

*И. В. Макаров*

## **АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ И ОНТОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА**

*Работа представлена кафедрой философии*

*Санкт-Петербургского государственного инженерно-экономического университета.*

*Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент И. Б. Гаврилов*

*Автор статьи обосновывает возможность постижения сущности музыкального творческого акта через аксиологическую составляющую творчества, используя русское музыкально-философское наследие XX в. Основное внимание уделяется этическому аспекту музыки.*

***Ключевые слова:** аксиология, онтология, музыка, творчество, композиторы.*

## AXIOLOGICAL PARADIGMS AND ONTOLOGY OF MUSICAL CREATIVE WORK

*The author of the article proves the possibility of comprehension of a musical creative action's essence through the axiological component of creativity, using the Russian musical-philosophical heritage of the 20<sup>th</sup> century. Basic attention is given to the ethical aspect of music.*

**Key words:** axiology, ontology, music, creativity, composers.

В вопросе выявления онтологических оснований музыки и аксиологической парадигмы музыкального творчества нам не обойтись без помощи самих композиторов. Но если композиторы XVIII–XIX вв. не занимались теоретизированием по поводу назначения и мировоззренческой осуществимости музыки, то в веке двадцатом такая необходимость возникла. Почему это произошло – один из коренных вопросов философии музыкального творчества. Ответить на него мы сможем, вероятно, определив наше отношение к тому, что мы называем онтологией музыки, и то, каким образом музыка влияет на мировоззренческие построения социума и каждой личности.

Изучая глубинные мотивы сочинительства музыки, переход от классического к неклассическому стилю музыкального творчества и вопросы восприятия слушателями произведений авторов, неминуемо приходит осознание того, что в музыке присутствует некая «сила», которая и делает музыку музыкой. Музыкальная творческая «энергия» позволяет нам говорить о сущности самой музыки. Онтологически она простирается над человечеством, выходя за пределы его утилитарного вкуса и бытовой необходимости, но в то же время она не заменяет собой трансцендентное метафизическое бытие. Что же в музыке позволяет нам говорить о ее энергийном воздействии на всю общечеловеческую культуру? Пожалуй, это вопрос будущего философского осмысления. В рамках данной статьи представляется возможным приблизиться к изучению вопроса об онтологических основах музыки через определение аксиологических парадигм в идейном содержании творчества некоторых композиторов [1, с. 1]. Выявление эстетической составляющей музыки и ее влияние на этическую

сторону жизни человека дают нам возможность говорить об аксиологических парадигмах в музыкальном творчестве.

Основание для наших рассуждений мы находим в трудах композиторов-мыслителей, причем тех из них, которые, на наш взгляд, наиболее ближе подошли к разгадке вышеозначенного феномена музыки. И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев и А. Г. Шнитке, несмотря на их новаторский стиль по отношению к предшествующему поколению композиторов, тем не менее обрели возможность бытия своего творчества именно в традиции, что они постоянно и подчеркивали. Эти композиторы сделали новый «вдох» для классической музыки после того «выдоха», который она произвела в конце XIX – начале XX в. (конечно же, это слишком условная метафора). Акцентируем здесь внимание именно на «выдохе», а не на умирании классической музыки, как можно было бы подумать. В вопросе понимания высокой значимости для человечества музыкальной «энергии» и воплощения своих смысловых идей в музыкальных произведениях классиками среди русских композиторов-мыслителей можно назвать И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева.

В аксиологической парадигме И. Ф. Стравинского, казалось бы, должны прозвучать эстетико-этические принципы древней эпохи, но это не так, основание своему творчеству композитор ищет в современности [7]. Суммируя все богатство человеческой культуры, он сам слагает кирпичики этой «новой-старой» парадигмы эстетического и этического восприятия окружающего мира и самого себя. Именно в такой аксиологической перспективе для И. Ф. Стравинского-мыслителя открывается свет, озаривший все его идеалы разных

сторон человеческого бытия, — это свет веры. Вера И. Ф. Стравинского, как гносеологическая способность и как дыхание жизни, слишком конкретна, чтобы остаться незамеченной. Аксиологическую парадигму творчества И. Ф. Стравинского явно можно определить и понять на его программных произведениях.

