

К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРНЫХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ СТИЛЯ МОДЕРН В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Музыкальная эстетика рассматривается в культурно-историческом контексте эпохи модерна, приметы которого начали проявляться в эпоху Просвещения и продолжают эволюционировать в настоящее время. Обобщая творческие завоевания крупнейших композиторов данного периода, автор, проводя культурно-исторические параллели, пытается определить влияние их творчества на эстетику модерна всего XX в. Новейшие тенденции в инструментальной музыке выявляются через анализ историографии по отечественной музыкальной эстетике начала XX в. – 1940-х гг. и по трудам ведущих критиков данного периода (Б.В. Асафьева и В.Г. Каратыгина)

Ключевые слова: эпоха модерна; культурно-исторический контекст; исторические параллели; музыкальная эстетика; симфоническое творчество.

К началу нового столетия различные аспекты эстетики периода модерн, привлекающие пристальное внимание критиков, хотя и нашли отражение в ряде монографий, диссертаций, научных и критических статьях, в положениях музыкальной эстетики еще не получили достаточного осмысления. Поэтому в настоящей статье сделана попытка к осмыслению общей картины развития отечественной музыкальной эстетики первой половины прошлого века. Считаем возможным с помощью историографии соотнести эстетические оценки исследователей, адресованные наиболее значимым композиторам того времени. Предпринятый анализ позволит выделить и объяснить взаимосвязи между идеями в трудах исследователей, сделать обобщения и выводы по поводу возникновения новых тенденций в музыкальной эстетике данного периода. В дальнейшем это будет способствовать воссозданию целостной картины культурных и художественных особенностей стиля модерн в развитии отечественной музыкальной эстетики XX в. Подчеркнем, что автор данной статьи не ставил задачу полного освещения всех известных работ по указанной тематике. Были выбраны лишь те, которые, с его точки зрения, в наибольшей степени отражают основные аспекты исследуемой темы.

Напомним: состояние искусства к началу XX столетия неизменно воспринималось его критиками и современниками в контексте кризиса традиционных ценностных представлений. Кроме того, XX в. знаменует собой существенный перелом в истории человека и в формах его культурной деятельности. Мы являемся свидетелями мозаичных, не укладывающихся в единую формулу художественных поисков. Подтвердим данное высказывание цитатой: «Принципиальное отличие художественных процессов XX в. состоит в том, что разнородные художественные течения развиваются не последовательно, а параллельно и при этом развиваются как равноправные. Все их многоголосие создает стереоскопический, всеобъемлющий собирательный портрет человека XX века» [1. С. 411]. Принципиально новое качество искусства начала XX столетия было подготовлено вполне объективными обстоятельствами. Отметим, что эпоха модерна, смело заявившая о себе еще в конце XVII в., особенно ярко проявляется в начале XX столетия и продолжается по настоящее время. Разрушение старой картины мира в эпоху Просвещения проявилось во всех областях культуры: сошлемся на опыты по расщеплению ядра, возникновению тео-

рии относительности, развитие психоанализа, интерес к бессознательной сфере человека и т.д. Небывалые изменения и поиски в искусстве следует связать и с напряженностью исторических событий начала XX в., (имеются в виду революции в России и Первая мировая война). Но несмотря на сложившуюся в историческом развитии страны ситуацию, повлиявшую в свою очередь и на культурный кризис, спустя почти столетие исследователи характеризуют период начала XX в. и до 40-х гг. не только как целостный в своем развитии, но и во многом определяющий пути искусства всего XX столетия.

Новые формы культурного самосознания привели к смене художественного видения мира. Во всех видах искусства наблюдается вторжение «неклассических форм» творчества. Доминантой нового искусства выступило нечто расплывчатое и неуловимое. Например, в литературе возникают не рельефно очерченные персонажи, а некие иллюзии, фантомы. В живописи А.Н. Бенуа, В.Э. Борисов-Мусатов и другие представители «Мира искусства» активно экспериментируют в области света, композиции, не опираясь в своих работах на явную предметность. Глобальные изменения происходят и в музыкальном искусстве: каждое новое музыкальное произведение относительно предыдущего становится гораздо более новаторским, чем музыка XIX в. по отношению к музыке XVIII. Таким образом, задача творца художественных произведений заключалась в следующем: найти замену старым приемам искусства, неадекватным духу времени и новому чувству жизни. В данном исследовании делается акцент на музыкальном искусстве, т.к. именно в музыке критики видят некую избранницу среди других искусств, которой более всего подвластно «неизмеримое», «непостижимое», «неизреченное».

