

И. А. Бродова, П. А. Рослова

Концепция духовности в творчестве композитора Владимира Мартынова

Статья посвящена рассмотрению концепции духовности в творчестве композитора Владимира Мартынова. В статье анализируются основные положения концепции как предпосылки обновления сознания с целью выхода из глобального цивилизационного кризиса. Приводятся примеры проецирования ее основных положений на музыкальное творчество.

Ключевые слова: концепция духовности, маргинальное сознание, новое сакральное пространство, интерпретация культурного мифа, точка бифуркации музыкального сознания, бифуркационный музыкальный ландшафт.

I. A. Brodova, P. A. Roslova

The Spirituality Concept in Creativity of Composer Vladimir Martynov

The article is devoted to consider the concept of spirituality in creativity of composer Vladimir Martynov. In the article basic ideas of the concept as preconditions to update consciousness with the purpose to exit from the global civilization crisis are analyzed. Examples of projection of its basic ideas on musical creativity are given.

Keywords: a spirituality concept, marginal consciousness, new sacral space, interpretation of the cultural myth, a point of bifurcation of musical consciousness, a bifurcation musical landscape.

На всех этапах истории человечества процесс перехода на новую ступень эволюции сопровождался напряженными и противоречивыми духовными исканиями путей вхождения в иную социальную реальность. Не является исключением и наше время. Контуры будущего мира, которые пока еще довольно смутно прорисовываются в ситуации глобального кризиса, невозможно прочертить без осознания приоритета духовности в социокультурной деятельности. Именно этими обстоятельствами руководствуется композитор Владимир Мартынов в размышлениях о состоянии современной духовной сферы, предлагая свой вариант выхода за границы того мира, в котором, по его мнению, доминируют «констатации летального исхода» в виде многочисленных и давно уже примелькавшихся заявлений о смерти Бога, смерти человека, смерти автора, конце письменности, конце истории и т. п. «Способ совершения истины, – пишет Мартынов в одной из своих ранних работ “Конец времени композиторов”, – не может быть больше самой истины – вот почему исчерпание возможностей определенного способа совершения истины можно рассматривать как начало проявления тех сторон истины, которые были скрыты некогда господствующим, но теперь уже исчерпанным способом совершения истины»¹.

На первый взгляд, Мартынов не стремится к развернутому теоретическому обоснованию концепции духовности, сосредоточивая внимание преимущественно на рассмотрении причин «цивилизационного тупика» и способах преодоления «апокалиптических настроений». Однако анализ его сочинений показывает, что основные положения концепции духовности выступают у Мартынова в качестве своеобразной «генеральной мотивации» собственного композиторского творчества.

Начальным этапом формирования концепции духовности можно считать момент установления Мартыновым важнейшей причины духовного кризиса, которую он видит в маргинальности современного сознания. Напомним, что впервые понятие «маргинал» мы находим в работах 1920-х гг. интеллектуального лидера Чикагской школы Роберта Э. Парка и его последователей, которые рассматривали маргинальность как результат перехода от одного образа жизни к другому в ходе социальных изменений, как соединение «в уме маргинального человека противоречивых культур»². Именно маргинальность мышления, считает Мартынов, мешает современному человеку осознать целостность новой духовной реальности, которая открывается ему в виде «нового сакрального пространства». Поясним, что

под «новым сакральным пространством» композитор подразумевает духовную картину мира, выступающую в его концептуальном контексте как интерпретация концепта единого христианского пространства.

Мартынов убежден, что «новое сакральное пространство», созданное путем актуального культурного синтеза, должно функционировать в виде «единого многомерного текста», чтобы стать своего рода оппозицией «распадающемуся современному миру». И войти в эту «новую сакральную реальность» возможно только посредством обновленного сознания, смыкающего оппозиции разного плана: Восток – Запад; современность – архаика; элитарная культура – «низовая культура»; рациональное – интуитивное; светское – религиозное; композиторская музыка – народная музыка, автор – аноним; музыкальное – немusicalное и т. д.