В 1911 г. И. Ф. Стравинский сочиняет кантату «Звездоликий» на стихи К. Д. Бальмонта — эпохальное произведение на тему Апокалипсиса, и это за шесть лет до разрушительных потрясений в России. Здесь-то и столкнулись две непримиримые эстетико-этические позиции: И. Ф. Стравинский и А. Н. Скрябин. Гений А. Н. Скрябина не угас с уходом в солипсизм и подготовкой светомузыкального «конца света», но он, в отличие от И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева, настаивал на абсолютизации ритма и вибрации. А затем он просто заявил: «Я — Бог» [2, с. 274]. И к чему приводит такой постулат? «Покой рождает хотение деятельности, деятельность рождает желание покоя» [2, с. 283]. Бесконечно мятущийся дух, не находящий себе покоя. Это и слышно в скрябинских «поэмах» огня, экстаза, божественной. Накал страстей, якобы экстаз, высшее напряжение творческих сил человека, а на самом деле — пустота... ничего более.

И. Ф. Стравинский искал иного в своем творчестве. Он нашел «камень» для основания своей музыки — это вера. Именно она дает основу аксиологической составляющей творчества. Одухотворяясь верой, даже в кризисные для себя моменты неверия (парадокс!), И. Ф. Стравинский, как композитор-новатор, смело осуществлял свои музыкальные эксперименты в области тонального строя, музыкальной формы, ритма, стиля и метода изложения идеального смысла через язык музыки, ее энергию. Хоровой унисон, который использует И. Ф. Стравинский в «Звездоликом», стал для композитора устойчивым знаком сакрального начала, что будет им обозначено в «Симфонии псалмов» и поздних сочинениях на библейские темы. «В “Звездоликом”, — как писала С. И. Савенко, — принято отмечать влияние А. Н. Скрябина. Несомненно, оно чувствуется в мистико-символистском пафосе кантаты, проис-

текающем в первую очередь от стихов К. Д. Бальмонта, а также в акустической грандиозности, “предельности” музыкального решения. Однако само звучание “Звездоликого” (прежде всего, характер гармонии) от Скрябина весьма далеко. Стравинский находит здесь свой собственный вариант “музыки сфер”, по-видимому, оставшийся в его творчестве без прямых последствий. Композитор был, несомненно, прав, отметив, что “Звездоликий” в каком-то смысле остается его самым радикальным и трудным сочинением» [6, с. 69].

И. Ф. Стравинский воспринимал музыку как нечто пластически конкретное, физически осязаемое. Музыка в его представлении онтологична, она есть объект, реально существующий во времени и пространстве, несмотря на свой идеально-бесплотный характер. Каким образом И. Ф. Стравинский пришел к таким выводам? Очевидно такова интуиция гения. Подобное понимание заложено в человеческих генах, только не каждый может их расшифровать. Например, в «Свадебке» И. Ф. Стравинского просматривается интуитивное постижение глубочайших пластов фольклора и народной жизни, которые не доступны рациональному объяснению [6, с. 127]. Композитор намеренно делает свою музыку серьезной в крайней степени, чтобы привлечь внимание слушателя на тему разговора в своем произведении. Для чего это нужно? Для того, чтобы аксиологический контекст человеческого бытия не опускался во мрак бытия, человек должен обладать именно бытием, а иначе он уже не человек.

