

Содержание

Моцарт и богословие. Александр Горелов	vii
--	-----

ГАНС УРС ФОН БАЛЬТАЗАР

РАСКРЫТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИДЕИ. ОПЫТ СИНТЕЗА МУЗЫКИ

Перевод Марии Кузнецовой. Редактор Александр Горелов

Введение	2
Развитие	8
Музыкальная идея	27
Выступление в защиту Моцарта	42

КАРЛ БАРТ

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ

Перевод Майи Паит. Редактор Рувим Островский

Признание Моцарту	46
Благодарственное письмо Моцарту	48
Вольфганг Амадей Моцарт	52
Свобода Моцарта	64

ГАНС КЮНГ

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ

Перевод Марии Кузнецовой. Редактор Александр Горелов

Вольфганг Амадей Моцарт – следы трансцендентного	78
Опиум народа? «Коронационная месса» Моцарта в современном ей историческом контексте	120

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	147
-------------------------	-----

Моцарт и богословие

В 2006 году мир отметил 250-летие со дня рождения великого австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта. В честь этого события ЮНЕСКО объявила 2006 год Годом Моцарта.

Понятно, что Моцарт интересует искусствоведов, историков, культурологов. Но могут ли сказать о нем что-то содержательное богословы – не просто в качестве любителей музыки, а именно в качестве богословов? Присутствует ли в личности и творчестве Моцарта нечто значимое для богословия? Оказывается, в значительной мере. Если это и удивительно, то только на первый взгляд. Многие высказывания о Моцарте наводят на мысль, что в его музыке, да и в судьбе ощущается некое дуновение сверхъестественного, просвет ангельского мира или, как писал Герман Гессе в «Степном волке», золотой след трансцендентности... (см. название эссе Г. Кюнга под этой обложкой). Не зря же Пушкин вкладывает в уста Сальери слова о Моцарте:

Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских...

Тот же эпитет – «райский» – использует и еще один наш соотечественник, священник Павел Флоренский:

...Только в Моцарте, и буквально и иносказательно, т.е. в райском детстве, – защита от бурь. Да, это трудно иногда, но за это надо бороться...

Недавно по радио... услышал отрывок концерта из Моцарта. И всякий раз с изумлением узнаю снова эту ясность, золотой, утерянный человечеством рай.

Эти слова о рае, открывающемся в музыке Моцарта, Флоренский писал, находясь в Соловецком лагере! Вряд ли может быть дано более ясное свидетельство тому, что она способна стать серьезным предметом именно для богословского размышления. Что же это за рай? Где он? Каким образом и зачем он дан человеку? Богословы, статьи которых собраны в данной книге, пытаются, каждый по-своему, ответить на эти вопросы.

Предлагаемая вашему вниманию книга содержит размышления о Моцарте трех авторов, весьма значимых для богословия XX века. Это протестант Карл Барт и два католика – Ганс Урс фон Бальгазар и Ганс Кюнг. Все трое – уроженцы Швейцарии, пишущие на немецком языке.

Карл Барт (1886–1968) – один из основоположников так называемого диалектического богословия, или «богословия кризиса», – течения, во многом связанного с философией экзистенциализма и обозначившего целую эпоху в протестантском богословии XX века. Барт подчеркивал бесконечный разрыв между конечным (человеком) и бесконечным (Богом). В противовес идущим от идеалистической философии XIX века попыткам гармонизировать веру и разум, Бога и человека, Церковь и культуру, представители диалектического богословия, по словам самого Барта, подчеркивали «противоположность, противоречие, контраст и диалектику».

Ганс Урс фон Бальгазар (1905–1988) знаменит, прежде всего, своим опытом «богословской эстетики», в которой Бог описывается в терминах красоты Его троичной любви, благодатно излучаемой Им в творении и воплощении и преображающей человека. По мнению Бальгазара, «эстетический» подход представляет более аде-

кватный путь к постижению Бога, чем «слишком человеческие», чересчур рациональные, понятия нравственности, духовности, могущества и т.д. В контексте богословской эстетики находятся и приведенные здесь эссе Бальтазара о музыке.

