

⁵ Так, симфонии Глебова, написанные с 1963 по 1983 г. (Вторая – Пятая), обладают сходной структурой трех-, четырехчастного цикла с сонатной формой в первой части, репризной сущностью финала, который "собирает" тематизм всех частей.

⁶ Наши планы // Музыкальная жизнь. – 1984. – № 17. – С. 10.

⁷ Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия: Материалы междунар. науч. конф. – Мн., 1999. – С. 130.

И.В. Ухова

КОНЦЕПЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В РОССИИ НАЧАЛА XX в.

На рубеже веков (а ныне – и тысячелетий) человечество неизменно подводит итоги своей деятельности, оценивает достижения, взвешивает потери, определяет верность направления движения, а главное, пытается предугадать характер тех многообразных и кардинальных перемен, которые, кажется, неизбежно должны произойти во всех сферах жизни в новом столетии. Желание заглянуть за исторический "горизонт" неистребимо. Этим и объясняется, в частности, появление различных культурно-исторических концепций и прогнозов.

На рубеже XIX–XX вв. большинство вопросов, связанных с будущими судьбами культуры и художественного творчества, решались в России на примере музыкального искусства. Культ музыки, утвердившийся в немецкой эстетике XIX в. и провозгласивший ее всеобщим откровением бытия, "непосредственной объективацией и отпечатком мировой воли" (А.Шопенгауэр), "корнем и алгебраической формулой всех остальных искусств" (И. Гете), "бесконечной творческой музыкой мироздания" (Ф.Новалис), в начале XX в. перемещается на русскую почву. Среди его проявлений – и символистские устремления к "омузыкаливанню" других искусств ("Симфонии" А.Белого, "Сонаты" В Брюсова, живопись–музыка М.Чюрлениса), и философские обобщения А.Блока ("Вначале была музыка. Музыка – сущность мира"¹), и грандиозные скрябинские планы идеального преобразования мира при помощи Мистерий.

Не удивительно поэтому, что наиболее активными исследователями судеб искусства в начале XX в. становятся именно музыканты–композиторы, исполнители, музыковеды. Среди трудов, в той или иной степени затрагивающих эту проблематику, – всем известные "Летопись моей музыкальной жизни" Н.Римского–Корсакова (1907) и введение к "Подвижному контрапункту строгого письма" С.Танеева (1915), менее известная "Муза и мода" Н.Метнера (1935) и практически совсем неизвестная "Судьба музыкальной формы" С.Фейнберга (1915–1917, впервые опубликована с сокращениями в 1984).

Работа С.Фейнберга – один из первых в России трудов по теории музыкально-исторического процесса, поэтически повествующий о

закономерности рождения, расцвета и стремительного упадка музыкального искусства. Чтобы объяснить причины, приведшие музыку к настоящему печальному положению, причины, по мнению С.Фейнберга, заложенные в ней изначально, автор ставит и решает ряд эстетических вопросов: о соотношении внутреннего поэтического образа и его пластического воплощения (содержания и формы), об источниках особого внушающего воздействия музыки, о способе существования музыкального произведения и объекте эстетического созерцания в музыке, о классификации видов искусств и вершинном положении музыки в их иерархии, о музыкальных времени и пространстве. Рассуждения и выводы, сделанные им, призваны теоретически подтвердить его непосредственное эмоциональное впечатление распада, гибели музыки.

Концепции музыкально-исторического процесса с их пессимистическими взглядами на судьбы искусства появились еще в XIX в. Сделавшись особенно популярной после Г.Гегеля, идея гибели музыки овладела умами не только философов, но и композиторов-романтиков. Многие из них оценивают современное им состояние романтической музыки как упадок искусства, а абсолютной вершиной музыкально-исторического процесса считают творчество Л.Бетховена, перевалив через нее, музыка, по их мнению, утрачивает свое значение в истории культуры. Так, по мысли Р.Вагнера, после Девятой симфонии Л.Бетховена “невозможно движение вперед”: на долю музыки остается лишь завершающее объединение всех искусств в “музыкальную драму”².

Как свидетельствует исторический опыт, теории кризиса и распада искусства множатся в переломные периоды истории культуры, когда бурное преобразование привычного строя форм сопровождается изменением традиционного содержания. И с этих позиций одинаково объяснимо их появление в эпоху позднего романтизма, на рубеже XIX–XX вв. и в XX в.

Искусство любого периода человеческой истории в восприятии современников никогда не было идиллической картиной единства взглядов, вкусов и эстетик. Тем более не было таким начало XX в. – время, интереснейшее пестротой своих противоречий, когда “искусства переживает жесточайший кризис, который порою грозит им гибелью, порою позволяет предчувствовать рождение новых форм”³. Искусство начала нашего века отличали два взаимосвязанных признака: отсутствие выраженной генеральной тенденции развития, единства стиля (“стилистическая противоречивость”, по определению С.Скребкова) и возникновение бесчисленного множества полярных, подчас взаимоисключающих индивидуальных художественных манер, техник, структур, своею пестротой и парадоксальностью сосу-

ществования лишаящих современников незыблемых ценностных ориентиров и понимания исторической перспективы.

