

Сиднева Татьяна Борисовна

ТВОРЧЕСТВО И. С. БАХА: ГРАНИЦЫ ИСКУССТВА, РЕЛИГИИ И МИСТИКИ

Статья раскрывает идею пограничности искусства, религии и мистики, характерную для творчества И. С. Баха. Основное внимание сконцентрировано на выявлении различных путей взаимопроникновения художественного и религиозно-мистического типов мышления, что позволяет обнаружить новые, ранее не изученные аспекты искусства немецкого гения. Анализ эстетических воззрений И. С. Баха дает важные дополнительные основания для выявления генетического родства искусства, религии и мистики, а также открывает пути дальнейшего постижения сущности музыки.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/9-1/40.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (35): в 2-х ч. Ч. I. С. 157-160. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/9-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 008

Культурология

Статья раскрывает идею пограничности искусства, религии и мистики, характерную для творчества И. С. Баха. Основное внимание сконцентрировано на выявлении различных путей взаимопроникновения художественного и религиозно-мистического типов мышления, что позволяет обнаружить новые, ранее не изученные аспекты искусства немецкого гения. Анализ эстетических воззрений И. С. Баха дает важные дополнительные основания для выявления генетического родства искусства, религии и мистики, а также открывает пути дальнейшего постижения сущности музыки.

Ключевые слова и фразы: И. С. Бах; искусство; религия; мистика; барокко; граница.

Сиднева Татьяна Борисовна, к. филос. н., профессор

Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

tbsidneva@yandex.ru

ТВОРЧЕСТВО И. С. БАХА: ГРАНИЦЫ ИСКУССТВА, РЕЛИГИИ И МИСТИКИ®

В различных теориях художественного творчества есть очень важные разделительные линии, которые для многих мыслителей стали ключевыми в понимании типов мышления музыкантов, живописцев, поэтов. Это разделение касается, прежде всего, настроенности творцов искусства либо на постижение вне личности находящегося объективного мира, либо на погруженность в субъективное пространство личностных переживаний. Таковы типология К. Юнга, разделявшего художников на «визионеров» и «психологов», концепция вестничества Д. Андреева. А. Швейцер, размышляя о двух типах художников, относит Баха к творцам объективного плана, искусство которых не идет наперекор своему времени и не отражает личные переживания создателя художественных произведений. Целиком принадлежащее своей эпохе, оно в то же время не безлично, но *сверхлично*: «Не он живет, но дух времени живет в нем. Все художественные искания, стремления, желания, порывы и блуждания прежних, равно как и следующих за ним поколений, сосредоточились в нем и творят через него» [8, с. 5]. Действительно, чтобы прикоснуться к тайне гениальности этого художника, следует прежде всего выявить главные тенденции его эпохи и «понять стремления и заблуждения того времени» [Там же, с. 7].

И в труде Швейцера, и в последующих исследованиях (в том числе таких российских ученых-баховедов как М. Друскин, Б. Яворский, А. Милка, В. Носина, Г. Пантиелев и др.) вопросы о традициях времени, которые во многом определили характерные черты искусства Баха, глубоко и многоаспектно изучены. В данной статье речь пойдет о включенности творчества немецкого гения в контекст религиозно-мистических исканий барокко, об отношении эстетического и религиозного начал в мышлении композитора.

Проблема взаимодействия искусства и религии всегда была предметом острейших дискуссий в философии и богословии. История этого диалога, генетически восходящая к недрам мифологического сознания, драматична и полна метаморфоз. Гармоническое согласие искусства и религии нередко сменялось их жесткой оппозицией, а стремление установить четкую иерархию религиозных и художественных ценностей (будь то попытки организовать искусство вокруг церкви или, наоборот, укротить религию посредством искусства) непременно оборачивалось её саморазрушением. Тайна этого диалога чрезвычайно сложна и тем, что каждая эпоха «предлагает» свои условия для его понимания. В логике взаимоотношений искусства и религии особое значение имеет эпоха барокко – время первого в европейской истории открытого спора светской и сакральной культур.

