юнга, эстетику Лосева, католическую литургию, другие западные и восточные традиции. Как говорит Губайдулина: «Душа моя скорее универсальная... и поэтому я стремлюсь к Баху, Бетховену, Моцарту, то есть к универсальному языку» [2].

Есть, к примеру, в творчестве Губайдулиной кантата «Рубайят» на стихи Хайяма, Хафиза, Хакани — средневековые суфийские стихи, содержащие высокие человеческие ценности: о Боге, смысле жизни, душевной боли, смерти; в них и ценность погружения в созерцание, сосредоточенное состояние. Музыка этого произведения отнюдь не восточного «средневекового» характера, она выходит далеко за пределы «видимого горизонта», где гедонистические мотивы соединяются с пафосом свободы личности. София Губайдулина нередко обращается к Востоку, черпая оттуда магическую символику.

Посещая экспериментальную студию электронной музыки в доме А. Н. Скрябина, С. Губайдулина сочинила произведение с символическим названием «Vivente — non vivente» («Живое — неживое»), в котором противопоставляется звучание естественное — синтезированному. Вздох, плач, вскрик трансформируются в искусственные, человеческий смех переходит в ужасный механический, машинный. И в этом есть свой смысл, который можно интерпретировать как наступление урбанизации на человека, как антитезу «духовное — бездуховное». Но в этом можно найти и другой смысл: поиск нового типа претворения древнегреческого «мимесиса» (подражания, воспроизведения), влияние века кибернетики, ищущей пути «оживления» неживого, смысл звукового моделирования в области бескорыстной, свободной эстетической игры рассудка и воображения.

Софию Губайдулину вместе с Андреем Волконским, Эдисоном Денисовым, Альфредом Шнитке обычно причисляют к авангарду отечественной композиторской школы. Но Губайдулина не любит слово «авангард» применительно к искусству, она считает, что в искусстве

важнее быть не впереди (*Avant* — «впереди»), а быть новым. Новым — значит обладать, способностью слышать и выражать современную звуковую ситуацию. «Мы, я и мои друзья, — вспоминает она, — решили заниматься „чистым“ искусством, писать то, что хочет сама музыка независимо от окружающих. Интерес проявляли к самому музыкальному звуку как таковому»¹.

Следует отметить закономерность распространения такого взгляда на музыку. В истории философии искусства, как правило, искусство рассматривалось как способность удовлетворять художественную потребность с позиции отношения к нему как средству (средству воспитания, средству эстетического наслаждения, средству общения). В настоящее время утверждается идея самоценности искусства, искусства как цели, не замещаемой никакой иной деятельностью, искусства, обладающего самодвижением. Эстетическая теория эволюции художественных процессов усматривает в смене способов формообразования в искусстве глубинный смысл. Неслучайно в эстетических теориях, осмысливающих художественную практику, с 1920-х годов начинает преобладать теория символизма в виде семантического и символического направлений, объединенных то с психологией, то с антропологией, то с логикой и рационалистическим анализом. Внимание к цвету и линии в живописи, к произнесенному, звучащему слову в поэзии, звуку в музыке (не мелодии, гармонии, а самому звуку как таковому) является характерной чертой искусства XX века.

Как говорит С. Губайдулина, хотя мы и любим старинную музыку, но живем в иной звуковой ситуации. Современный композитор расширил звуковое пространство, он «слышит» ритм своего времени и ритмы вселенной. Своим творчеством Губайдулина выражает стремление музыкантов новейшего времени к расширению границ звуковой экспрессии, отвечающей философской формуле: жизнь всегда дуалистична, антиномична, соткана из противоречий.