С.Фейнберг не был одинок в своих пессимистических оценках судеб музыкального искусства. Философию и эстетику первых десятилетий XX в. переполняли подобные идеи. Как и другие эсхатологические теории, они были отражением предельно усилившегося в 10–20-е гг. кризиса всей общественной жизни, обостренного “предчувствия неотвратимой тьмы” (А.Ахматова). Общая концепция фатального упадка культуры впервые была сформулирована Г.Гегелем ещё в XIX в. (“Иенская реальная философия”, “Эстетика”), а вслед за ним – Ф.Ницше (“Несовременные размышления”), О.Шпенглером (“Закат Европы”), А.Тойнби (“Изучение истории”). В России эти мотивы звучали уже в XX в. в статьях А.Белого (“Апокалипсис в русской поэзии”), А.Блока (“Крушение гуманизма”), книге М.Шагинян (“Путешествие в Веймар”). “Чувство (тогда только предчувствие) гибели современной Европы из субъективного авторского настроения стало настроением эпохальным”⁴

В русских музыкальных кругах также “тема о сумерках европейской культуры сделалась модной” (М.Шагинян). Мысли о грядущей неизбежной гибели искусства волнуют Н.Римского–Корсакова, А.Лядова, С.Танеева: “Я твердо верую в близкий (сравнительно) конец музыкального искусства, хотя и на нас, и на наших детей его еще хватит. Хочется его пока поддержать и не лезть очертя голову в яму”⁵. Со словами Н.Римского–Корсакова в это время согласны многие: искусство идет к гибели, и остановить этот процесс невозможно. Различия во взглядах касаются, главным образом, того, что называть культурной эпохой и какого композитора искать идеальный образ ныне угасающего явления. Для Н.Метнера и С.Фейнберга такой вершиной является вся классическая музыка (и особенно творчество Л.Бетховена), для С.Танеева – и более ранняя полифоническая эпоха.

Сходство взглядов различных музыкантов особенно заметно в их трактовке самой сути упадка музыкального искусства – уничтожении музыкального произведения (“музыкальной формы”) как целостной системы. По мысли С.Танеева, “разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы... Большие произведения создаются не как целостные организмы, а как бесформенные массы механически связанных частиц, которые можно по усмотрению переставлять и заменять другими”⁶. Уничтожение “связи души художника с его искусством”, как считает Н.Метнер, приводит к тому, что “звуки музыки утрачивают свою жизненность и распадаются на атомы”⁷. “Музыкальный образ кристаллизуется в ряду несвязанных, разъединенных, обесмысленных звучаний. Музыка возвращает пространству

его вещественность в разрозненном виде омертвевших фрагментов – отдельных деталей когда-то гармонично сочетавшихся идей”⁸.

Разрушение “музыкальной формы” понимается, таким образом, как утрата органичности строения музыкального сочинения, нарушение закономерной процессуальности его развития, разъединение внутреннего и внешнего образов произведения, бывшего до того “живым движением объективированной воли художника” (С.Фейнберг).

Распад “единства смысла и звука”, по С.Фейнбергу, идет в XX в. сразу в нескольких направлениях. “Несовпадение внутреннего и внешнего образа вызывает вещественный или идеальный остаток. Музыкальное время отделяется от музыкального пространства. Субъективно воспринятая длительность первенствует над адекватными мерами звука. Звуковая мозаика уступает неповторимому изгибу мелодии. Мнимость завладевает реальностью нотных координат”. И далее: “Это единство нельзя более восстановить: невозможно снова связать узлы расходящихся нитей”⁹.

Сожаления эти отнюдь не беспочвенны. Выкладки С.Фейнберга могут быть продолжены и проиллюстрированы примерами из музыки более позднего времени: “Таково, например, доведение до предела, “организованности” и “закрепощения” музыкальной стихии (и сведение чуть ли не к нулю исполнительской свободы) в додекафонной и еще больше в сериальной партитуре, а с другой стороны, распад этой скоординированности в алеаторической музыке, полное уничтожение нотного строя партитуры, подменного указаниями композитора (скажем, Штокхаузена) о том, как проводится музыкальное “действие”; стремление к коллажу и полистилистке, разрушающим границы композиторской индивидуальности и допускающим любые, даже самые, казалось бы, противостественные “сращения” – музыки И.С.Баха и танго, чистого звучания возвышенной музыки классиков и жадно-чувственной всепоглощающей оргии сонорных звучаний современной музыки и т.п.

К сказанному можно добавить еще и подъем внеевропейских музыкальных культур, и жестокий кризис традиционного музыкального европоцентризма. Полный произвол индивидуализируемой (создаваемой композитором в каждом сочинении отдельно) музыкальной формы уже демонстрирует ситуацию, когда музыкальная форма больше не “сопротивляется” – она уже погибла либо находится в стадии “умирания”¹⁰.