Наконец, Ганс Кюннг (род. в 1928) был самым молодым из богословов-экспертов на II Ватиканском соборе (1962–1965), заложившем основы больших перемен в жизни Католической церкви. Богословие Кюннга – подлинно экуменическое и в то же время весьма смелое и критичное по отношению как к некоторым считающимся неприкосновенными пунктам католического вероучения, так и к практике Католической церкви, в том числе и современной. За это Кюннг был лишен Ватиканом права считаться католическим богословом и преподавать в этом качестве, но не покинул свою церковь и продолжил исследования. Кюннг придает большое значение диалогу со светской культурой. Эссе о Моцарте – один из плодотворных примеров такого диалога.

Трех богословов, принадлежащих к трем разным поколениям и, по-видимости, столь различных по своим подходам, объединяло не просто личное знакомство, но и глубокое уважение и симпатия друг к другу; объединяла их и общая любовь к музыке Моцарта, доказательством чего являются статьи, собранные под обложкой данной книги. Издатели книги надеются, что она заинтересует русских читателей, неравнодушных как к музыке, так и к путям современного западного богословия и – шире – вообще к поискам высшего смысла человеческого существования.

*Александр Горелов
Москва, апрель 2006*

Ганс Урс фон Балтазар

Раскрытие музыкальной идеи.

Опыт синтеза музыки

Выступление в защиту Моцарта

*Раскрытие музыкальной идеи.
Опыт синтеза музыки*

Введение

I

Музыка – это наименее постижимое из искусств, ибо она оказывает самое непосредственное воздействие. Она ближе нам, она проникает в самые дальние уголки нашей души, недоступные другим. Но не эта ли близость делает ее для нас вечной тайной, вновь и вновь побуждавшей нас и далее намечать ее границы, придавать ей четкую форму, выразить ее в числах и подчинять законам? И вскоре, обескураженные невыполнимостью этой задачи, мы вновь распространяли ее на все сущее, вплетая ее в очертания скульптур, в цвета и линии полотен, в рифмы и ритмы поэзии, в симметрию архитектурных сооружений, – да, мы сообщали ее воздействию явлениям природы, мы стремились вновь обрести ее законы в законах Вселенной. И, наконец, все то, что не поддавалось точному определению, что по какой-то причине казалось нам непостижимым и иррациональным, мы стали именовать иноземным словом «музыка» и тем самым, посредством множества обертонов, придали этому понятию несколько иной оттенок звучания, чем ему, вероятно, следовало бы иметь.

Сейчас нам предстоит избавить это понятие от посторонних смысловых оттенков. Но как? Разве возможно ясно выразить в словах то, что кажется невыразимым, непостижимым, ибо куда более непосредственно воздействует на чувства? И не слово ли представляет собой грубейшее искажение сущности музыки?

Слово и звук недалеко отстоят друг от друга, ведь оба они являются средствами выражения и объективации одного порядка. Это существенно для любого искусства, и именно поэтому все виды искусства связаны между собой. Или, образно говоря: все виды искусств исходят от некоего общего центра. Он – точка их взаимодействия, взаимопроникновения, и потому именно он и является ключом к их пониманию. Этот центр – смысл. Он – *materia prima** всего искусства, и различны лишь формы, через которые он проходит, основой которых он служит и лишь в совокупности с которыми он обретает субстанциальное бытие. Таким образом, все виды искусств различаются лишь формально, в сущности же все они имеют единую основу. Как если бы оно говорили на диалектах одного языка. Это понимал Рихард Вагнер, сознательно объединяя различные виды искусств в единое произведение, синтез всех этих видов. Он не желал знать различных искусств, он выступал за единое искусство. Но он не задумывался над тем, что даже те три вида искусств, что он объединял в единое произведение – мимическое искусство, музыка и поэзия, – все они говорили на своем диалекте, и в тот момент, когда они собирались высказать одно слово, на самом деле произносили три различных его варианта.

Далее, идея или смысл, лежащие в основе искусств в качестве *materia prima*, вовсе не образуют некое совершенно неопределенное ядро, а, как бы сказал Фома Аквинский, *materia signata*** , то есть априорно модифицированное в соответствии с той или иной формой. Таким образом, оставаясь в сущности тождественной для всех искусств, главная идея все же претерпевает те или иные изменения в зависимости от вида искусства. И поэтому,

* Первома́терия, первичная материя (лат.).

