

Aliona ZUBAREVA Music in St. Augustine's *Confessiones*

Алена ЗУБАРЕВА Музыка в «Исповеди» Августина

St. Augustine's statements about music are known not so widely as his religious and philosophical ideas. However, he made a significant contribution to the musical aesthetics and theory, the concept of music also is an important part of his own edifice. The author of the article analyzes the role of music in one of the most famous St. Augustine's works, *Confessiones*.

Key words: St. Augustine, music, *Confessiones*, St. Ambrose, Ambrosian chant.

Высказывания Аврелия Августина о музыке известны не так широко, как его религиозно-философские идеи. Тем не менее, Августин внес свой вклад в музыкальную эстетику и теорию, понятие музыки занимает важное место в системе его собственных взглядов. В статье рассматривается роль музыки в одном из самых знаменитых сочинений Августина — «Исповеди».

Ключевые слова: Августин, музыка, «Исповедь», Амвросий Медиоланский, амвросианское пение.

Аврелий Августин (354–430) известен прежде всего как религиозный деятель, автор многочисленных философских трактатов, создатель первой полноценной историософской концепции. Его мысли относительно музыки получили гораздо менее широкое распространение. Исследователь написанного Августином трактата о музыке Е. М. Двоскина отмечает: «Конечно, один из крупнейших философов и плодотворнейших писателей поздней античности, прославленный *Pater Ecclesiae* [...] менее всего был музыкальным теоретиком» [5, с. 3].

Сам философ воспринимал занятия музыкой, вероятно, главным образом как *otium* — «досуг» (в античном понимании — свободное время, посвященное ученым трудам, литературе, искусствам). Это следует, в частности, из письма к епископу Меморию (конец 408 или 409 г.),

просившему Августина прислать ему тот самый трактат о музыке: «...я сначала пожелал на досуге, когда дух отдыхал от больших и более необходимых забот, сделать введение для тех книг, которые ты от нас ждал, — ибо я написал 6 книг только о ритме и собирался написать, может быть, 6 других о мелосе, когда предвкушал для себя будущий досуг»¹ (*Epistula* CI, 3).

Но, несмотря на то, что Августин называет свои музыкальные штудии «*deliciae*»² (т.е. забавами, развлечениями, увеселениями), музыка занимает достаточно серьезное место в его трудах.

Проблема «Августин и музыка» неоднократно поднималась в зарубежной и русской музыковедческой литературе³. При этом внимание музыковедов сосредоточено, конечно, главным образом на трактате Августина

¹ «...initio nostri otii cum a curis maioribus magisque necessariis vacabat animus, volui per ista, quae a nobis desiderasti, scripta proludere, quando conscripsi de solo rhythmo sex libros, et de melo scribere alios forsitan sex, fateor, disponebam, cum mihi otium futurum sperabam». Здесь — перевод А. В. Зубаревой, другой вариант перевода см. у Е. М. Двоскиной [8, с. 137].

² «...omnes illae deliciae fugere de manibus...» — «...до всех этих забав не дошли руки...» (*Ibid.*). Перевод А. В. Зубаревой.

³ Теоретический анализ трактата «О музыке» сделан Е. М. Двоскиной [5; 8]. В статье Н. Филлипс и М. Югло «*De musica*» св. Августина и организация музыкального языка от IX до XII века» (оригинал на французском языке, мы пользовались переводом статьи на польский язык, опубликованным в журнале «Музыка») отмечается связь систематизации метрических стоп, сделанной Августином в трактате «О музыке», со средневековыми ритмическими модусами [13]. В этой же статье авторы ссылаются на книгу У. Уэйта (*Waite, W. G.*) *The Rhythm of Twelfth Century Polyphony. Its Theory and Practice* (1954), которая, по мнению Е. М. Двоскиной, положила начало дискуссии о значении ритмической теории Августина для средневековья [5, с. 5]. О музыке в сочинениях Августина см. также статью К. И. Перла в «*The Musical Quarterly*» [12] и др.

«Шесть книг о музыке» («De musica libri sex», 387–391 гг.)⁴. Затронута эта тема и в эстетических работах⁵, но и здесь акцент сделан на музыкальном трактате, другие же сочинения Августина, в которых содержатся высказывания о музыке, остаются на периферии.

Мы остановимся на роли музыки в одном из самых знаменитых трудов Августина — автобиографической «Исповеди» («Confessiones»), созданной в 397–401 гг., во время его епископства в Гиппоне. «Исповедь», разумеется, часто фигурирует в литературе об Августине, но нам неизвестны работы, в которых были бы подробно проанализированы упоминания о музыке в этом сочинении. Поэтому кажется интересным рассмотреть этот с разных сторон исследованный текст в таком не совсем привычном ключе.

Вопросы, касающиеся музыки, занимают в «Исповеди» далеко не основное место: скорее наоборот — может показаться, что о ней говорится вскользь, «в числе прочего». Но музыка, не выходя явно на первый план, играет здесь особую роль. Попробуем разобраться, в какие моменты она появляется и какие сведения можно извлечь из этих упоминаний.