Подобная многогранность «обновленного сознания», на наш взгляд, по сути своей есть явление сложного мироощущения самого композитора, который мыслит себя в роли «интерпретатора культурных мифов». Как следствие, Мартынов закладывает в понятие «единого многомерного текста» возможность образования на его основе множества «частных контекстов» путем сопряжения интерпретаций различных культурных моделей.

В одном из интервью Мартынов высказал парадоксальную мысль о том, что, на его взгляд, «наш вид homo sapiens в нынешнем состоянии – это тупиковая ветвь эволюции». Этот тезис он подкрепил следующим аргументом: «...нам продемонстрированы такие вещи, присутствие которых этот вид не может вынести». Однако далее Мартынов приходит к неожиданному выводу: «...история закончилась, а эволюция продолжается. Чтобы выйти из антропологического тупика, мы должны сделать следующий эволюционный шаг»³. Этот шаг как раз и есть движение к «новому сакральному пространству», которое Мартынов рассматривает не как путь отдельно взятого композитора, а как сформировавшееся культурное течение, к которому он относит не только себя, но и близких ему по духу композиторов, таких как А. Пярт, А. Кнайфель, В. Сильвестров, А. Рабинович, Г. Канчели, Г. Пелецис.

Заметим, что вхождение в «новое сакральное пространство» для самого Мартынова было непростым. Он начинал свою творческую деятельность как представитель авангарда, наряду с признанными лидерами нового направления – С. Гу-

байдулиной, Э. Денисовым, А. Пяртом, В. Сильвестровым, А. Шнитке. Однако реально лидирующие позиции Мартынов занял в качестве одного из идеологов поставангарда, обратившись к «новой музыке всех измерений». Именно на этом фундаменте многомерного мировосприятия композитор окончательно обрел свое самобытное духовное видение.

Косвенное подтверждение тому мы находим в работах одного из исследователей творчества Мартынова кандидата искусствоведения М. И. Катунян, считающей, что «современное культурное сознание, характеризуемое ситуацией диалога Нового и пост-Нового времени, находится в пограничном состоянии смены эпох, когда подводит итоги одна программа и выдвигается другая. С одной стороны, – подчеркивает она, – прежняя программа еще не определила своего окончательного рубежа, а с другой – новая программа из-за хлынувших потоком новых идей, оппонирующих прежним, еще не сформировала своего единого лица, описать которое сегодня в принципе проблематично»⁴.

Аналогичное суждение мы находим и в высказываниях самого Мартынова, размышляющего о глобальном переходе культуры к посткультуре: «Я считаю, что в XX веке есть три рубежные вещи, после которых невозможно возвращение к прежнему. Это “Черный квадрат” Казимира Малевича, “Фонтан” Марселя Дюшана и “4’33”” Джона Кейджа, которые и определяют цивилизационные точки невозврата. Ситуация, складывающаяся вокруг этих вещей, напоминает мне ситуацию, о которой говорил Христос: “...ибо как во дни перед потопом ели, пили, женились и выходили замуж до того дня, как вошел Ной в ковчег, и не думали, пока не пришел потоп и не истребил всех” (Мат. 24: 38–39). Эти три вещи, – подчеркивал Мартынов, – стоят перед нами как строящийся ковчег, а люди все равно пишут романы, симфонии, станковые картины»⁵.

В вышеприведенном высказывании Мартынова видится некоторое противоречие, когда он, с одной стороны, говорит о невозможности возвращения к прежнему, уже пройденному (о «цивилизационных точках невозврата»), с другой же стороны, позиционируя себя как «интерпретатора культурного мифа», призывает опираться на ранее созданные социокультурные модели, которые как раз и привели нас к «антропологическому тупику». Разрешить это противоречие можно, выйдя за рамки традиционных подходов, недостаточных для того, чтобы ориентироваться в

«хлынувшим потоком новых идей». Взгляд на концепцию Мартынова с точки зрения процесса становления «мыслящего духа» позволяет рассмотреть ее как динамическую систему, обладающую способностью к самоорганизации и саморазвитию. А это открывает перспективу использования синергетического подхода⁶, в частности, такие паттерны синергетического мышления, как удаленность системы от точки равновесия («точки бифуркации») и «бифуркационный ландшафт» – элемент системы, участвующей в бифуркационных событиях. Таким образом, на синергетическом языке маргинальная фаза сознания применительно к музыкальному творчеству может быть обозначена как удаленность от «точки бифуркации музыкального сознания», а возникающая в сознании новая духовная картина мира, в которой прежние ценности уже не заложены, рассматриваться как «бифуркационный музыкальный ландшафт».