Другой композитор-мыслитель, определяющий в своем творчестве конкретные аксиологические ориентиры, — это С. С. Прокофьев, который постоянно декларировал полную независимость русско-советской музыки от западного влияния. Он также заявлял, что является учеником своих собственных идей. «Во всем, что я пишу, — говорил композитор, — я придерживаюсь двух главных принципов — ясность в выявлении моих идей и лаконизм, избегая всего лишнего в их выражении» [5, с. 30]. С. С. Прокофьев не любил, когда его называли модернистом, он считал, что его музыка уходит своими корнями в классику. Ком-

позитор считал, что эмоциональная сфера музыкального произведения временна. Эмоции, понятные сегодняшнему поколению, могут стать чуждыми и даже смехотворными для следующего поколения слушателей. Таким образом, его позиция такова, что серьезная музыка должна быть прежде всего интеллектуальна, чего не скажешь о легких музыкальных жанрах современной музыкальной культуры. В своем постулате С. С. Прокофьев становится полным единомышленником со И. Ф. Стравинским. Именно новые формы, а не новый дух музыки провозглашали два величайших композитора в своем творчестве. Новые формы выражения мысли с сохранением классического идеала аксиологической парадигмы стали краеугольным камнем всей серьезной музыки XX в.

С. С. Прокофьев был сторонником диатоники (традиционной для классической музыки, И. Ф. Стравинский же экспериментировал с додекафонией) и провозгласил главным в своей музыке принцип «мелодики». Композитор до конца своей жизни оставался идеалистом в музыке и мечтал о том, что классическая музыка станет дыханием большинства людей, что композиторы будут смелее в своем творчестве, а пошлая музыка перестанет отравлять вкус слушателей. Однако такой идеалист начинал, как и И. Ф. Стравинский, с увлечения бунтарством. Он был охвачен движением скифства. Написал в начале своего творчества неоднозначно оцениваемую оперу «Огненный ангел» по литературному произведению В. Я. Брюсова. С. С. Прокофьев в начале своего творчества высоко ценил гений Л. Бетховена, который стал для многих в музыке провозвестником бунтарства и богоборчества, сопряженного с глубокими размышлениями о смысле человеческого бытия. Но позже С. С. Прокофьев, как и И. Ф. Стравинский, пришел к своему взгляду, что бунт не может быть вечным, необходимо просветление и любовь ко всему мирозданию, которое выражается одним словом — «красота». С ним был отчасти созвучен другой музыкант-философ А. Г. Шнитке.

Девизом композиторского творчества А. Г. Шнитке была благодарность искусству: «Мы благодарны искусству за то, что оно непрерыв-

но рассказывает что-то о мире и о человеке, чего логически сформулировать невозможно» [8, с. 7]. Он обозначил в «современной классической музыке» так называемого «перевертыша», когда диссонанс воплощает не адское, но благочестивое, в то время как консонанс и тональность отводятся миру ада как сфере банальности. В музыке А. Г. Шнитке попытался вобрать все, отсюда его знаменитая полистилистика. Он рассуждал об искусстве с гуманистической точки зрения, обозначая его нравственный аспект, а значит, и воспитательный. Композитор поднял вопрос о «порядке» в музыке. Рассуждения об определенном аксиологическом векторе музыкального творчества привели А. Г. Шнитке к признанию над композитором высшего авторитета, обуславливающего этический аспект искусства и музыки. Для А. Г. Шнитке главным в творчестве является любовь. Через любовь он осмыслял все в человеческом бытии.

Композитор точно чувствовал и передавал весь негатив эпохи. Что это, пессимизм? Возможно, так как подчеркивание негатива современности и сожаление о нем позволяют мыслителю понять происходящее. Радужное и легкое уводит от действительности. Посмотрим на историю философии, ведь наиболее глубоко-мысленные философы были в какой-то мере пессимистами. Однако онтологический оптимизм присущ и пессимисту А. Г. Шнитке, в чем ему помогла вера. Но в противовес романтическому культу музыки как высшей абсолютной красоты композитор утверждал, что музыка не заменит религии. А. Г. Шнитке принадлежит важная мысль о связи между концепциями музыки и религиозными представлениями. По его наблюдению, атеизм принес людям чувство отчаяния и падения в пропасть. В музыке здесь возникла проблема финала, заявившая о себе еще в конце XIX в. у Чайковского (в его последней симфонии), остававшаяся актуальной в отечественной музыке XX в. практически весь советский период и обретшая особую напряженность в творчестве Д. Д. Шостаковича.