Для этого необходимо сказать несколько слов о структуре самой «Исповеди». Она состоит из 13 книг. При этом первые 9 книг представляют собой подробный рассказ о вехах жизненного пути Августина, перемежающийся «рефренными» молитвенными разделами. Философ последовательно описывает свое детство и годы учения в Карфагене (кн. 1–3); начало поиска истины и время заблуждений (увлечение учением манихеев⁶ и пребывание среди них: кн. 3–4). Первой кульминацией и поворотным пунктом в жизни Августина является переезд в Рим и знакомство с епископом Амвросием Медиоланским, который станет его наставником и окажет огромное влияние на всю его дальнейшую жизнь.

После этого плотность событий в произведении начинает несколько снижаться: большее внимание уделяется философским темам. Августин говорит о своих беседах с матерью-христианкой (приехавшей к нему в Рим) и близкими по духу друзьями (кн. 6); об изучении платоников и своем общении с епископом Симплицианом, наставником Амвросия Медиоланского (кн. 8).

Наконец, наивысшей драматургической точкой «Исповеди» становится крещение Августина и вскоре после того случившаяся смерть его матери (кн. 9).

В этот момент сюжетная линия фактически обрывается, последовательный рассказ о событиях останавливается — хотя с момента крещения до начала работы над «Исповедью» прошло целых 10 лет. Л. М. Баткин в очерке «О культурно-историческом смысле „Я“ в „Исповеди“ бл. Августина» называет это «очищением от биографии»: Августин описывает свою жизнь, протекающую во времени, только до момента окончательного обращения, после которого он становится частью божественной вечности [2, с. 66]⁷. По Августину, человек существует во времени, Бог — в вечности: «высоко стоишь Ты, вечный, над всеми временами»⁸ (Кн. 12, XI, 13).

Последние четыре книги «Исповеди» не связаны с какой-либо «внешней» сюжетной линией. Они представляют собой размышления об отвлеченных понятиях, играющих важную роль в системе Августина (истина, время, наслаждение), и основных для него философских вопросах (что есть Бог, каково происхождение мира).

Посмотрим теперь, в каких частях этого стройного «здания», возведенного Августином, возникает музыка.

Впервые она появляется еще в самом начале произведения, в 4-й книге, сначала как «отзвук», предвосхищение. Это не собственно мысль, посвященная музыке, а пока только музыкальный образ, метафора. Ей можно не придавать значения и воспринять как некий проходной элемент, мелкую деталь «декора». Но если взглянуть — становится ясно, что от нее протягиваются нити к тем идеям, которые будут высказаны философом в узловых точках «Исповеди». Появление происходит в важный драматургический момент: Августин описывает пробуждение жгучего интереса к философии и, как следствие этого, начало мучительного поиска истины. Музыкальный образ возникает в связи с рассказом о написанном им в этот период труде «О прекрасном и соответствующем» («De pulchro et apto») (Кн. 4, XIII, 20). Вероятно, не случайно музыкальная метафора рождается именно среди размышлений об этих категориях. Дело в том, что для Августина как понятие красоты, так и музыка (в некотором смысле, «частный случай» прекрасного) связаны с понятиями числа, пропорциональности, соразмерности.

Рассмотрим данный текстовый фрагмент «Исповеди»: «...я написал эти свитки, разворачивая перед собою телесные образы, шумящие в ушах моего сердца. Эти уши я устремлял к Твоей внутренней мелодии, о сладостная

⁴ Нам известны два варианта перевода трактата «О музыке» на русский язык. Перевод некоторых глав, сделанный В. П. Zubовым (с небольшим предисловием), помещен в сборнике «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения» [7, с. 118–149]. Другой перевод — Е. М. Двоскиной, — тоже неполный, опубликован в журнале «Музыкальная академия» [8, с. 131–139].

⁵ См. исследования В. В. Бычкова [3; 4].

⁶ Популярное в то время философско-религиозное учение, основанное персидским проповедником и мыслителем Мани (216–277), который использовал как образы вавилонской и персидской мифологии, так и христианские идеи. В основе манихейства — борьба между двумя началами мира: Добром и Злом, Светом и Тьмой, Духом и Материей [4, с. 300].

⁷ Сходную мысль высказывает и В. В. Бычков: «Принятие христианства Августин понимал как уход от суеты житейской в гавань истинной философии и глубокой духовной жизни. Поэтому и начало регулярной литературной деятельности практически связано у него с окончательным приходом к христианству (386 г.)» [4, с. 303–304].

⁸ Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, перевод М. Е. Сергеевко [1].

истина, размышляя о прекрасном и соответствующем и желая стоять и слушать Тебя, и радостью радоваться голосу жениха...»⁹ (Кн. 4, XV, 27).

Очевидно, что музыка, образ «внутренней мелодии» символизирует здесь сокровенную истину, столь мучительно искомую им, — Бога, к которому и обращена «Исповедь». В эстетике Августина Бог — это и есть то самое «прекрасное», абсолютная красота, *pulchritudo pulchrorum omnium* — красота всей красоты; и из нее происходит все прекрасное, *pulchra opera* — прекрасные творения (Кн. 3, VI, 10)¹⁰.