В связи с этим новое звучание приобретает настойчиво проводимая Мартыновым мысль о том, что продолжать говорить на прежнем языке в музыкальном искусстве в наше время – повод для усугубления кризиса, то есть отдаление от «точки бифуркации музыкального сознания»: «К чему бы ни прикасалось современное сознание, оно все превращает в попсу, гламур и продукт потребления. С этим ничего не поделаешь. Уже в 1970-е годы, когда общество потребления жестко заявило о себе, прямое высказывание в искусстве стало невозможным. Последние прямые высказывания – это авангардизм 1960-х годов: Карлхайнц Штокхаузен, Пьер Булез, Яннис Ксенакис... Размытая граница, за которой начинается нечто принципиально новое, пролегает между 1968 и 1974 годами. Затем подобные высказывания все меньше и меньше резонируют со временем, и наступает время не прямого, а контекстуального высказывания»⁷.

На почве контекстуального высказывания в творчестве Мартынова-интерпретатора культурного мифа возникает иносказательность, которая реализуется им как принцип «двойного материала», или иначе – через «непрямое использование материала». Композитор свободно оперирует разнообразными *стилистическими формулами*, такими как «романтический тип мелодики», *конструктивными моделями*, характерными, например, для жанра романтической поэмы, *жанровыми метафорами*, видя в них некие архетипы мифологического мышления. В результате Мартынов-практик выстраивает «новое сакраль-

ное пространство», говоря словами Мартынова-теоретика, используя «осколки прежних верований». Подтверждение тому мы находим в ряде его сочинений, в частности таких, как «Плач пророка Иеремии» (1992), *Stabat Mater* (1994), «Ночь в Галиции» (1996), «Упражнения и танцы Гвидо» (1997), «Реквием» (1998), «Игра человека и ангелов. Мистерия» (2000), «Песнь песней для трех хоров а cappella» (2001) и др. Даже без подробного анализа вышеупомянутых произведений можно уловить общую тенденцию процесса интерпретации культурного мифа – направленность духовной деятельности на достижение синкретизма разных мироощущений в границах «нового сакрального пространства».

Выступая на Музыкаловедческой гостиной в декабре 1998 г., Мартынов подчеркнул, что «новое сакральное пространство не претендует на то, чтобы создавать новые формы, конкурирующие с богослужебными формами»⁸. В этом аспекте духовность понимается композитором как «инструмент», дающий возможность расширять сакральное пространство, существующее в литургии, выходить за ее пределы, «освящая не освященные и разосвященные», то есть, говоря словами композитора, «утерявшие церковность области времени и пространства». Однако сакрализация духовности, в понимании Мартынова, не является претензией на какую-либо новую религию или новую форму богослужения: «Это собирание камней разрушенного Иерусалима, – говорит композитор. – Мы пытаемся собрать то, что сейчас разрушено»⁹.

Убедительным примером подобного «собирания камней разрушенного Иерусалима» становится созданная в 1985 г. композиция "Come in!" («Войдите!») для скрипки с оркестром и челесты. Композитор предпослал данному опусу следующий текст, который можно интерпретировать как «концептуальный». Приводим его в изложении М. И. Катунян: «Один древний подвижник сказал своему ученику: "Постарайся войти во внутреннюю клеть твоего "я" и узришь клеть небесную. И первая и вторая одно: одним входом входишь в обе. Лестница в Небесное Царство находится внутри тебя: оно существует таинственно в душе твоей". Когда-нибудь мы должны постучаться в тайную дверь нашего сердца в надежде на то, что дверь эта откроется, ибо сказано: "Стучите, и отворят вам"»¹⁰.