В ее понимании, «звуковая материя современного музыкального мира стала невероятно богатой, многообразной и сложной. Мы называем ее сонористической» [4. С. 31]. Сам звуковой материал, как считает Губайдулина, переживает драму своего существования. Он испытывает некую боль, а композиторы пытаются снять ее, сочиняя музыку. Так, по ее мнению, существует некий путь, который дан нам как болезнь души. Когда уходишь от этой линии, время теряется, это катастрофа. У каждого человека своя судьба, но часто человек не идет по своей линии, теряет ее, от этого у него болит душа. Болезнь души есть отклонение от линии. Снятие боли, поиск душевного равновесия, духовности вновь и вновь обращают композитора от Запада к Востоку — там, где сложнее и изысканнее передача человеческого. Как постулирует философия искусства, для художника окружающий мир интересен не сам по себе, а в его значении для человека. И для Губайдулиной важно, чтобы время было сущностным, а не бытовым, следует внимательно смотреть на окружающий мир и отвечать на боль, которая возникает от ощущения существующей бездуховности. Содержание ее музыки — душа, духовность, боль. В музыкальных произведениях это проявляется через символы (и, прежде всего, символ креста), метафору, в способах звукоизвлечения, своеобразной комбинации музыкальных инструментов, сонористике.

Так у нее сложилось свое видение в жизни и музыке пересечения «горизонталей» и «вертикалей». Переход человека из состояния сна в состояние бодрствования — это момент, когда время превращается из «вертикалей» в «горизонталь», а искусство и есть именно этот крест — горизонталь и вертикаль. Композитор же творит музыкальную форму, при этом в творческом процессе заключается возможность в горизонтальном времени почувствовать вертикальное.

«Для меня, — по словам композитора, — музыкальная форма есть дух, потому что в ней происходит преображение музыкальной

материи в символ. А символ есть откровение высшей реальности — проекция многомерного смысла на пространство с меньшим количеством измерений. Множество становится единством» [4. С. 64]. Здесь Губайдулина придерживается точки зрения А. Ф. Лосева, который мыслит всякое множество как одно целое, где единицы важны не просто сами по себе, а в контексте единства целого. «Множество», по Лосеву, есть эйдос, рассматриваемый как подвижной покой. Для того чтобы достигнуть единства музыкальной формы, нужно, как полагает Губайдулина, распять вертикаль многомерного Божественного смысла горизонтально времени. Идея в сущности трагическая. Вот почему художественное произведение представляется ей в виде распятия.

«Смысл искусства в сущности религиозный, — говорит С. Губайдулина, — хотя религиозность может и не осознаваться авторами художественного произведения. Дело в том, что свойство взаимосвязи и глубокой зависимости всего заключено в естественной физической природе мира. Это один из всеобщих законов существования — закон всемирного тяготения. Данное космическое свойство коренится в глубинной необходимости: связать, слить воедино творца и его творение. И связывающая, интегрирующая роль формы в искусстве — как бы метафора этого закона. Конечно, я вовсе не хочу сказать, что религиозная и художественная деятельность людей идентичны. Религия и искусство относятся друг к другу как естественное и искусственное в жизни человеческого общества вообще: религия — это наша естественная духовная жизнь... Религия — это то, что нам дано, а искусство — то, что нам задано. Хотя оба рода деятельности не идентичны, но цель у них общая» [4. С. 64].

Произведения Губайдулиной пронизаны магическим смыслом, религиозно-философским пафосом. «Detto II» («Сказанное») для виолончели и ансамбля инструментов (1972) представляет собой род одночастного концерта, где, как отмечает исследователь творчества Губайдулиной В. Н. Холопова, две стороны —

солист и ансамбль — контрастируют, это как бы пастор и паства, проповедник и толпа, взаимоотношения которых претерпевают несколько стадий: от непонимания, отчуждения к пониманию на уровне толпы, затем к пониманию на уровне проповедника. Глубинное же намерение композитора в данном сочинении, по словам автора, проникнуть внутрь звука, звукового потока, мысленно жить внутри его микроскопических пространств. Виолончель способна звучать с огромной выразительной силой. Начиная с микроинтервалов, утонченной хроматики звуковое поле постепенно расширяется, рождая интервалы все более широкие. В репризе происходит обратный процесс — свертывание, сжатие.

