

Суханцева В.К.

Категория времени в музыкальной культуре. – К.: Лыбидь, 1990. – 184 с.

ISBN 5-11-1774-3.

В монографии осуществляется философско-культурологический анализ темпоральных процессов в музыке. Выделяются наиболее устойчивые исторически сложившиеся типы временных моделей в музыкальном процессе. Исследуются взаимосвязи в системах: "время – музыкальный стиль", "время – музыкальный образ", "время – музыкальная форма". Впервые выдвигается концепция эпохального ритмо-интонационного комплекса как "носителя" времени в музыкальной культуре, в связи с чем с гносеологических позиций раскрывается феномен музыкальной ритмо-интонации.

Для научных работников, преподавателей, студентов.

Музыка в своих культурно-исторических образцах предоставляет нам уникальную возможность оживить в процессе исполнения и восприятия "окаменевшее время" прошлого и вновь сделать его для нас и эстетически переживаемым. Означает ли это, что нам, вопреки утверждению античного мыслителя, удастся "дважды войти в одну и ту же реку"? Конечно же, нет. Нам и музыкальному образу наравне с нами удастся совершить гораздо большее: распахать пространство сегодняшней культурной "ойкумены" в мир культурной всеобщности и тем самым преодолеть извечный трагизм исчезновения "наличного" бытия.

Следовательно, овеществленный в том или ином музыкальном произведении образ обладает "культурогенной емкостью", позволяющей ему актуально функционировать в условиях другой исторической реальности. Здесь исследователь сразу оказывается перед лицом проблемы: как время, "свернутое" в образе, подлежит культурной трансляции; иными словами, как "локальное" время культуры вырастает во временную непрерывность общекультурного развития. Ясно, что речь идет не о физическом или астрономическом времени, а о времени социальном, которое порождает музыкально-художественную темпоралию и ею воспроизводится в особых формах.

Проблемы социального времени широко исследуются в современной науке в деятельностном, культурном, историческом и прочих аспектах, общенаучный статус этой категории продолжает возрастать прежде всего в направлениях "социальное время – социальный прогресс", "социальное время – саморазвитие человеческой сущности" [30; 40; 41; 50; 70; 71; 88; 124; 128]. В широком смысле социальное время может быть определено как форма "существования социального уровня движения материи, которая характеризует длительность, последовательность, становление человеческой деятельности в ходе общественных процессов" [104, с.12]. Обусловленность социального времени человеческой деятельностью позволяет рассматривать все виды последней как порожденные временем и порождающие его в своих процессах. Иными словами, историческое становление человека и общества происходило и происходит в диалектике темпоральностей; и обретение человеком свободы связано с обретением им власти над временем, реальной или иллюзорной, в зависимости от социокультурных предпосылок и структурируемых ими видов деятельности. Естественно, исторический процесс ни в

какой мере не может быть представлен в виде последовательно осуществляющегося освобождения индивида от времени: это невозможно не только в прямом – физическом – смысле, но и в собственно социальном, ибо полная "освобожденность" человека от временной оси социального бытия оборачивалась бы его свободой от собственных истории и культуры, т.е., от себя самого. А это равносильно исчезновению человечества как рода.

Речь идет только о том, как реализуется время творчески преобразовательной деятельности индивида или общества в материальных или духовных предметностях культуры, в какой мере эти предметности и воплощенное в них время жизнедеятельности принадлежат субъекту культуры и истории; иными словами, насколько время выступает для человека социокультурным феноменом.

Совершенно правомерно следующее утверждение: "Субъект переживает и постигает время посредством существующих форм культуры, практической и духовной деятельности. Способ переживания и осознания времени обусловлен культурно-исторически" [95, с.90-91].