А. Г. Шнитке постулировал власть времени над людьми, и в этом смысле он говорил о Д. Д. Шостаковиче, что тот не достиг света и не стремился его экстатически демонстрировать, ос-

тавшись честным, и чувствуя некий предел, поставленный для него временем. В противостоянии света и тьмы А. Г. Шнитке определял развитие истории музыки от света к правде [9]. Композитор не пропагандировал авангард, он говорил о забытом старом, возвращал музыкальные символы Средневековья и других эпох. Он имел мужество, подобно М. А. Булгакову в литературе, писать о зле метафизическом, что особенно ярко воплотилось в его кантате на тему «Фауста». Все же хотелось бы подчеркнуть некоторую упоительность констатацией трагедии в творчестве А. Г. Шнитке. От этого уже «устала» музыка XX в., и в веке XXI музыкальному творчеству необходим путь к свету. И. Ф. Стравинский в свое время ушел от трагедийности в глубокие религиозные раздумья. Возможно, С. С. Прокофьев, будучи слишком необычным композитором для советской эпохи, не успел этого сделать, хотя довольно близко подошел к подобным раздумьям в своем творчестве.

Определение аксиологических парадигм композиторского творчества дает нам возможность говорить о значении классического в музыке. Однажды появившись в истории человечества, классическая музыка сделала свой вклад в культуру, который не перестанет быть актуальным [4]. Она питает эстетико-этическую сторону человеческого бытия так же, как незабываема в веках и всегда востребована древнегреческая философия. Классика – это наш язык, который не отделим от самой сути человеческой. К сожалению, современная цивилизация в значительной степени утратила это понимание.

В свою очередь, изучение философско-теоретических взглядов на музыку крупнейших композиторов-мыслителей прошлого столетия, приводит нас к выводу о недопустимости ограничивать восприятие музыки только ее эстетическими сторонами. Музыкальное творчество реализуется также в этической концепции, включенной в общую аксиологическую парадигму. Разговоры об авангарде и классике часто сводятся к пониманию только формы музыкальных произведений, однако для философского осмысления музыки важны именно ценностные ориентиры автора. Таким образом, речь об онтологии музыки возможна в контексте выявления ее аксиологических основ. Смена аксиологической парадигмы, зависящей от идеи творческого акта и от эстетико-этических взглядов, которая произошла в XX в., в большей степени зависит от снижения культурного уровня слушателей, а не от смены интонационных ориентаций композиторов [3]. Задача же композиторов и философов музыки, принимающих классические парадигмы за эталон и желающих им следовать, заключается в изыскании возможных способов воспитания высокого художественного вкуса у потенциальных слушателей музыки и в более конкретном определении аксиологического вектора развития творчества. Основания подобному осмыслению есть, так как, развиваясь, классическое музыкальное самосознание в XX в. достигло уровня, позволяющего говорить о главных философских проблемах человеческого бытия.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дондоков Б. Б. Философские основания музыки: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1998. 28 с.
2. Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. М.: Советский писатель, 1990. 320 с.
3. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2005. 288 с.
4. Орлов Г. Дерево музыки. СПб.: Композитор, 2005. 440 с.
5. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Советский композитор, 1991. 285 с.
6. Савенко С. И. Игорь Стравинский. Челябинск: Аркаим, 2004. 288 с.
7. Стравинский- публицист и собеседник / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Советский композитор, 1998. 501 с.
8. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим, 2002. 251 с.
9. Шильгин Д. И. Беседы с композитором. М.: Деловая Лига, 1993. 110 с.