Такая длинная цитата из статьи, написанной почти в конце XX в., призвана подтвердить верность музыкальных предсказаний С.Фейнберга и справедливость опасений о будущем музыкального искусства, высказанных Н.Римским-Корсаковым, С.Таневым, Н.Метнером. Русских музыкантов, задумавшихся в начале века о

“грядущих судьбах музыки”, нельзя упрекнуть в непонимании основных стилевых тенденций нового века и неспособности разобраться в их хитросплетениях. Скорее, можно говорить об излишней категоричности выводов, сделанных ими из своих наблюдений.

Музыканты начала XX в. ограничили рамки своих исследований периодом письменной европейской музыкальной культуры, а именно – формированием тональной системы, сделавшей “возможным построение обширных музыкальных произведений, обладающих всеми свойствами правильного организма, и не нуждающихся для своего скрепления в помощи текста ... и находящихся в себе самих все необходимые для этого условия”¹¹, т.е. периодом XVII–XIX вв. Естественно поэтому, что исчерпание господства этих условий (конец данного периода) они должны были воспринимать как гибель музыкального искусства вообще. И в этом смысле одинаково трагическими симптомами казались и кризис тональности (атональность, додекафония), и укрепление позиций исполнительской импровизации (алеаторика, джаз), и увеличение веса немusicalных принципов объединения формы, и воздействие на европейскую музыку композиционных принципов внесредиземноморских культур.

За ломкой привычного здания музыкальной формы они были не в силах увидеть переход к новым музыкальным реалиям, осознать процессы, происходящие в музыке начала XX в., не как разрушение организующих принципов музыки вообще, а как рождение ее нового качества. Абсолютизация определенного исторического этапа (и его характерных признаков) подтолкнула к тому, чтобы один из витков человеческой культуры принять за параболическую кривую, высшая точка которой одновременно является и началом последующего спада: “По этому пути музыка приходит к нам из бесконечно далеких истоков лирического переживания и уходит, теряясь в множественности пластического воплощения”¹².

Для современной науки о музыке наблюдения С.Фейнберга больше не являются свершающимся мрачным пророчеством, но в полной мере отражают характерные настроения своего времени и типичный склад мыслей художника начала нашего века. Категоричность выводов, сделанных в “Судьбе музыкальной формы”, во многом объясняется типичным для научного мышления XIX и начала XX вв. стремлением оформить свои взгляды в законченную систему, которая “по установившемуся порядку должна завершиться абсолютной истиной того или иного рода” (Ф.Энгельс). Такой истиной у С.Фейнберга, Н.Метнера, С.Танеева является заключение о неизбежной гибели музыкального искусства, должной последовать в соответствии с понимаемой ими логикой музыкально-исторического процесса.

В основе этой логики – понимание истории культуры как линейного временного процесса, эволюционно-революционное движение

которого обусловлено непрерывностью причинно-следственных связей. Сложившееся в идеологии Нового времени под сильным влиянием эсхатологии такое понимание истории сохраняет живучее представление о необходимости ее направленности к некоему запланированному итогу (концу света, концу музыки и т.п.). На самом же деле культурно-исторический процесс гораздо менее целенаправлен и целесообразен. Его движение может рассматриваться и как последовательность трансформаций, не заданная определенной причиной или целью. Таков образ современной музыкальной культуры, основанной на множестве равноправных ценностей. Наблюдая за искусством нашего времени накануне нового тысячелетия, мы с облегчением можем согласиться, что искусство "действительно не имеет прогресса, а только накопление качеств. И каждое качество, рожденное искусством, когда бы оно ни возникло, имеет абсолютную самоценность и потому сохраняет художественную актуальность в любую эпоху. Вторая половина XX века обнаружила это с поразительной наглядностью"¹³.

¹ Блок А. Дневник 1919 года // Собр. соч.: В 10 т. - М.; Л., 1962. - Т.7. - С.360.

² Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Избранные работы. - М., 1978. - С.190-191.

³ Манн Т. Об учении Шпенглера // Собр. Соч.: В 10 т. - М., 1960. - Т. 9. - С.611.

⁴ Шагинян М. Путешествие в Веймар. - М.; Пг., 1923. - С.9 - 10.

⁵ Римский-Корсаков А. Н.А.Римский-Корсаков: жизнь и творчество. - М., 1937. - Вып.4, - С. 113.

⁶ Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. - М., 1959. - С.9-10.

⁷ Метнер Н. Письма. - М., 1973. - С.10.

⁸ Фейнберг С. Судьба музыкальной формы //С.Е.Фейнберг. Пианист. Композитор. Исследователь. - М., 1984. - С.21.

⁹ Там же, с. 76, 85.

¹⁰ Натансон В., Соколов М., Раппопорт С., Холопов Ю. О книге С.Е.Фейнберга "Судьба музыкальной формы" [от редакционной коллегии] //С.Е.Фейнберг. Пианист. Композитор. Исследователь. - С. 11.

¹¹ Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. - М., 1959. - С.9.

¹² Фейнберг С. Судьба музыкальной формы //С.Е.Фейнберг. Пианист. Композитор. Исследователь. - М., 1984. - С. 85.

¹³ Задерацкий В. Семантическое поле музыки в прошлом и настоящем //Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия: Материалы междунар. науч. конф. - Мн., 1999. - С.6.