Возникает триада «Бог — красота — музыка»: Бог — это красота, а музыка — символ божественной красоты и истины. Эти понятия — фундаментальные для эстетики Августина — сплетены в единую цепь; и то, что именно музыка становится одним из звеньев этой цепи, говорит о ее значении для философа. Надо сказать, что Августин виртуозно владел словом (будучи профессиональным ритором); текст «Исповеди» сделан мастерски, отточен, и «случайных» метафор в нем нет. Посмотрим, подтвердится ли в дальнейшем это наблюдение; сохранит ли музыка за собой ту роль, о которой говорит такое многообещающее начало. Где Августин говорит о музыке в следующий раз? Казалось бы, на протяжении многих книг он о ней не вспоминает. Но, наконец, она вновь является — и не где-нибудь, а в момент «генеральной кульминации», в высшей драматургической точке. После этой точки происходит то самое «очищение от биографии», о котором говорит Баткин; она становится рубежом между сюжетной частью сочинения и его последним философским разделом, между временным и вечным. Мы имеем в виду крещение Августина, которое он описывает в 9-й книге — в точке золотого сечения «Исповеди».

Подготовка к итогу сюжетной линии происходит на протяжении всех предыдущих книг «Исповеди»; все перипетии, описанные в них, устремляются к этому событию. И примечательно, что о музыке Августин говорит сразу после описания столь значительного для него момента крещения. «Мы крестились, — пишет он, — и бежала от нас тревога за свою прежнюю жизнь. Я не мог в те дни насытиться дивной сладостью, созерцая глубину Твоего намерения спасти род человеческий. Сколько плакал я над Твоими гимнами и песнопениями, горячо взволнованный голосами, сладостно звучавшими в Твоей церкви. Звуки эти вливались в уши мои, истина отцеживалась в сердце мое, я был охвачен благоговением, слезы бежали, и хорошо мне было с ними» (Кн. 9, VI, 14). И немного позже, после небольшого отступления, он снова возвращается к описанию этого катарсиса, пережитого под влиянием музыки и долгожданного, наконец достигнутого счастья: «Поэтому я так плакал за пением

Твоих гимнов; давно вздыхал я о Тебе и наконец вдохнул веяние ветра...» (Кн. 9, VII, 15).

Само же отступление, помещенное между этими двумя образующими «арку» разделами, объясняет, какими песнопениями был так потрясен Августин.

Отступление это связано с именем Амвросия, епископа Медиоланского — человека, который уже неоднократно упоминался Августином в предыдущих книгах «Исповеди». Упоминания о нем занимают не слишком большое количество текста, и само общение Августина с Амвросием, по-видимому, занимало не слишком много времени. Философ даже несколько сокрушенно высказывается о всегдашней занятости епископа, из-за которой на долю Августина оставались только короткие разговоры с ним (Кн. 6, III, 3). Тем не менее, именно этот человек имел в жизни Августина большее значение, чем кто-либо другой, совершив в ней настоящий переворот.

Августин называет Амвросия «одним из лучших людей» и «учителем истины» (Кн. 5, XIII, 23); именно в нем видит он причину своего «спасения» (Кн. 6, II, 2). «Ты привел меня к нему [Амвросию. — А. З.] без моего ведома, чтобы он привел меня к Тебе без моего ведома», — пишет Августин, повествуя о том моменте своей биографии, когда префект Рима (где жил тогда философ) отправил его в Медиолан (Милан) в качестве учителя риторики, благодаря чему и состоялась встреча с Амвросием (Кн. 5, XIII, 23). Слушая тогда беседы Амвросия с народом, Августин окончательно разочаровался в учении манихеев и решил оставаться катехуменом¹¹ в христианской церкви — до того момента, пока перед ним «не засветится... что-то определенное» (Кн. 5, XIV, 25). Спустя долгое время в нем окрепло решение принять крещение — на сей раз под влиянием беседы с Симплицианом, духовным отцом Амвросия, который «любил его, действительно, как отца» (Кн. 8, II, 3). В письмах к Амвросию Августин изложил свои «прежние заблуждения» и желание креститься (Кн. 9, V, 13); наконец, от него же принял крещение.

Амвросий Медиоланский известен не только своей церковной деятельностью, но и той ролью, которую он сыграл в истории музыки. С его именем связано возникновение амвросианского пения.

К IV веку в христианской церкви сложились западный и восточный обряды — каждый со своим репертуаром [6, с. 380]. До Амвросия пение в западной церкви ограничивалось монотонной речитацией: так исполнялись псалмы солистом, и в такой же псалмодической манере отвечали молящиеся. Амвросий осуществил изменения в богослужении, которые коснулись и музыкальной стороны: здесь епископ использовал опыт восточных церквей. Сам Амвросий — автор ряда гимнов, написанных в стихотворной форме; отмечается их связь с античной поэзией [9, стлб. 134]¹². Фактически, амвро-

⁹ «...illa volumina scripsi, voluens apud me corporalia figmenta obstrepentia cordis mei auribus, quas intendebar, dulcis veritas, in interiorem melodiam tuam, cogitans de pulchro et apto et stare cupiens et audire te et gaudio gaudere propter vocem sponsi...». Перевод А. В. Зубаревой.

¹⁰ См. об этом подробнее в главе VI книги В. В. Бычкова «Эстетика отцов церкви» [4, с. 394–431].

¹¹ Т. е., оглашенным — человеком, еще не принявшим крещение, но получающим наставления в основах христианской веры.