Основную часть сочинений Губайдулиной составляет камерная инструментальная музыка, что объясняется разнообразными возможностями звуковых сочетаний в малых составах ансамбля. Здесь фантазия композитора неисчерпаема при новом звуковом осмыслении музыкальных инструментов, которые интерпретируются не традиционно, а изобретательно. В произведении «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982) символичен состав инструментов: виолончель — жертва, Бог-Сын, Христос; баян — Бог-Отец; струнные — Святой Дух (для названия частей произведения избраны слова из оратории старинного немецкого композитора Г. Щютца «Семь слов Иисуса Христа на кресте»). София Губайдулина в своей музыке соединяет небесное царство и земную жизнь, она верит в бессмертие души и к обоим мирам относится как к равнозначимым.

Художественный стиль Губайдулиной настолько индивидуален, что его трудно причислить к какому-то одному направлению. Индивидуальность ее стиля определяется представлением о религиозной сущности искусства и ценности бытия человеческого духа. Чем дальше уходит время, тем отчетливее осознаются мировоззренческая ценность и философская значимость ее музыки.

Когда Софию Губайдулину спросили, какая публика ей нравится больше, она сказала:

«Я различаю публику бездарную и талантливую. Бездарная кашляет и спешит куда-то, не люблю публику, которая торопится» [2]. Сегодня для человека вообще характерна суетливость, а надо искать гармонию, как считает С. Губайдулина, и она нашла свою гармонию в музыке и религии, принадлежа и Востоку, и Западу.

Обращение к философско-эстетическим взглядам и философской сущности творчества С. Губайдулиной в контексте современной эпохи представляется насущным. Перед современным человечеством стоят глобальные задачи поиска единения, переосмысляются идеи космоцентризма и антропоцентризма, поскольку обновляется знание о том, что человечество осуществляет свою деятельность в единой мировой системе, живет по принципу гармонии. В социальном космосе человека всегда существовала потребность в духовном обновлении, особенно когда современный глобализирующийся мир характеризуется ускоренным процессом цивилизационного развития, где имеет место ориентация на ценности общества потребления. Осмысление всей культуры как самоорганизующейся исторической системы, в которой различные культуры вступают в диалог как способ регулирования человеческой деятельности, требует переоценки ценностей, переосмысления вечных абсолютных ценностей человеческого духа без отрыва троичности: «тело-душа-дух», без разрыва метафизической триады «красота-добро-истина». При этом неизбежными остаются законы бытия, в частности, субстанционально-музыкального бытия. В саморазвивающейся музыкально-исторической эволюции, моделирующей звуковое пространство, устремленность творческого духа к Совершенству при колоссальной напряженности мысли и труда, всепоглощающей одержимости характеризует смысл музыкального творчества С. Губайдулиной, открытого к диалогу культур.

Примечания

- ¹ Стенограмма телепередачи «Музыка одинокой души» от 3.06.1995 по записи, сделанной в Татарстане в 1993 г.

Список литературы

1. Анчев П. Диалог культур и/или симфония культур в условиях цивилизации // Диалог культур в условиях глобализации: XI Международные Лихачёвские научные чтения, 12—13 мая 2011 г. — Т. 1: Доклады. — СПб: СПбГУП, 2011. С 24—26.
2. Губайдулина С. Сквозь тернии к нотам // Литературная газета. — 2002. — № 22.
3. Гусейнов А. Диалог культур: пределы культурологического анализа // Диалог культур в условиях глобализации: XI Международные Лихачёвские научные чтения, 12—13 мая 2011 г. — Т. 1: Доклады. — СПб.: СПбГУП, 2011. — С. 61—65.
4. Холопова В. София Губайдулина: Монографическое исследование. Интервью С. Губайдулиной / Э. Рестаньо. — М.: Композитор, 1996. — 408 с.
5. Эфроимсон В. Генетика гениальности. Изд. 3-е. — М.: Тайдекс Ко, 2004. — 376 с.