Даже спустя более чем три столетия барокко предстает перед нами ничуть не более монолитным, единым и цельным, чем оно казалось современникам и ближайшим его потомкам. Многообразие духовных поисков, причудливым образом допускающее сосуществование суровости, аскетизма и экспрессии, абсурдов и парадоксов, трагическое осознание скоротечности, бренности бытия, обостренное ощущение противоречивости мира («Потерянный рай» Мильтона, «Город Солнца» Кампанеллы) – в равной степени становятся характерными для эпохи. В фундаментальном исследовании музыкального барокко М. Лобанова показывает, что «по самой сути барочное мышление антитетично» [5, с. 55].

Разнонаправленность культурных тенденций, объединяющихся под именем барокко, проявилась на разных уровнях. Среди главных антиномий барочного мышления напомним следующие. Во-первых, серьезное желание постичь глубинные тайны мироздания существовало одновременно с приятием игры как универсального закона жизни, источника всеобщего обновления и творческой полноты бытия. Во-вторых, расцвет гуманитарных наук, проявление особого вкуса к научному анализу, тяга к научности в целом совпали с страстным интересом к иррационализму и распространением мистических учений, оккультизма и магии.

В-третьих, антиномичность существует и на уровне отдельных сфер культуры. Внутренняя дихотомия пронизывает религию: при жестком охранительстве средневековых догм, все же необратимо меняет свой облик религиозность, утверждается новое восприятие культа, церковной традиции. Все большее значение приобретает мистика, как религиозная практика, предполагающая непосредственное, личностное общение с Абсолютом. Индивидуальное, интуитивное постижение Божественных истин начинает доминировать над безличностным смирением и безмолвным подчинением церковной догме.

Принципиально плюралистичен и эстетический опыт эпохи, границы которого обозначены, с одной стороны, устремленностью к беспредельному гедонизму, с другой – религиозно-мистическими умонастроениями.

Барочная концепция «сознательной эклектики» братьев-художников Караччи, «темный» стиль Гонгоры, изощренная утонченность Марино, блестящие и остроумные бурлески Кеведо, рубенсовская апология телесности соседствовали с религиозной лирикой барокко во Франции, творчеством «поэтов-метафизиков» в Англии, мистической поэзией в Германии, религиозно-мистическим художественным опытом Рембрандта, Баха.

Временные границы эпохи в различных национальных традициях и разных видах искусства не совпадают – что также подтверждает ее «разорванность», открытость, антиномичность. Музыка, которая подключается к эстетико-стилевым тенденциям барокко немногим позже других изящных искусств, развертывается в культуре во всем жанровом многообразии и разноплановости поисков. Отражая общие тенденции времени, музыка утверждает, как известно, свою видовую самостоятельность. Важные открытия – темперация и, как следствие, реорганизация структуры музыкального языка, переосмысление его выразительных возможностей, появление новых и совершенствование ранее созданных музыкальных инструментов, обновление жанровой картины (прежде всего появление оперы, *concerto grosso*, сольного концерта, сонаты и многих других жанров) – стали необходимыми составляющими процесса эмансипации музыки.

В то же время, обретение статуса самостоятельного искусства сочетается с консервативным традиционализмом в понимании музыки. Незыблемым оставалось античное, восходящее к Пифагору представление о ней как о точной науке. Среди неизменных доминант в ее определении оставалась и средневековая иерархия музыки небесной и земной, с отведением последней подчиненной, прикладной роли в церковной богослужебной практике. Известная оппозиция светской и церковной музыки, столь явно обозначившаяся в эпоху барокко, была отчетливо выражена лишь на жанровых и стилевых полюсах. В пограничных же ситуациях более характерной была ассимиляция старого и нового, светского и культового, общепринятого и индивидуально-личностного.