¹² См. также статьи об амвросианском пении в MGG и NGD [10; 11].

сианское пение — древнейший вид пения в западной церкви; от него ведет свое начало западная церковная музыка.

Итак, в том отступлении девятой главы «Исповеди», которое следует почти сразу за описанием крещения, Августин повествует о событии, непосредственным свидетелем которого он стал, — о появлении в церкви амвросианского пения. «Незадолго до этого [до крещения Августина в 387 г. — А. 3.] в медиоланской церкви вошло в обычай утешать и наставлять с помощью пения: братья пели ревностно и согласно, устами и сердцем», — пишет философ. — Уже год или немного больше Юстина, мать малолетнего императора Валентиниана, преследовала Твоего Амвросия по причине ереси, которой соблазнили ее ариане. Благочестивая толпа бодрствовала в церкви, готовая умереть вместе со своим епископом, рабом Твоим [...]. Мы, тогда еще не согреты жаром Твоего Духа, все же волновались: город был в смятении и беспокойстве. Тогда и постановлено было петь гимны и псалмы по обычаю Восточной Церкви, чтобы народ совсем не извелся в тоске и печали» (Кн. 9, VII, 15).

Немного позднее Августин снова упоминает о пении одного из псалмов, а затем цитирует текст амвросианского гимна «Господь, творец всего» («Deus creator omnium»). Упоминания эти появляются в еще одной кульминационной точке, на сей раз трагической. Смерть Моники, матери Августина, происшедшая вскоре после его крещения, в 387 году, — самое последнее событие, о котором рассказывает «Исповедь»; оно завершает девятую книгу, после которой сюжетная линия прерывается. Отношение Августина к матери и его горечь видны из следующих слов: «Лишился я в ней великой утешительницы, ранена была душа моя и словно разодрана жизнь, ставшая единой; ее жизнь и моя слились ведь в одно» (Кн. 9, XII, 30). Сразу после смерти Моники, как рассказывает Августин, его спутник Эводий¹³ взял музыкальный инструмент псалтирь и запел псалом «Милость и суд буду воспевать тебе, Господи»¹⁴, подхваченный всеми.

Философ описывает, как пытался бороться со скорбью, которую считал плотской слабостью, но исцелиться от душевной боли все же не мог. И вот в этот страшный момент своей жизни Августин вспоминает амвросианский гимн. «Я был в одиночестве на ложе своем и вспомнил правдивые слова Твоего Амвросия, ибо Ты

*Всего создатель, Господи,
Ты, Небесами правящий,
Одевший день сиянием,
Ночи покой дарующий...»* (Кн. 9, XII, 32).

Под влиянием гимна и воспоминаний Августин дает волю спасительным слезам и в них освобождается от разрушающей его душу скорби.

Итак, упоминания о музыке не рассредоточены в тексте «Исповеди», но встроены в структуру целого определенным образом. В «сюжетной» части книги сначала появляется — как предвосхищение — образ «внутренней мелодии» (в связи с размышлениями о красоте и Боге), а затем музыка возникает в кульминационной зоне повествования, в ключевые моменты. Мысли о музыке в «философской» части «Исповеди» (т.е., в кн. 10–13) драматургически выстроены похожим образом. Основная часть таких размышлений появляется в связи с ключевыми понятиями, о которых говорит Августин. Но до этого — в самом начале 10-й книги — снова появляется некое их «предвосхищение». Причем возникает оно снова среди раздумий о красоте, как и музыкальная метафора 4-й книги: эти два фрагмента отчасти перекликаются.

В 4-й книге Августин описывает свои мучительные попытки приблизиться к пониманию прекрасного (этапом на этом пути как раз и стала работа «О прекрасном и соответствующем») и задает вопрос: «А что такое прекрасное? И что такое красота? Что привлекает нас в том, что мы любим, и располагает к нему?» (Кн. 4, XIII, 20). В 10-й книге он наконец дает ответ на этот вопрос, выходя на эстетическое положение, о котором мы уже немного говорили выше: красота — это Бог, и Бог — это красота.

Августин спрашивает землю, море, небо, солнце, луну и звезды (те самые *pulchra opera* — прекрасные творения): что такое Бог? — и они отвечают: «Творец наш, вот кто Он». «Мое созерцание, — пишет философ, — было моим вопросом, их ответом — их красота» (Кн. 10, VI, 9). Именно здесь он делает вывод: Бог — та абсолютная, высшая красота, которая является причиной всего прекрасного, сотворенного ею.

Епископ Гиппона, освобождаясь от блуждания в «телесных образах», подчеркивает, что божественная красота — не внешняя: «Что же, любя Тебя, люблю я? Не телесную красоту, не временную прелесть, не сияние вот этого света, столь милого для глаз, не сладкие мелодии всяких песен, не благоухание цветов, мазей и курений, не манну и мед, не прекрасные тела, приятные земным объятиям, — не это люблю я, любя Бога моего». Затем возникает образ, уже знакомый нам по 4-й книге: там Августин говорил о «внутренней мелодии» — «голосе» Бога, звучащем в его душе; здесь он пишет: «И, однако, я люблю некий свет и некий голос, некий аромат и некую пищу и некие объятия, когда люблю Бога моего», а несколько далее снова перечисляет: «Этот свет, голос, аромат, пища, объятия внутреннего моего человека — там, где душе моей сияет свет, который не ограничен пространством, где звучит голос, который время не заставит умолкнуть...» (Кн. 10, VI, 8).