Особенностью композиции "Come in!" является напряженная связь текста и подтекста, который (подтекст) придает тексту метафорический

смысл. Структуру пьесы Мартынов выстраивает таким образом, что она становится своего рода проводником к подтексту. Например, шестикратное¹¹ повторение музыки читается как все более настойчивое стремление композитора гармонизировать духовное пространство (приблизиться к «точке музыкальной бифуркации»), то есть «пройти путь своего сердца до конца и постучаться в Дверь Небесную», хотя с каждой новой попыткой процесс восхождения становится все труднее.

Следуя выдвинутой им идее интерпретации культурного мифа, Мартынов обращается к модели романтического стиля, доминировавшего в музыке XIX в., например, в данной композиции угадываются черты романтических *Adagio* или скрипичной лирики того периода. Таким образом, произведения Шумана, Мендельсона, Брамса, Чайковского и др. выступают в виде музыкальных архетипов мифологического мышления.

Меняя контекст функционирования романтической модели посредством принципа двойного материала («одним входом входишь в обе»), Мартынов таким образом обозначает точку бифуркации и новый бифуркационный ландшафт («постарайся войти во внутреннюю клеть твоего “я” и узришь клеть небесную»). В ситуации «непрямого использования музыкального материала» романтический тематизм, уподобленный молитвенному песнопению, приобретает двойственный смысл, который в контексте композиции "Come in!" предстает в виде оппозиции «земное – небесное» и читается как процесс обновления сознания.

Можно предположить, что подобный «культурный миф раздвоения духовности» Мартынов мог наблюдать в ренессансной живописи XVI в., в частности, в картине кисти Рафаэля «Святая Цецилия» (1514–1516 гг.). Будучи покровительницей земной музыки, Цецилия ослеплена сиянием небесного хора поющих ангелов, находится во власти гармонии божественных звуков. Развернутое небесное пространство над ее головой символизирует окно между земным и небесным миром, а шесть поющих ангелов (такая же сакральная символика и у Мартынова) затмевают брэнность земного мира, показывая своим пением тщетность и ограниченность земных музыкальных инструментов по сравнению с божественной музыкой сфер¹². Таким образом, войдя в состояние отрешенности от мирского через обретение способности воспринимать небесную музыку ангельского хора, Цецилия максимально

приблизилась к «точке бифуркации» и готова перейти в новый «бифуркационный ландшафт».

Возвращаясь к рассмотрению преломления концепции духовности в композиции "Come in!", обращаем внимание на следующее обстоятельство. Выбор культурного мифа для интерпретации у Мартынова не бывает случайным.

Напомним, что, уже начиная с «Фауста» Гёте, маргинальное сознание заявляет о себе в художественном творчестве достаточно явственно: заметно усиливаются богоборческие и богоотступнические настроения, повышается интерес к демонологии и сатанизму. Как следствие, романтический тематизм становится знаком кризиса духовности («иллюзией духовного бытия»), а также символом десакрализации культуры. По этой причине сопряжение в тематизме композиции "Come in!" романтической напевности с христианской молитвенностью неизбежно расширяет пространство удаления от «точки музыкальной бифуркации», усиливая тем самым масштаб духовного кризиса.

Если говорить о сверхзадаче композиции "Come in!", то ее можно определить как «поиск точки невозвращения» («точки музыкальной бифуркации»). Эта функция возложена на сигнальный тематизм (однородное течение музыки периодически «осложняется» стуком «ритуального молоточка» и звуками челюсти, создающими стилевой контраст). Данный «культурный миф» как раз и призван обозначить приближение к «точке музыкальной бифуркации» через ряд этапов постепенной эволюции сознания. В контексте композиции "Come in!" сигнальный тематизм воспринимается как символ «готовности богоотступнической души вернуться к божественному началу», как знак Лестницы в Небесное Царство, что «существует таинственно в душе твоей».

Важная деталь – в конце композиции дирижер поворачивается к слушателям и произносит: "Come in!". Возникает еще один культурный миф, а именно: Мартынов вводит дирижера в композицию как носителя «тематизма сакрального пространства», отводя ему роль вестника достижения «точки музыкальной бифуркации», за пределами которой открывается новый «бифуркационный музыкальный ландшафт».