Именно это и стало характерным для религиозно-мистического направления в музыке, безусловной вершиной которого является объективный гений И. С. Баха. Если в собственно музыковедческих трактовках долгое время существовала оппозиция в оценке его творчества (завершение старой или начало новой эпохи), то религиозно-мистические основания его искусства целиком принадлежат барокко. Венчающий культурную эпоху, завершающий барочную традицию Бах не только стал универсальной школой музыкального мышления (национальные композиторские и исполнительские школы приобретали опыт на его сочинениях), он воплотил в звуках новое понимание религии.

Сведения о том, насколько подробно Бах был знаком с теологической литературой, читал ли он религиозно-мистические трактаты Бернара Клервосского, Гуго Сент-Викторского, Мейстера Экхарта, Якоба Беме, ставшие столь актуальными и своевременными для барокко, до сих пор достоверно не известны. Напротив, «колючий» критик Баха, его современник И. А. Шейбе в журнале «Критический музыкант» 1738 года цитирует якобы собственное изречение композитора: «Я всегда был того мнения, что музыканту достаточно заниматься своим искусством, а не сочинением толстых книг и не тратить время на чтение ученых и философских исследований» [Цит. по: 8, с. 131]. Даже если допустить, что эти слова действительно принадлежат Баху, доля лукавства в них есть. Современники свидетельствуют о высокой образованности композитора, особом мастерстве оратора, что было несомненным даже для его оппонентов. Ведущие музыкально-теоретические трактаты своего времени (И. Маттезона, А. Берарди, И. Хайнихена) Бах не только знал и тщательно изучал, но и собственноручно переписывал, а трактат Фукса «*Gradus ad Parnassum*» (изданный в Вене в 1725 году на латыни) переведен на немецкий язык учеником И. С. Баха Л. Мицлером именно по настоятельной рекомендации учителя (подробнее см.: [7, с. 12]).

Что касается догматического и мистического богословия, многие факты подтверждают глубокое и внимательное изучение текстов. В статье R. A. Leaver [10] приводится список (52 наименования) книг, связанных с проблемами теологии, имеющихся в домашней библиотеке Баха. Среди них: два издания сочинений М. Лютера в семи и в восьми томах, «Застольные чтения», Библии с его комментариями, «Истинное христианство» Арндта. Список свидетельствует об особом интересе Баха к проповеднической литературе (Й. Мюллер, Олеариус, ученик Мейстера Экхарта И. Таулер, Штенгер, И. Франк).

С одной стороны, прямые свидетельства об осведомленности в сфере религиозно-мистической литературы весьма скудны, что лишает достоверности полное представление о кругозоре композитора. К. Вольф в монографии о композиторе пишет о серьезных потерях музыкальных и теоретических изданий, что также «затемняет» проблему [11, р. 333]. С другой стороны, очевидны не только способность к звуковой интерпретации канонических текстов, но и религиозно-мистический дар провидца, постигшего «*Cognito Dei experimentalis*» – «опытное познание Бога» (так определял мистику богослов XIV века Йоханнес Герсон).

Средоточием теологических знаний и источником художественных переживаний и вдохновения И. С. Баха, несомненно, была Библия – канон, пережитый лично, воспринятый эмоционально-чувственно, сердцем (в библиотеке Баха имела Библия с комментариями Лютера). Характерным подтверждением личностного прочтения канона является работа композитора над словесным текстом «Страстей по Матфею». Поразительно не только скрупулезное и глубокое знание Библии и библейской истории. Сделанные Бахом исправления и преобразования текста, созданного Пикандером, обусловлены стремлением достичь не некоего идеального состояния (скорбь, смирение и т.д.), но создать экспрессивные сцены. Таковыми являются, например, начало второй части (№ 36), где композитор создает драматическую массовую сцену, в которой участвуют два четырехголосных хора, передающие волнение, крики толпы, плач; а также заключительный хор – «Положение во гроб», определенный М. Друскиным как «ария для хора» [3, с. 70]. А. Швейцер замечает, что Бах глубоко чувствовал различие повествования у Матфея и у Иоанна. Действительно, Евангелие от Матфея, открывающее Новый завет, наиболее канонично, фундаментально, эпично

по складу: «...музыка определяется здесь не сама собою, а другой, чуждой ей, мощной силой, не имеющей ничего общего с чисто музыкальными законами построения» [8, с. 311].