Музыка здесь появляется в ряду примеров, помогающих объяснить отличие красоты внешней, вещественной,

¹³ Он сопровождал Августина, его родных и друга Алипия (которого Августин называет «братом сердца своего» — Кн. 9, IV, 7) во время их возвращения в Африку. На пути туда они останавливались в Остии (римской гавани в устье Тибра) — там и умерла мать Августина.

¹⁴ Псалом 100.

преходящей — и внутренней, божественной, вечной, которая является и источником внешней: «сладкие мелодии всяких песен» противопоставляются внутреннему «голосу, который время не заставит умолкнуть». В этом противопоставлении, как кажется, заложен и фундамент для противоречия в отношении к музыке, которое проявится в последующих размышлениях о ней.

XXXIII глава 10-й книги вся целиком посвящена музыке — но Августин рассматривает ее в определенном ключе. Начиная с XXXI главы, он рассуждает о таком понятии, как наслаждение. Наслаждение, по мнению Августина, — явление неоднозначное и опасное. «Ты научил меня принимать пищу как лекарство, — пишет он. — Но пока я перехожу от тягостного голода к благодушной сытости, тут мне как раз и поставлен силовик чревоугодия. Сам этот переход есть наслаждение, а другого, чтобы перейти туда, куда переходить заставляет необходимость, нет. Поддержание здоровья — вот причина, почему мы едим и пьем, но к ней присоединяется удовольствие — спутник опасный [...], что для здоровья достаточно, наслаждению мало» (Кн. 10, XXXI, 44).

Итак, наслаждение находится на грани необходимости и «прислуживания обманам прихотливой чувственности. Этой неопределенностью веселится несчастная душа, рассчитывая на нее как на извинение и защиту» (там же). Опасность, по Августину, заключена не в самом факте наслаждения — но в том, что оно может толкнуть к утрате чувства меры и сделать человека пленником своей привязанности к чему-либо: «Я боюсь не кушанья нечистого, но нечистой страсти» (Кн. 10, XXXI, 46).

В ряду таких страстей Августин упоминает, помимо чревоугодия, пьянство, «чары запахов» (Кн. 10, XXXII, 48); удовольствие, получаемое от «плотских очей» (Кн. 10, XXXIV, 51) и «улады слуха» — т.е. наслаждение музыкой. Особым видом «вожделения» (отделяя собственно наслаждение от любопытства) Августин считает «желание исследовать и знать» (сюда же, он, кстати, относит и занятия магией) (Кн. 10, XXXV, 55).

Приравнивание эстетического удовольствия и научного любопытства, страсти к познанию — т.е. того, что с точки зрения современного восприятия входит в сферу «духовной жизни», — к физическим удовольствиям и зависимостям (чревоугодию, пьянству) кажется странным. Тем не менее, мысль Августина при более пристальном рассмотрении становится понятной. Эстетическое наслаждение по Августину имеет две стороны: все зависит от акцента на той или иной из них. Если человек, видя прекрасное, устремлен к его источнику, абсолютной красоте — то есть Богу, — то опасности нет. Если же он привязывается не к этой внутренней, нераздельной, вечной красоте, а к ее внешним проявлениям, к одному из ее прекрасных, но тленных творений, то он на ложном пути. «Глаза любят красивые и разнообразные формы, яркие и приятные краски, — говорит философ. — Да не овладеют они душой моей, да овладеет ею Бог, Который создал их, конечно, весьма хорошими, но не они, а Он — благо мое» (Кн. 10, XXXIV, 51).

В этом отношении музыка — пожалуй, самый противоречивый пример среди остальных. Августин явно колеблется и не может определить, какое место должно отвести богослужебным песнопениям. И именно о музыке он говорит здесь с особенной страстностью. Сначала философ пишет, что когда-то был поработан и опутан уладами слуха — но Бог «развязал и освободил» его. «Теперь, признаюсь, на песнях, одушевленных изречениями Твоими, исполненных голосом сладостным и обработанным, я несколько отдыхаю, не застывая, однако, на месте: могу встать, когда захочу» (Кн. 10, XXXIII, 49). Интересно, что здесь Августин отмечает не только «одушевленность» божественными изречениями — но и внешнюю прелесть: «сладостность и обработанность» голоса. Тут же он, напротив, выражает сомнение в том, что предоставляет этим песням и «мыслям, их животворящим», то достойное место в своем сердце, какого они требуют (Кн. 10, XXXIII, 49).

Сразу вслед за этим появляется противоположная мысль: «Иногда, мне кажется, я уделяю им больше почета, чем следует: я чувствую, что сами святые слова зажигают наши души благочестием более жарким, если они хорошо спеты; плохое пение такого действия не оказывает. Каждому из наших душевных движений присущи и только ему одному свойственны определенные модуляции в голосе говорящего и поющего, и они, в силу какого-то тайного сродства, эти чувства вызывают» (Кн. 10, XXXIII, 49). Выясняется, что не так-то просто отделить внутренний смысл от внешней формы. И все-таки Августин пытается это сделать, разграничивая чувство и разум, который он ставит во главу угла: «И плотское мое удовольствие, которому нельзя позволить расслаблять душу, меня часто обманывает: чувство, сопровождая разум, не идет смирно сзади, хотя только благодаря разуму заслужило и это место, но пытается забежать вперед и стать руководителем. Так незаметно я грешу и замечая это только потом» (там же).