** Обозначенная материя (лат.).

если уже обозначенная идея в совокупности с конкретной художественной формой получает свое субстанциальное оформление, свое наивысшее, абсолютно законченное, сущностное, выражение, то можно ли представить, чтобы компиляция таких гетерогенных субстанций искусства, совершенных по своей сути, породила новую и, по убеждению Рихарда Вагнера, действительно органичную сущность произведения единого искусства?

Если этот опыт вследствие своей масштабности не принесет желаемых результатов, то все же не стоит недооценивать важности тезиса о взаимосвязи искусств и их всеобщей основе – идее. Ибо именно это позволяет нам попытаться выразить музыку словами. Именно эта мысль сообщает нам координаты, в пределах которых мы можем расположить музыку, позволяет нам вести речь о смысле, идее и объективации в музыке. Но эта же мысль предостерегает нас от желания целиком проникнуть в музыку с помощью слов. Это было бы столь же нереально, как и переложение лирического стихотворения на музыку с сохранением всех его нюансов. Все равно какая-то их часть останется незатронутой, поскольку идея конкретного искусства всегда сохраняет на себе отпечаток индивидуальной формы этого искусства и детерминирована ею. Именно эта часть и является уникальной составляющей каждой художественной формы, не поддающейся выражению посредством любой другой формы искусства. Таким образом, это отражает – и такая формулировка неслучайна – непосредственную причастность к общей идее: *божественное* в искусстве.

II

Любое искусство воплощает и оформляет такую духовную идею, как первичная материя. Однако, подобно тому,

как различные искусства представляют разную степень интенсивности этого воплощения, так и в рамках одного и того же искусства существуют степени интенсивности «информации». Для каждого искусства характерно неперенное наличие максимума значимости, точки совершенства, теоретически абсолютно недостижимой. А поскольку искусство несет в себе определенный смысл и природа осмысленного требует движения к конечной цели, нам придется признать, что и искусству присуще такое стремление к достижению; не просто произвольное развитие, а пространственно-временное раскрытие и стремление к максимуму.

III

Что же представляет собой этот максимум, этот смысловой абсолют? Это *максимально* возможная объективация метафизического, божественного, ибо именно первичный божественный свет и является тем смыслом, той идеей, о которой говорилось выше. Именно он и находится в центре круга, из которого лучеобразно исходят отдельные виды искусств, таким образом распространяющие божественное во времени и пространстве, где оно посредством все более приближенной к совершенству формы обретает все более яркое выражение. Это один из процессов великого обретения смысла, к которому стремится мир. К каким только средствам ни прибегал человек, чтобы обрести этот смысл, чтобы попытаться рационализировать иррациональное, стоящее над ним, – застичь Бога в мире. Все, что человек имел в распоряжении в области математического, физического, поддающегося количественной оценке, он восставил против метафизического, с силой обрушивающегося на него. Он пустил в ход все, что имел, для того,

чтобы придать образ безобразному, привести метафизическое в соответствие с законами физики, сообщить чувственность мысли. Любое искусство как раз и представляет собой такого рода конкретное выражение непостижимой идеи, «А be»* в контингентности.

Однако сущность контингентности такова, что она не в состоянии охватить бесконечность целиком. Потому искусство никогда не сообщит всей идеи, к этому оно вечно стремится, и в этом его вечная трагедия. Однако оно может дать верное представление об одной из сторон бесконечного, одном из цветов призмы вечного света, но так, что в обломке угадывается возможность целого, которое по сути своей является бесконечно-неделимым, и тем самым он не искажает и не преломляет это целое, а лишь является уменьшенной проекцией вечного в страну Формы.

IV

Музыка как искусство способствует получению информации божественного. Да, именно так, в этом процессе она играет особую роль ввиду своеобразия своей формы: ей это удается проще, без особых усилий, нежели иным видам искусств, ибо она воздействует более непосредственно и проникает более глубоко. Но поэтому она и менее постижима для нас. Она словно бы представляет собой неполную информацию. Божественное в этой форме не полностью сокрыто, оно выступает за ее рамки, оно воздействует не *как* форма, а напрямую *через* форму, будто через тонкую преграду. Или, по выражению Эрнста Блока, «музыка выступает лишь в образе некой несовершенной архитектуры, еще колеблющейся модели внешней вселенной».

* «У себя» (лат.).