Последнее, четвертое Евангелие наполнено скрытыми символами, знаками, шифрами. Словесный текст к этим Пассионам был составлен самим композитором. В него вошли строфы из Евангелия от Иоанна, повествующие о событиях последних дней жизни, крестных муках и смерти Иисуса Христа, стихи немецкого поэта Б. Брокеса и лютеранские хоралы. Осознавая мистичность повествования от Иоанна, Бах в «Страстях по Иоанну» по-новому трактует хоры: они становятся носителями действия, тогда как в «Страстях по Матфею» они «являются только частью общего повествования» [Там же, с. 312]. Как и в целом, партитура баховского Иоанна отличается высочайшим эмоциональным накалом, остротой личного переживания трагичнейших моментов Евангелия.

Уже ранние духовные кантаты: «Но душу не оставь», «К тебе взываю из глубин», «Actus tragicus» («Трагическое действо»), созданные в первое десятилетие XVIII века, самым характером интимно-личностного чувствования божественных истин намечают путь отхода от жесткости религиозной догмы к свободной духовной музыке.

Бах, нередко сам создававший тексты для своих песен и кантат, среди других авторов испытывал искренний интерес к поэтам-мистикам Филиппу Николаи, Иоганну Франку. Как указывает А. Швейцер, особое расположение Баха к этим поэтам во многом было связано с тем, что их вдохновляла «Песнь Песней» [Там же, с. 13]. В этом кратком замечании исследователя скрыта проблема, заслуживающая пристального внимания. «Песнь Песней» – прекрасная (как отмечает С. Аверинцев [1, с. 289], в самом названии уже содержится похвала восторженных почитателей и восхищение), самая лирически-проникновенная книга библейского канона, полная изысканных метафор, выражающая обобщенно-символическим языком высокое чувство любви. Вероятно, для Баха книга была особенно интересна именно слиянием образно-конкретного и философски-обобщенного, интимного и всеобщего – тем состоянием чувства, когда оно не остается субъективным, а напротив, превращается в интимное переживание всеобщего, т.е. достигает религиозно-мистического уровня, обретая «сверхличностно-личный» характер (так Н. Лосский определяет смысл христианской мистики) [6, с. 273]. О первенстве значения души, сердца, о чувстве как «внутреннем расположении» (Gessinnung) человека, который мало может свершить, но многое может желать, что растет и зарождается в Боге» говорит в проповеди Таулер [Цит. по: 4, с. 29].

Известно, что Бах, большую часть своей жизни работавший в церкви, имел непростые и нередко конфликтные отношения с официальными религиозными кругами. В Арнштадте и Мюльгаузене Баха открыто обвиняли в вольном обращении с церковными канонами. Прежде всего, к подозрениям, недовольствам и даже презрению побуждал орган – за чрезмерное его использование и «вольное» обращение с каноническими хоральными мелодиями. Конечно, недоверие к вольностям «короля инструментов» возникло задолго до Баха и восходит к XIII веку, достаточно вспомнить, что Фома Аквинский не только органную, но и инструментальную музыку считал «непригодной для пробуждения набожных чувств» [Цит. по: 8, с. 22]. Принципиальное значение имел Тридентский собор 1545–63 годов, который ограничил чрезмерное и слишком широкое употребление органа. В совершенстве владея органом, раскрывая мелодическое и полифоническое мастерство, прежде всего, в органном творчестве, Бах воспринимал этот инструмент как естественный голос откровения, прорыва от мира земного к божественному, от временного к вечному. Условности границ, устанавливаемые ортодоксами лютеранской церкви, в личном отношении богообщения вряд ли имели значение.