И снова колебания: Августин признается, что порой впадает в ошибочную чрезмерную строгость: ему хочется, чтобы в его ушах и ушах верующих «не звучало тех сладостных напевов, на которые положены псалмы Давида». Здесь возникает арка к 9-й книге, где Августин описал появление амвросианского пения, и он выражает некоторое сомнение в целесообразности этих изменений, полемизируя с Амвросием: «Мне кажется, правильнее поступал Александрийский епископ Афанасий, который — помню, мне рассказывали, — заставлял произносить псалмы с такими незначительными модуляциями, что это была скорее декламация, чем пение. И, однако, я вспоминаю слезы, которые проливал под звуки церковного пения, когда только что обрел веру мою, и хотя теперь меня трогает не пение, а то, о чем поется, но вот — это поется чистыми голосами, в напевах вполне подходящих, и я вновь признаю великую пользу этого установившегося обычая» (Кн. 10, XXXIII, 50).

Августин сам осознает шаткость своих позиций: «Так и колеблюсь я, — и наслаждение опасно, и спаситель-

ное влияние пения доказано опытом» (Кн. 10, XXXIII, 50). Тем не менее, он делает следующий вывод: «Склоняясь к тому, чтобы не произносить бесповоротного суждения, я все-таки, скорее, одобряю обычай петь в церкви: пусть душа слабая, упиваясь звуками, воспрянет, исполняясь благочестия» (там же).

Как кажется, для таких очевидных постоянных колебаний Августина имелись и объективные, и субъективные причины. С одной стороны — возможно, сыграло роль то, что пение в западной церкви появилось недавно и воспринималось как нечто непривычное, хотя и привлекательное. С другой стороны, в страстности по отношению к музыке — сочетающейся в то же время с желанием оградить себя от этой «чувственной» страсти — могли проявиться как противоречивость самой личности Августина, так и особенности его воспитания.

Будущий епископ Гиппона получил образование в риторской школе, преподавал риторику; в юности страстно увлекался античной литературой и театром. Впоследствии, придя к христианству, он переосмыслил свой жизненный опыт и стал несколько пренебрежительно относиться к собственным профессиональным занятиям и прежним эстетическим предпочтениям. Риторику он теперь считает пустым занятием, а давнее юношеское желание стать выдающимся оратором — предосудительным, легкомысленным и тщеславным (Кн. 3, IV, 7). Преподавание риторики тоже начинает его тяготить; наконец, перед самым своим крещением, он освобождается от этой обязанности: «...пусть медиоланцы поищут для своих школьников другого продавца слов» (Кн. 9, V, 13). Театр теперь его тоже, «конечно, не увлекает» (Кн. 10, XXXV, 56), и об античных авторах он отзывался не слишком почтительно.

Тем не менее, отрицая все это, он в некотором смысле отрицает самого себя — и не только себя «прежнего»: тот фундамент, на котором сформировалась личность Августина, никуда не исчез, и сам он во многом остался человеком античности.

«Исповедь», написанная уже более чем через десять лет после принятия крещения, пронизана цитатами из античных авторов: «Энеида», например, цитируется неоднократно. При этом осуждение по отношению к Вергилию или Гомеру явно смешивается здесь с тайной приязнью и даже восторгом. Гомер для Августина — «сладчайше-суетен» (*dulcissime vanus est* — Кн. 1, XIV, 23); пожар Трои и тень Креусы в «Энеиде» Вергилия — «сладчайшее зрелище» (*dulcissimum spectaculum* — Кн. 1, XIII, 22). С тем же пылом он вспоминает, как плакал об угасшей Дидоне (Кн. 1, XIII, 21). Фрагмент комедии Теренция, где выведен «повеса, который, рассмотрев нарисованную на стене картину, берет себе в разврате за образец Юпитера», рассматривается в «Исповеди» не просто подробно, а с приведением довольно развернутой цитаты. Но сразу вслед за этим Августин, как будто опомнившись, восклица-

ет: «Нет, неверно, неверно, что легче заучить эти слова в силу их мерзкого содержания; такие слова позволяют спокойнее совершать эти мерзости» (Кн. 1, XVI, 26).

Очевидна склонность Августина к эстетическим «наслаждениям»: любовь к поэзии, театру (хоть театр и «не увлекает» больше философа, но «Исповедь» содержит очень яркие описания его юношеских театральных впечатлений). Но для Августина на первом месте — смысл, содержание. Красота формы не может не увлекать его — однако он призывает на помощь рассудок и отводит ей только второстепенную роль. Внешняя красота, по мнению Августина, не должна отвлекать внимание от содержания. Здесь возникает некоторый парадокс: внешняя красота происходит из абсолютной божественной красоты, но при этом может служить «мерзкому содержанию», т.е. — действовать во вред той абсолютной красоте, творением которой является.