Следовательно, всякая культуросозидающая деятельность имеет внутреннюю детерминацию, самодетерминирована порождающей ее культурой? Мы не случайно ставим вопрос именно так. Дело в том, что сведение бытия культуры к законам самодетерминации ведет к изоляционизму и обособлению культур, к "разлучению" культуры и истории. Между тем в одной из работ, посвященных проблемам становления как философской категории, читаем: "... лишь в истории – в "окаменевшем времени" – мы наблюдаем распад, разложение и обособление культур, их самодробление и самоуничтожение, лишь в истории прошлой наступает аналитический процесс ограничения, "измельчания" культур, и только в прошлом каждая культура становится временной и ограниченной" [21, с.97]. Как видим, для автора культура антиномична истории, в "абсолютном прошлом" которой культуры обречены на механическое "разъятие". Однако историю ли как живой процесс становления общественного человека имеет в виду автор, или исторический подход к этапам этого становления, при котором неминуемы известные приемы абстрагирования, что далеко не одно и то же? Можно было бы и не касаться этого вопроса в рамках исследуемой нами проблемы. Однако существо ее как раз и состоит в том, как исторически сложившиеся музыкальные темпоралии функционируют в музыкальной культуре, образуя устойчивые типологии времени, каждая из которых и сегодня актуальна. Безразлична ли в этом плане для нас диалектика культурного и исторического в непрекращающемся бытии музыкального процесса?

Тем

более что автор пишет далее (приведем пространную цитату полностью): "Невозможно выразить "чтойность" культуры, и не только потому, что культура не сводится к определению, но и потому, что в подобном определении она не нуждается. Истинная культура не может быть больше или меньше, она "форма форм", все формы ее бытия лишь подобие чего-то скрытого, постигаемого не в рассудке, а в бесконечном движении становления, в переживании становления в чувственно-практической деятельности человека... Лишь *отсутствие культуры может поставить проблему ее осмысления*" (курсив наш. – В.С.) [21, с.102-103]. Мы отдаем должное "становленческому пафосу" автора. Более того, мы готовы признать, что сведение культуры к однозначно-"чтойному" есть сведение ее к "форме форм". И, рискуя остаться за пределами культуры, попытаемся все же осмыслить, что же "скрытое", "внерассудочное" переживает человек под видом "становления".

Если понимать культуру как производство символических форм, всплывающих на поверхность культуросообразной деятельности человека, то действительно – "производство человеком самого себя", своей целостности, а в этом – смысл культуры, остается "скрытым": увлекаемый "становленческим" потоком, человек не осознает себя в создаваемом им мире форм и полностью сливается с ним. По мысли А.В. Босенко, это-то как раз и хорошо: "Способ жизнедеятельности является способом культуросозидания" [21, с.103]. Но как же быть с тем, что человеку как познающему существу свойственно рефлексировать; что извечная антиномия художественного сознания и заключается в том, что погруженное в "тело" своей культуры, порожденное ее "изменяющимся", становленческим бытием, оно всегда стремится отступить от нее в прошлое или в будущее с тем, чтобы осознать ее критически, исторично, сопротивляясь сложившейся "культурно-инерциальной" системе формообразования? Культура с необходимостью осознается внутри себя самой; и "следы" этого осознания запечатлеваются в философском и художественном сознании, равно как и в результатах соответствующих видов деятельности.

Человек сегодняшней культуры, переживающий ее "теперь", способен к этому переживанию именно потому, что лишен "исторического беспамятства". В темпоральном плане ситуация, на наш взгляд, объясняется следующим образом: для "наблюдателя"-современника предшествующее течение социального времени воспринимается только в виде времени его культуры; иными словами, культура эта выделяется из потока становления как своеобразный "перерыв непрерывного", локализуемый

в пространстве и времени и обозначающий в нем свою качественную специфику. Отсюда в исторически однонаправленном потоке социального времени выделяются моменты (конечно, в масштабах исторической протяженности) дискретности – культурные общности, определяющие целостный характер и качественное своеобразие соответствующих видов и форм деятельности.