В русле обсуждаемой в данной статье проблематики по-особенному видится и известный спор о доминантах баховского мышления («чистая», имманентная музыкальность – живописность, изобразительность, повествовательность).

Синтетичность мистического переживания, индивидуального прочтения текстов писания органично соединяет характерную для барокко звуковую изобразительность, следование теории аффектов для четкого и верного выражения чувств в музыке. Стремление быть не только услышанным, но и верно донести трансцендентные истины отражает традиционную установку мистицизма на преодоление границ земного и небесного, на понимание реального мира как символа Божественного.

Характерно для религиозно-мистических исканий барокко и постоянное обращение Баха к протестантскому хоралу, определившему не только образный строй, символику, эмоциональную атмосферу его сочинений. Важно, что корнями уходящий к немецкой народной традиции хорал отражает изначальную predisposition к приватному постижению высокого божественного канона, к воплощению мистического состояния религиозного созерцания.

Теологичность Баха не средневекового, а именно барочного типа. Одно из очевидных подтверждений этого – включение во многие его сочинения монограммы *BACH*. В Высокой мессе два *Kirie*: первое – эпическое, внеличное (как бы от общины), второе с монограммой – экспрессивное, личное – «от себя». Первая часть «Страстей по Матфею» завершается хоралом «Рыдайте, люди» (№ 35), что также подтверждает мистическую настроенность композитора.

Религиозно-мистическая природа сознания Баха проявлялась и в характерных обозначениях в нотных текстах. Даже в светских «мирских» сочинениях и в педагогически-инструктивных рукописях в начале в аббревиатуре – обращение «J. J.» (*Jesu, Juva* – «Иисусе, помоги»), в конце «SDG» или «SDGl» (*Soli Dei Gloria* – «Всевышнему одному слава»). Этот символически значимый момент подробно комментируют как А. Швейцер [Там же, с. 119], так и М. Друскин [2, с. 132]. Одновременно органичным для творчества немецкого гения стало и встречное движение: художественная экспрессия пронизывает его композиции, непосредственно обращенные к Всевышнему. Хоральные прелюдии Баха А. Швейцер называет «музыкальными поэмами». В «Страстях по Матфею», как уже упоминалось, наиболее строгих по отношению к религиозному канону, характерной представляется завершающая Пассионы сцена «положение во гроб», для которой свойственно типичное для барокко смешение жанров: в ней очевидны ритмо-интонационные формулы менуэта, гавота, сицилианы, сарабанды.

Постигая глубокий религиозный мистицизм, пронизывающий художественный опыт Баха, обнаруживается удивительная созвучность его творчества рассуждениям Мейстера Экхарта. Средневековый мистик убежден в том, что «Бог мыслит себя в человеке»: «Здесь Божья Глубина – моя глубина и моя глубина – Божья Глубина» [9, с. 32]. Экхарт, отрицающий собственно человеческое, тварное творчество, в своей проповеди говорит: «Лучшее и благороднейшее, к чему можно прийти в этой жизни, – это молчать и дать Богу говорить в тебе» [Там же].

Возможно, творчество И. С. Баха и отражает то достижение «космического сознания», которое побуждает к усилению творческой активности «во имя Божие». Данное ему «внутреннее озарение» созвучно отрешенности христианских мистиков, о которых так точно говорил Н. Лосский: «Достигнув высшей ступени единения с Богом, они приобретают способность к особенно напряженной деятельности в мире и для совершенствования мира» [6, с. 273].

Обратим внимание на сходство этих суждений со словами А. Швейцера, которые он произносит, приступая к описанию реалий баховского творчества: «Кто изучит это время и узнает, к чему оно ведет, для того оно станет историей развития совершенного духа, каким он был и реализовал себя в отдельной личности – в Бахе» [8, с. 7]. Примечательный факт: М. Друскин о своем брате Якове – авторе русского перевода книги А. Швейцера – пишет, что «Бах разбудил в нем религиозное сознание», и его общение с Бахом «принимало форму *теософии* музыки» [Там же, с. 661].