Итак, согласно Августину, красота может быть как целительной, так и вредоносной; искусство — как приносящим пользу душе, так и суетным. Некоторые виды искусства суетны по определению. Например, это театр или искусство танца. Но иногда возникает разделение не межвидовое, а внутри одного вида. Как раз второй случай относится к музыке: есть четкое разграничение на музыку недостойную и спасительную.

И это разграничение, и сама противоречивость отношения к музыке — не индивидуальные черты эстетики Августина: они были характерны для христианских деятелей того времени (причиной этого отчасти могла быть критика и отрицание различных элементов античной культуры). Например, наставник Августина Амвросий Медиоланский противопоставляет «вредоносные мелодии и все эти театральные забавы» «церковному единомыслию и согласному пению славословящего народа» (Толкование на Шестоднев, II, 1)¹⁵.

Музыка, приносящая пользу, — это церковное пение. Здесь нет противоречия между внутренним и внешним: красота музыки, исходя из общего источника — абсолютной красоты, — служит ей во благо. Но все же есть опасность: можно увлечься формой и забыть о смысле. Поэтому роль музыки здесь — служебная, ее назначение — доносить до сердца слушателя «святые слова» и «зажигать души благочестием». Для этого церковное пение должно быть аскетичным.

Какая же музыка относится к «вредоносной»? Прежде всего, здесь важно ее назначение: вредна музыка, цель которой — развлечение, забава, чувственное удовольствие. Конечно, непристойна музыка, так или иначе связанная с жестом, движением, танцем — поскольку и сам танец вреден. Особенное негодование вызывает инструментальная музыка. В трактате «О музыке» Августин неоднократно с презрением отзывался о кифаристах, флейтистах и «подобного рода людях», овладевших своим искусством путем подражания,

¹⁵ Перевод С.С. Аверинцева [7, с. 112].

и сравнивает их с неразумными животными («О музыке», Кн. 1, IV, 6).

Отметим еще один важный момент. Как мы уже видели, в «Исповеди» Августин говорит, что чувство в восприятии музыки должно смиренно следовать позади разума. И действительно, в музыке для него главное — все-таки рациональная составляющая; она для него — в первую очередь наука. Как в пении, так и в восприятии музыки для Августина важнее всего *знание*. В своем музыкальном трактате он уподобляет животным и птицам не только инструменталистов. С пренебрежением он пишет и о тех, кто «хорошо поет по чутью, т.е. делает это в соответствии с числом и приятно, хотя на вопрос о числах или интервалах высоких и низких голосов ответить не умеет»¹⁶ («О музыке», Кн. 1, IV, 5). Петь хорошо для Августина — это значит петь «в соответствии с числом» («О музыке», Кн. 1, IV, 5). С этим связано последнее появление музыки в «Исповеди».

Здесь Августин касается музыки в связи с важнейшим для него понятием времени. Августин ставит вопрос: как мы измеряем время? И можно ли говорить о существовании прошлого и будущего времени, если в данный момент прошлого уже нет, а будущего еще нет? Философ дает следующий ответ: есть три времени в одном. «Настоящее прошедшего — это память, настоящее настоящего — его непосредственное созерцание, настоящее будущего — его ожидание» (Кн. 11, XX, 26).

В качестве подтверждения он приводит два примера. Первый — текст амвросианского гимна, который Августин уже цитировал в «Исповеди» ранее (в связи со смертью своей матери) — *Deus creator omnium*. Теперь он анализирует его текст с точки зрения того, каким образом в нем чередуются долгие и краткие слоги. И приходит к таким выводам: «...я вымеряю долгий слог кратким и чувствую, что он равен двум кратким. Но когда один звучит после другого, сначала краткий, потом долгий, как же удержать мне краткий, как приложить его в качестве меры к долгому, чтобы установить, что долгий равен двум кратким? Долгий не начнет ведь звучать раньше, чем отзвучит краткий. А долгий — разве я измеряю его, пока он звучит? Ведь я измеряю его только по его окончанию. Но, окончившись, он исчезает» (Кн. 11, XXVII, 35). Следовательно, — говорит Августин, — он

измеряет не сами слоги, а нечто, оставшееся в его памяти.

Второй пример — чисто музыкальный: «Я собираюсь пропеть знакомую песню; пока я не начал, ожидание мое устремлено на нее в целом; когда я начну, то по мере того, как это ожидание обрывается и уходит в прошлое, туда устремляется и память моя. Сила, вложенная в мое действие, рассеяна между памятью о том, что я сказал, и ожиданием того, что я скажу. Внимание же мое сосредоточено на настоящем, через которое переправляется будущее, чтобы стать прошлым [...]. То, что происходит с целой песней, то происходит и с каждой ее частицей и с каждым слогом; то же происходит и с длительным действием, частицей которого является, может быть, эта песня; то же и со всей человеческой жизнью, которая складывается, как из частей, из человеческих действий; то же со всеми веками, прожитыми сынами человеческими, которые (века) складываются, как из частей, из всех человеческих жизней» (Кн. 11, XXVIII, 38).