Таким образом, в каждой конкретно-исторической культурной реальности формируется свойственный ей тип отношений к пространству-времени; возникает особая субстанция времени – время культуры, снимающее на уровне особенного всеобщность социально-исторического времени. Однако мир культуры, даже взятый в конкретно-исторической локальности, являет собой бесконечно сложный организм, не исчерпываемый фиксацией его структурных уровней. Самоопределяющаяся в культуре и посредством культуры человеческая целостность несводима к единому теоретическому "знаменателю". Поэтому аналитическое рассмотрение конкретных сфер культуротворческой деятельности человека нуждается в постоянном соотнесении со всем континуумом культуры; особенно это касается искусства, каждый конкретно-художественный "факт" которого постижим только в общекультурном контексте.

Как отмечает М.М. Бахтин, "понятие эстетического нельзя извлечь интуитивным или эмпирическим путем из художественного произведения: оно будет наивно, субъективно и неустойчиво; для уверенного и точного самоопределения ему необходимо взаимопределение с другими областями в единстве человеческой культуры" [12, с.9].

Феномен художественного времени, возникающий в искусстве и реализующийся в конкретных формально-содержательных системах художественных произведений, требует соотнесения с временем культуры, а через него – с универсалией социально-исторического времени. Несомненно, уже в последнем эстетизируются временные характеристики объективной реальности: только осязаемое, заполненное, активное

время дает индивиду чувство самообретения в мире, выделяет его из природы, служит гарантом ценности, эстетической значимости родового смысла человеческой деятельности. "Творческое" время диалектически связано с биологическим временем жизнедеятельности человека. В этой диалектике – истоки эстетизации социально-исторического времени; тип же эстетизации определяется конкретной культурой.

Изложенное позволяет определить сущность художественного времени как универсалии художественного процесса. С целью раскрытия содержательных сторон художественного времени выделим наиболее сущностные, на наш взгляд, его характеристики.

— 74 —

Художественное время выступает как выражение неделимой целостности человеческой сущности и существования; экзистенциальная полнота обуславливает его многомерность. В этом плане художественное время аналогично самому искусству, которое никогда не обладает абсолютной разделенностью прошлого, настоящего и будущего. Его важнейшая особенность состоит в том, что оно есть для момента относительного настоящего через прорастание в последнем прошлого и будущего. Искусство – полифония времени.

Связанное с идеально-материальной спецификой художественного образа, художественное время детерминировано социально-культурными условиями творческого процесса, но обладает свойством свободного "отлета от действительности". С этих позиций, художественное время – область творческой свободы человека по отношению к универсуму социального времени; мера конструктивно-преобразовательной активности художника в условиях культурно-исторической реальности.

Неправомерно, по нашему мнению, сводить художественное время к области формы: художественное время конструктивно, оно содержит формообразующий потенциал, однако не исчерпывается им, обладая самостоятельным культурным содержанием и смыслом. Можно сказать, что каждой художественно-культурной эпохе свойствен доминирующий тип конструирования (моделирования) художественного времени, объединяющий в себе процессы художественного познания и их кристаллизацию в виде типологически устойчивых форм и жанров. Конструктивность художественного времени может быть понята только через воссоздание в нем временного среза культуры; а "благодаря этому срезу можно понять взаимосвязь исторически определенной позиции субъекта познания и динамической структуры объективной реальности" [95, с.127].

В теоретическом плане художественное время – универсальная категория художественной культуры, отражающая ее смыслообразовательную ценность, воплощающая конструктивные аспекты художественной деятельности через ритм, интонацию, гармонию, пропорцию, архитектонику, драматургию, композицию и пр., выявляющие различные по степени обобщенности стороны и свойства культурно-исторического процесса освоения времени.

Сразу же оговорим следующее обстоятельство. Категориальные границы понятия "художественное время" определяются полем художественной культуры, в которой данное понятие наиболее широко фиксируется. Однако в генетическом плане речь может идти о той общекультурной целостности, в которой происходит художественное опосредствование социально-исторического времени.

— 75 —

Функционируя в системе видов искусства, по отношению к последней художественное время выполняет системообразующую функцию, но в каждом конкретном виде искусства выступает в диалектическом единстве своего

общекультурного потенциала и модифицирующихся в зависимости от специфики данной художественной сферы особенностей.