Характеризуя историографию, отметим, что по проблемам отечественной музыкальной эстетики на протяжении прошлого века было написано достаточно большое количество статей и масштабных научных работ, но подлинный взрыв в музыкальной периодике произошел в России после революции 1905 г. Среди изданий выделялись два журнала, относящиеся к лучшим образцам русской музыкальной прессы: еженедельник «Музыка» (Москва, 1910–1917 гг.) и ежесемичник «Музыкальный современник» (Петроград, 1915–1917 гг.). С данными журналами сотрудничали такие выдающиеся музыкальные критики, как Б. Асафьев, В. Каратыгин, Н. Кашкин, Г. Ларош, Л. Са-

банеев, А. Серов, Б. Яворский. Таким образом, серьезная содержательная пресса предреволюционного времени свидетельствовала о высокой интеллектуальной культуре отечественной музыкальной общественности. В дальнейшем прогрессивные тенденции тех лет нашли продолжение и развитие в ранних опытах уже советского музыкознания и критики. Полузабытая музыкальная публицистика далекого прошлого приобретает в силу этого не только историческое, но и вполне современное значение [2]. Для выявления новейших тенденций и приемов в искусстве мы остановимся на творчестве крупнейших композиторов эпохи модерна в области инструментальной музыки, подробнее рассмотрев развитие музыкально-критической деятельности от начала XX в. до 40-х гг., анализируя труды ведущих исследователей Б. Асафьева и В. Каратыгина.

Известно, что вопросы специфики музыкального искусства привлекали внимание талантливого критика начала XX в. В.Г. Каратыгина. После Кашкина, Лароша и Серова он продолжил инициативу развития исторического метода в подходе к анализу и оценке музыкальных явлений прошлого и современности. В своих статьях исследователь опирался на исторические данные, на совокупность связи музыки с различными сторонами общественной и культурной жизни. В его работах преобладали размышления о музыкальной форме, переплетающиеся с суждениями о программности, где он отстаивал достаточно оригинальный подход к определению понятия «синтез искусств». В основном труды Каратыгина составляют статьи до- и послереволюционного периода. В них критик в контексте культурно-исторического развития России рассматривает возникновение новых стилевых направлений, творческих школ, характеризует особенности творчества современных композиторов, дает оценку отдельным музыкальным произведениям.

Так, например, в статье «Новейшие течения в русской музыке» (1915) Каратыгин характеризует двух крупнейших композиторов этого периода – А. Скрябина и С. Прокофьева – с точки зрения новизны их творчества. Подлинно новаторской исследователь считает гармонию Скрябина, обращая внимание на нонаккорд с двояко альтерированной, повышенной и пониженной квинтой и с верхним задержанием к повышенному тону. Говорит Каратыгин и о том, что в содержании скрябиновских композиций последнего периода (имеются в виду «Третья симфония» (1904), «Поэма Экстаза» (1907), «Прометей» (1910) и др.) обнаруживаются идеи, основанные на теософии и метафизике. Появление таких идей характерно для творчества символистов, в том числе и для Скрябина. Символисты уходили от реальной действительности в духовную сферу, чтобы спастись от смертельной тоски торжествующей цивилизации и, возможно, наметить пути для будущего в культуре. Исследователь считает, что и С. Прокофьев сочетанием огромного разнообразия направлений в своем творчестве, поиском новых средств музыкальной выразительности делает скачок вперед, также выходя за пределы времени. Его Второй фортепианный концерт изобилует высшими контрастами в смысле мелодии, ритма и гармонии, монотонная ритмика противопоставлена острым разнообразным гармониям (тема

Andantino в первой части), или затейливой мелодии приходится довольствоваться нарочито обедненным сопровождением (начало Allegretto первой части). Уверенное пользование всеми ресурсами фортепиано придает этой композиции новые своеобразные черты.

Вышесказанное подтверждается и такими статьями В. Каратыгина, как «Первое исполнение второго фортепианного концерта Прокофьева» (1913), «Элемент формы у Скрябина» (1916), «Памяти Скрябина» (1917). В работе «Элемент формы у Скрябина» Каратыгин отмечает, что уже в Первой (1900), Второй (1901) и Третьей (1904) симфониях Скрябина очевидны новейшие тенденции в области формы, гармонии и тембра, которые вполне отчетливо прослеживаются в двух последних симфонических произведениях композитора – в «Поэме экстаза» и «Поэме огня». «И искусство его вводит нас в сферу нового звукового созерцания, где нет тональностей и нет трезвучий, нет закругленной мелодики, четкой ритмики, но есть причудливые многозвучия из высших призывов натурального ряда тонов, есть темы, похожие то на крики и вопли, то на молитвенные возгласы и громовые проклятия, есть поразительная упругость внутреннего пульса каждой фразы и сплошная текучая волна подъемов и падения экстатического пафоса, – это искусство есть подлинно революционное искусство...» [3. С. 223]. Симфонии имеют сонатную форму, где масштабные части партитур посвящены кодам, а значение средних частей минимизируется. Тем самым композитор достигает ощущения одночастности и целостности музыкального построения. Такое стремление к формообразованию связано с самой идеей творчества Скрябина – сосредоточению всех душевных и мировых сил в одной точке Я, в конечном счете, объединяющей микроскоп и макрокосм в одно понятие духа. В период хаоса и социальных потрясений стремление композитора в своих произведениях к объединению всех душевных сил, к созданию целостного, вечного не случайно, а закономерно. Что касается отмечаемых Каратыгиным открытий Скрябина в области тембра, то в «Прометее» он большое место уделяет всякого рода мелодическим украшениям, быстро взлетающим и падающим пассажам. Поскольку все эти пассажи блестяще инструментированы, то в целом они создают впечатление каких-то непрерывных мельканий, огненных вихрей. Кажется, что в «Прометее» весь оркестр превращается в гигантский аппарат для изготовления звуковых фейерверков.