Подведем некоторые итоги. Размышления о музыке, занимая сравнительно небольшое количество текста «Исповеди», тем не менее, проходят через все самые важные ее точки и связаны с важнейшими для Августина философскими понятиями. Читая строки «Исповеди», посвященные музыке, мы не только становимся свидетелями зарождения древнейшего для западной церкви вида пения (амвросианского пения); и не только можем «услышать» гимны Амвросия Медиоланского слухом их современника. Мы наблюдаем явления гораздо более широкого масштаба: изменение музыкально-эстетических представлений под влиянием приобретающего все больший вес христианства и влияние новой музыкальной эстетики на музыкальную практику; агонию старой музыкальной культуры и возведение на ее руинах того, что станет основой для музыкальной культуры средневековья. То есть — те процессы, которые происходят в русле отрицания и изживания античной культуры на пороге новой эпохи.

Музыка, будучи одним из самых противоречивых и многогранных понятий «Исповеди», становится и зеркалом для самоотрицающей личности Августина — героя своего времени, — и в какой-то мере зеркалом самого этого переходного времени.

Литература

1. Августин Аврелий. Исповедь / Пер. с лат. М.Е. Сергеевко. М.: ДАРЬ, 2007. 576 с.
2. Баткин Л.М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М.: РГГУ, 2000. 1005 с.
3. Бычков В.В. Зарождение средневековой эстетики числа и ритма // Философия искусства в прошлом и настоящем. М.: Искусство, 1981. С. 67–123.
4. Бычков В.В. Aesthetica patrum. Эстетика отцов церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин. М.: Ладомир, 1995. 593 с.
5. Двоскина Е.М. Античная теория ритма: трактат Аврелия Августина «De musica libri sex». Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. иск. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1998. 28 с.
6. Cantus planus // Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л.О. Акопяна. 2-е рус. изд., испр. и доп. М.: Практика, 2007. С. 380.

¹⁶ Перевод В.П. Зубова.

7. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. 575 с.
8. Святого Аврелия Августина епископа иппонийского шесть книг о музыке / Пер. с лат., предисл. и коммент. Е. Двоскиной // Муз. академия. 1995. № 1. С. 131–139.
9. Успенский Н. Д. Амвросианское пение // Муз. энциклопедия. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1973. Стлб. 134–135.
10. Ambrosian chant // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition. Ed. Stanley Sadie. New York: Oxford University Press. Vol. 1 (A to Aristotle). P. 452–461.
11. Ambrosianischer Gesang // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG). Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter; Stuttgart, Weimar: Metzler. Sachteil 1 (A–Bog). Sp. 521–546.
12. Perl C. J. Augustine and Music // The Musical Quarterly. October. 1955. Vol. XLI, No. 4. P. 496–510.
13. Phillips N., Huglo M. «De musica» św. Augustyna i organizacja czasu muzycznego od IX do XII wieku / Przełożył z j. francuskiego Wojciech Bońkowski // Muzyka. 2000. № 2. S. 117–132.

Maria GAYDUK The Music of György Ligeti and Krzysztof Penderecki in the films of Stanley Kubrick

The article is devoted to the problems of the interactions of music and screenshots in the films by Stanley Kubrick, taking as examples the films *2001: A Space Odyssey* and *The Shining*. Kubrick's specific approach to unifying musical and visual components of the film, as well as his applying of music written by contemporary composers, provide for these films a distinguished place in Kubrick's heritage and stipulate their great significance in general history of cinema.

Key words: Stanley Kubrick, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, film music, classical music in the film.

Мария ГАЙДУК Музыка Дьёрдя Лигети и Кшиштофа Пендерецкого в фильмах Стэнли Кубрика

Статья посвящена проблеме взаимодействия музыки и кадра в кинофильмах Стэнли Кубрика на примере картин «2001: Космическая Одиссея» и «Сияние». Особый подход режиссера к объединению музыкального и изобразительного рядов, обращение к творчеству композиторов-современников выделяют эти фильмы в наследии Кубрика и обеспечивают им выдающееся значение в общей истории киноискусства.

Ключевые слова: Стэнли Кубрик, Дьёрдь Лигети, Кшиштоф Пендерецкий, киномузыка, классическая музыка в кинофильме.

За 100 лет существования кинематографа музыка к фильмам прошла большой путь от импровизации таперов, от сборников эпохи «немого кино», где в качестве сопровождения использовались простые музыкальные фрагменты «на все случаи жизни», до высокохудожественных образцов, созданных профессиональными музыкантами и именитыми композиторами. Многие приемы киномузыки, которые уже успели стать классическими, зародились еще в начале XX века, в эпоху становления киноискусства, когда почти полное отсутствие синхронного звука, звучащей речи только усиливало значение музыкального сопровождения фильма.

Сегодня именно киномузыка как часть современного искусства имеет выход к наиболее широкой аудитории. В настоящее время, когда огромен разрыв между

музыкой, доступной самому широкому кругу слушателей, и так называемой элитарной музыкой, зачастую интересной в основном специалистам, кино — один из немногих способов обратиться в равной степени и к тем, и к другим.

Поскольку киномузыка — явление не только недооцененное, но и не исследованное в полной мере, она представляет собой огромное поле деятельности для современных композиторов и музыковедов. Но сложившиеся в отношении киномузыки стереотипы порой отталкивают профессионалов обеих категорий. Существует мнение, что прикладная, подчиненная функция киномузыки делает ее незначительной, в то время как в действительности она оказывает огромное психологическое воздействие.