Именно поэтому вряд-ли можно согласиться с настойчивой тенденцией психологизации художественного времени (равно как и "музыкального"), весьма распространенной в сегодняшней научной литературе. Приведем следующее рассуждение: "... Создающий произведение искусства (музыки, архитектуры и др.) по существу игнорирует реальные пространство и время. Здесь выступает психическая деятельность, в которой человек представляет пока отсутствующую в реальном пространстве и времени ситуацию, звучание музыки, ... т.е. они представляются в нереальных, лишь воображаемых пространстве и времени" [22, с.188].

Здесь сразу возникает вопрос: какие "реальные пространство и время" "игнорирует", например, композитор (мы сознательно обращаемся к сложному типу видовой специфики)? Если в виду имеются физические координаты пространства и времени, то они действительно имматериализованы в мыслительном (слуховом) образе. Но означает ли это, что "представляемые" пространство и время суть имманентности "психологической деятельности", так сказать, отражение вне отражаемого? Нет. Поскольку творчество, понимаемое даже как только "психическая деятельность", обусловлено всей полнотой социального бытия в данном случае музыки. И идеальная модель музыкального времени детерминирована не только этим, конкретным, данным в рамках субъективно-психической деятельности типом времени, а социокультурным типом осознания времени, структурирующим временное чувство композитора.

И. Пригожий отмечает: "Деятельность художника нарушает временную симметрию объекта. Она оставляет след, переносящий нашу временную дисимметрию во временную дисимметрию объекта. Из обратимого, почти циклического уровня шума, в котором мы живем, возникает музыка, одновременно и стохастическая, и ориентированная во времени" [97, с.385]. Здесь, по нашему мнению, содержится весьма глубокая мысль о рождении художественного времени из временного космического универсума. Безразлично-объективное состояние объекта во времени, именуемое у И. Пригожина временной симметрией, втягивается в "гравитационное поле" преобразовательной-творческой деятельности.

Во временном абсолюте появляется человеческая "стрела времени", совпадающая в своем направлении со стрелой культурно-исторического времени. Появление же из стохастической внемузыкальной звуковой среды сигналов музыкальной информации, обладающей коммуникативным смыслом, означает появление новой, конструктивной формы времени, обретающей логику становления в процессах художественной деятельности.

Мы привели высказывание крупного естествоиспытателя современности. Однако выход на указанные позиции в плане художественной культуры и собственно художественного времени был задолго до того намечен М.М. Бахтиным, к идеям которого мы уже неоднократно обращались в данной работе.

Для определения преемственности и целостности общечеловеческой культуры М.М. Бахтин вводит скорее образные, нежели строго научные дефиниции, – "большое время", "большой опыт", "большая память", подчеркивая этим, что даже в единичном факте художественного образа заключен весь "генофонд" культуры: "В большом опыте мир не совпадает с самим собою (не есть то, что он есть), не закрыт и не завершен. В нем – память, не имеющая границ, память, опускающаяся и уходящая в дочеловеческие глубины материи и неорганической жизни, опыт жизни миров и атомов. И история отдельного человека начинается для этой памяти задолго

до пробуждения его сознания (его сознательного "я")" [13, с.519]. Разумеется, эту мысль ни в коей мере не следует понимать, как утверждение о наличии у человека некоего трансцендентального "опыта", который впоследствии мистически пересаживается в его сознание. М.М. Бахтин имеет в виду обязательный для культурного творчества процесс перевоссоздания всей эстетической полноты мира, когда "малое время" данной художественной формы есть одновременно "большое время" культуры, имеющее своим центром ценностное отношение человека к миру. То, что у И. Пригожина выступает как перенесение "временной дисимметрии" субъекта во "временную дисимметрию" объекта, составляющее существенную черту художественной деятельности, у М.М. Бахтина интерпретируется как внесение эмоционально окрашенного ценностного начала в пространственно-временной универсум, когда достоянием творческого сознания становится бытие материи на всех ее структурных уровнях.

Аналогичным образом музыкальная форма как феномен "малого времени" (процессуального единства всех музыкально-выразительных средств) есть пространство взаимодействия психологического времени

77

художника с временем культурно-историческим. Время конкретного музыкального произведения однонаправлено, конечно. Время музыкальной культуры имеет гораздо более высокую "топологическую связность" и в каждой своей "исторической точке" незавершено, распахнуто в прошлое и в будущее.