Изучение проблемы связи Баха с религиозно-мистическими исканиями эпохи проливает свет не только на творческую лабораторию великого композитора, не только на характер духовных тенденций его времени. Альберт Швейцер, поражаясь бесконечным перспективам, которые открываются в творениях Баха, искренно восклицал, что произведения композитора чрезвычайно важны «для разработки учения о сущности музыки» [Там же, с. 311]. Искусство гения заново ставит вопрос о смысле и сущности искусства.

Итак, обратившись к сочинениям композитора, а также свидетельствам его биографов и исследователей, можно обнаружить, что творчество И. С. Баха являет собой важную веху в истории диалога искусства и религии. Оно становится реальным доказательством генетической обусловленности родства художественного и религиозного типов сознания. Символический характер мышления, обуславливающий «прозрение» духовного, идеального, божественного в бренном, вещном, земном, пронизывает светские и культовые сочинения композитора. При этом И. С. Бах в огромном жанровом спектре произведений показывает, что интуитивное постижение сакральных смыслов возможно только с позиции профанного мира, а религиозное представление возникает через восприятие «образа вещи», что и определило его обращенность к эмоционально-чувственной природе человека, к его душе.

Композитор остро чувствовал сближающее искусство и религию единство всеобщего и интимного, отчетливо осознавал их общую цель – катарсическое очищение. Катарсис, как сложнейший духовный акт, основан на эффекте «вживания», интуитивном откровении и предполагает преображение души, обусловленное переходом в новую, более высокую систему ценностей. Отмеченные качества, отражающие взаимопроникновение сакрального и художественного смыслов, и определили особую «пограничность» творчества немецкого гения.

Список литературы

1. Аверинцев С. С. Древнееврейская литература // История всемирной литературы: в 9-ти т. М.: Наука, 1983. Т. 1. С. 271-302.
2. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
3. Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. М.: Музыка, 1982. 168 с.
4. Кудрявцев П. Н. Гуманизм и Реформация в Европе: лекции 1848/49 г. Вступительная лекция в новую историю // Кудрявцев П. Н. Лекции. Сочинения. Избранное. М.: Наука, 1991. С. 5-31.
5. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
6. Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: Республика, 1999. 408 с.
7. Полуэктова Л. Трактат А. Беррарди «*Dokumenti armonici*» и поздние сочинения И. С. Баха (к вопросу об облигатном контрапункте) // Восьмье Баховские чтения. Работа над фугой: метод и школа Баха. СПб.: Изд-во СПбГК, 2008. С. 11-30.
8. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика, 2004. 816 с.
9. Экхарт Мейстер И. Избранные проповеди. М.: Политиздат, 1991. 184 с.
10. Leaver R. A. Bachs theologische Bibliothek: eine kritische Bibliographie // Beiträge zur theologischen Bachforschung / hrsg. von W. Blankenburg und R. Steiger. Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1983. Band I. Neuhausen. 194 S.
11. Wolff Chr. J. S. Bach: the Learned Musician. Oxford, 2000. 599 p.

J. S. BACH'S CREATIVE WORKS: BOUNDARIES OF ART, RELIGION AND MYSTICISM

Sidneva Tat'yana Borisovna, Ph. D. in Philosophy, Professor
Nizhnii Novgorod State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
tbsidneva@yandex.ru

The author reveals the idea of the boundary character of art, religion and mysticism typical of J. S. Bach's creative works, pays special attention to identifying different ways of the interpenetration of the artistic and religious-mystical types of thinking that allows revealing new, previously not studied aspects of the German genius's art, and tells that the analysis of J. S. Bach's aesthetic views provides important additional grounds for the revelation of the genetic relationship of art, religion and mysticism, and also opens a way for the further understanding of music essence.

Key words and phrases: Bach; art; religion; mysticism; baroque; boundary.