Итак, в ходе рассмотрения концепции духовности композитора Мартынова было установлено, что ее теоретическое изложение выступает в качестве «генеральной мотивации» его композиторской деятельности. Идея интерпретации культурного мифа, ставшая центральным звеном кон-

цепции, позволяет обновить сознание посредством «переноса» стилевой модели в новый контекст. Путь преодоления цивилизационного кризиса Мартынов видит в процессе вхождения в «новое сакральное пространство», которое образует «единый многомерный текст» в противовес «распадающемуся современному миру».

В свете выдвинутой концепции духовности Мартынов существенно переосмысливает функции композитора и исполнителя. Деятельность композитора как интерпретатора культурного мифа направлена на достижение синкретизма разных мироощущений («осколков прежних верований»). Исполнители же выступают своего рода проводниками в лабиринте духовных исканий, озвучивая «бифуркационный музыкальный ландшафт» и намечая «точки музыкальной бифуркации» как ориентиры для обновления сознания.

отдельно взятой науки в область междисциплинарных исследований, что позволяет применять ее положения и принципы в гуманитарной сфере.

⁷ Северина, И. М. Концептуальный контекст [Текст] / И. М. Северина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vladimir-martynov.ru/index.php?start=1>

⁸ Цит. по: Катунян, М. И. Указ. соч.

⁹ Там же.

¹⁰ Цит. по: Катунян, М. И. Параллельное время Владимира Мартынова [Текст] / М. И. Катунян [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.devotiomoderna.ru/rus/articles/50_article.php

¹¹ Число «шесть» у Мартынова читается как шесть кругов диалектической спирали. В аспекте же сакральной символики («культурного мифа») оно имеет двойственное значение: как символ совершенства, гармонии, полноты и как число дьявола.

¹² См. подробнее: Рафаэль и его время [Текст] : сб. статей / отв. ред. А. С. Чиколони. – М.: Наука, 1986. – С. 115–120.

¹ Мартынов, В. И. Конец времени композиторов [Текст] / В. И. Мартынов; послесл. Т. В. Чердниченко. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа www.rp-net.ru

² Park, R. E. Human Migration and the Marginal Man [Text] / R. E. Park // The American Journal of Sociology. – 1928. – Vol. XXXIII. – № 6. – P. 881–893.

Напомним, что Мартынов впервые обратил внимание на вышеназванную проблему в монографии «Конец времени композиторов» (2002). В дальнейшем он постоянно возвращается к ней, стремясь философски осмыслить возможные пути выхода из «антропологического тупика» [См.: «Зона opus rosth, или Рождение новой реальности» (2005), «Пестрые прутья Иакова. Частный взгляд на картину всеобщего праздника жизни» (2008), «Казус vita nova» (2009), «Время Алисы» (2010), «Автоархеология» (2011)], говоря, в частности, об истощении мира, отвернувшегося от Бога, о своих собственных смысловых и бытийных ресурсах и о неприемлемости для него продолжения существования в прежнем «обезбоженном режиме» (а значит, по крайней мере, о предполагаемой возможности, если нет необходимости существовать в режиме новом, преображенном).

³ Бойко, М. Е. Дурнейшая бесконечность [Текст] / М. Е. Бойко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://exlibris.ng.ru/person/2010-04-29/2_martynov.html

⁴ Катунян, М. И. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова [Текст] / М. И. Катунян [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.irms.ru/martynov02.html>

⁵ См. подробнее: Бойко, М. Е. Указ. соч.

⁶ Понятие синергетики, введенное в научный обиход немецким физиком Г. Хакеном, дало толчок для становления самостоятельной науки синергетики в 70-х гг. XX в., что самым тесным образом связано с деятельностью И. Пригожина, бельгийского ученого русского происхождения. Все дальнейшее развитие науки подтвердило правомерность лежащих в основе синергетики положений о процессах самоорганизации и саморазвития в неживой и живой природе и принципов, при которых протекающие процессы могут обладать способностью к самоорганизации и саморазвитию. В настоящее время синергетика вышла за рамки