Итак, можно сделать вывод, что в основном свои работы относительно симфонической музыки В.Г. Каратыгин посвящает творчеству крупнейших композиторов-новаторов – А. Скрябину и С. Прокофьеву. В своих исследованиях он подробно, с учетом малейших нюансов раскрывает появление новейших тенденций в сфере средств музыкальной выразительности. Также Каратыгин говорит о возникновении новых идей и образов в музыкальном искусстве данного периода. Характерно, что ученый рассматривает новейшие тенденции XX столетия через призму исторических событий, в тесной связи с общественной и культурной жизнью этого времени.

Б.В. Асафьев является продолжателем лучших до-революционных традиций Каратыгина в вопросах развития русского музыкознания. В его работах ощуща-

ются также и традиции Н. Кашкина, Г. Лароша, А. Серова, В. Стасова, Б. Яворского, во многом объединенные и по-новаторски широко развитые. Многочисленные труды Асафьева неразрывно связаны с культурой и историей России; в них, возвращаясь к прошлому, исследователь анализирует настоящее, намечая пути для будущего в художественном творчестве. В первых же работах Асафьева, начатых еще в 1909 г., присутствуют не только общеэстетические наблюдения и выводы о стиле того или иного композитора, но и тематический разбор отдельных произведений, анализ формы, мелодики, гармонии, ритма, оркестровки. Эти работы вызвали большой интерес и сразу стали оказывать воздействие на отношение специалистов и любителей музыки к явлениям музыкального искусства. Затем последовали более крупные исследования Асафьева. Имеется в виду книга «Симфонические этюды» (1922), «Музыкальная форма как процесс» (1930) и др. Стремление осознать природу музыки как интонационного искусства, характерное для Асафьева начиная с его самых ранних работ, нашло всестороннее воплощение в трудах 1940-х гг., особенно в труде «Музыкальная форма как процесс» (1942). Именно в этой работе исследователь подводит к следующим взаимосвязанным проблемам: мелос как сущность музыки, общее и различное в речевом и музыкальном интонировании, музыкальная форма как процесс, симфонизм как метод художественного мышления, пути создания интонационной теории создания музыкального стиля и общеэстетические проблемы теории интонирования [4].

Рассмотрим работы Б. Асафьева, касающиеся симфонического творчества, и отметим, что в основном к жанру симфонии критик обращается в поздний период своей деятельности и большую часть исследований посвящает творчеству Д. Шостаковича.

В очерке «Три имени» (1942) ученый констатирует, что Д. Шостакович через свои симфонии создает новые звукообразы, чуждые романтике и психологизму симфоний русской интеллигенции, где с помощью своего индивидуального, наэлектризованного и напряженного звукоязыка симфонической музыки композитор отображает грозные события революций и войн в нашей стране [4].

В своем очерке «Симфония» (1944) Б. Асафьев отмечает, что наряду с перечисленными новейшими тенденциями в музыкальном искусстве, в новаторских завоеваниях отечественного симфонизма возникает стремление динамизировать все части цикла, преодолеть длительность элегических раздумий, завоевать подступы к решению проблемы финалов как финалов. Д. Шостакович создает ощущение динамизации симфоний путем волновых смен кульминаций и спиралевидных развертываний музыки, где интенсивного развития достигают не только подвижные части симфоний, но и медленные. Например, медленные части Пятой и Седьмой симфоний, это новый и современный язык и стиль динамизированных раздумий. В симфониях Д. Шостаковича ощущается динамизм XX в., порожденный эпохой Просвещения, в которой утверждается идея прогресса; приведем цитату исследователя, подтверждающую данную мысль: «В советских симфониях, под воздействием напряженнейшего тока жизни громадной страны за четверть века, каждая часть

становится глашатаем новых форм жизни и чувствований» (цит. по: [5. С. 386]). Но симфонии Шостаковича далеко не оптимистичны, а наоборот, драматичны и несут философский оттенок, в них ощущается, как утверждает Б. Асафьев, широчайший охват наследия композиторского творчества былых времен. Таким образом, своим творчеством композитор показывает, что идея прогресса ведет к гибели, необходимо найти новые пути в культуре и искусстве, вернуться к духовности, пройдя через все стадии этой разрушительной эпохи.

Если подвести итог критической деятельности В. Каратыгина и Б. Асафьева, то можно отметить, что оба исследователя в своих трудах обращаются к крупнейшим композиторам XX в.: А. Скрябину, С. Прокофьеву, Д. Шостаковичу. Ученые рассматривают творчество композиторов на основе следующих жанров: фортепианная музыка, концерт, симфония. В исследованиях они выявляют новейшие тенденции в области ритма, тембра, композиции, стиля, формы, образной сферы и т.д. Важно заострить внимание на том, что жанром публикаций работ В. Каратыгина в основном являются статьи, где он подробнейшим образом, с точки зрения культурно-исторического контекста, рассматривает появление новейших тенденций в творчестве ведущих композиторов, делая определенные выводы.

Б.В. Асафьев также рассматривает свои работы через призму культурно-исторического контекста, но в отличие от Каратыгина он создает крупные исследования, такие как очерк «Симфония», книга «Музыкальная форма как процесс» и многое другое. В своих работах он делает обобщение по творчеству композиторов, объясняет появление новейших тенденций в музыкальной эстетике XX в., намечая тем самым перспективы развития для будущих исследований.

Подводя итог и давая оценку критической деятельности В. Каратыгина и Б. Асафьева, связанной с оценками творчества композиторов-современников, можно отметить, что оба исследователя в своих трудах обращаются к крупнейшим композиторам XX в., считая их не только композиторами-новаторами в области музыкального языка, но еще и деятелями, которые шагнули далеко вперед за пределы своего времени, указав тем самым дальнейшие пути развития не только для музыкальной эстетики, но и для культуры России в целом.

Следует сделать вывод, что к началу века в отечественной музыкальной критике появляются не только рецензии, но и статьи теоретического, исторического содержания, очерки по эстетике, т.е. специальная музыкальная пресса оформляется в особую сферу. На основе предреволюционной прессы развивалось дальнейшее отечественное музыкознание. Такие музыкальные критики, как Б. Асафьев, В. Каратыгин, Н. Кашкин, Г. Ларош, Б. Яворский и другие пишут статьи с доступным изложением с социологической, историко-эстетической точек зрения в соотношении с общими для всех видов искусств закономерностями, характерными для данной эпохи. Своеобразной вершиной музыкально-исследовательской мысли первой половины XX столетия являются труды Б.В. Асафьева, который в своих работах обобщает всю деятельность критиков этого времени. Он не только анализирует музыкальные произведения, рассматривая их через призму

историзма, социологии, культурологии, но и дает обоснование этим явлениям через свои труды. Научные работы Б.В. Асафьева можно считать фундаментальными для трудов современных исследований. Например, в музыкознании настоящего времени проблема темы и, шире, тематизма, которую рассматривал исследователь, получила дальнейшее развитие в работе Е. Ручьевской «Функции музыкальной темы» (1977). Проблема стиля, которая также была затронута Б. Асафьевым, в наше время стала одной из ведущих; также назовем работы С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» (1973), В. Михайлова «Стиль в музыке» (1981) и т.д., но подробное изучение этой проблемы как интонационного феномена еще впереди.

В заключение необходимо сказать следующее. Отечественная музыкально-критическая мысль первой по-

ловины XX в. в условиях глубочайшего кризиса культуры, творческого брожения сумела выделить и дать оценку самому важному в музыкальном искусстве. Исследователи в своих трудах поддержали новаторские устремления ведущих композиторов данного времени, выявив и обобщив через призму культурно-исторического контекста эпохи новейшие тенденции развития музыкальной эстетики в области стиля, направлений, средств музыкальной выразительности, в сфере музыкальных идей и образов. Поэтому первую половину XX в. можно обозначить одним из важнейших этапов становления и развития музыкальной эстетики данного столетия. На основании вышесказанного важно сделать вывод, что творческие завоевания крупнейших композиторов этого периода во многом повлияли на эстетику модерна всего XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кривцун О.А.* Эстетика: Учебник. М.: Аспект Пресс, 1998. 430 с.
2. *Критика и музыкознание*: Сб. ст. / Сост. В.С. Фомин. М.: Музыка, 1975. 263 с.
3. *Каратыгин В.Г.* Избранные статьи / Сост. и ред. И. Голубовский. М.: Музыка, 1965. 351 с.
4. *Асафьев Б.В.* Избранные труды / Сост. и ред. Л.Н. Раабен, А.Н. Сохор. М.: Музыка, 1975. 279 с.
5. *Орлова Е.М.* Б.В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. Л.: Музыка, 1964. 461 с.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 17 сентября 2010 г.