Однако время музыкальной культуры, понимаемое как накопление в ней темпоральных возможностей и их постоянное взаимодействие, не есть собственно музыкальное время, выступающее конструктивной "осью" формально-содержательной системы музыкальной образности. Музыкальное время в социокультурном плане – полифонично; в конструктивном – имеет иные критерии, к рассмотрению которых мы и перейдем.

Выше мы уже отмечали неправомочность сведения художественного времени к области формы, что полностью распространимо и на музыкальное искусство. Более того. В музыке время выполняет особую функцию: обеспечивает эстетическое единство содержания (образа) и формы, представляя слушателю самый "чистый" случай временного определения элементов, пожалуй, нереальный в любом другом виде человеческой деятельности" [109, с.237]. Музыкальное время выступает как модель целостного времени, сущность которого не в том, что оно длится, последовательно осуществляется, а в том, что каждый момент звучания воспринимается как необходимый по отношению к предшествующим или последующим. Отсюда при аналитическом рассмотрении структурных единиц формы возможно установить то, с помощью чего музыкальное время "кристаллизуется" – метро-ритмические закономерности, композиционно-драматургическое членение и пр.; иными словами, весь темпоральный ряд, чьи узловые точки обеспечивают возможность перцептуально-временного функционирования музыкального образа. Однако на уровне формы музыкальное время только "является". Его сущность обнаруживается именно в соотношении со сферой образной, т.е. собственно содержательной.

Как видим, проблема определяется в направлении: "образ – время". Но в любом искусстве образ – не просто гносеологический "продукт"; это – состояние мира, выстраданное и воссозданное художником, пережитое им. Художник же переживает и воссоздает не абстрактный "мир", бытие, а мир и бытие культуры. Следовательно, в образе сконцентрированно дано не просто состояние мира, а состояние культуры и указанная проблема расширяется до отношения "культура – образ – время".

Что же представляет собой музыкальный образ и какова его культурогенная

природа?

С одной стороны, ни у кого не вызывает сомнений образная природа музыки, равно как и любого другого вида искусства; с другой –

78

категория музыкального образа недостаточно разработана в музыковедческой науке, да и в эстетике в целом. Музыкальный образ обладает настолько сложной спецификой, на столько "скрыт" в формально-структурных опосредствованиях, что представляется весьма затруднительным вычленить его самоценное, собственно "музыкальное" содержание.

Естественно, мы не задаемся целью предложить теоретическое решение этой проблемы; нас интересует темпоральная сторона музыкального образа, ибо, как уже отмечалось, музыкальное время к форме не сводится, а значит, входит в содержательно-образные связи целостно-художественной системы.

Однако простое признание того факта, что музыкальный образ процессуален и потому обладает ритмо-временными характеристиками, не вносит никакой ясности в осмысление как музыкальной образности, так и темпоральности. Сразу же возникает вопрос: что отражено в музыкальном образе, каков предмет музыкального отражения, какие сферы бытия ему доступны? Здесь также нет единства мнений.

Ю.А. Кремлев предложил в свое время следующее определение: "Музыкальный образ представляет собой результат всех возможных связей музыкального мышления как такового (противоречивого единства интонации и логики) со всеми сторонами теоретической и практической деятельности человека" [63, с.92]. Здесь нетрудно заметить опору на концепцию Б.В. Асафьева, считавшего музыкальным образом собственно интонацию [11, с.279]. Однако не улавливается самоценное содержание музыкального образа как такового, ибо в *любой*, а не только в "музыкальной" ситуации, в образе опосредованно выступает диалектическое единство сознания мышления и деятельности.

Приведем рассуждение о музыкальном образе А. Сохора: "Если исходить из гносеологического понимания образа, то очевидно, что музыкальным образом можно назвать как все произведение (а беря шире – все творчество данного автора, весь данный вид искусства, все искусство в целом), так и любую значащую его часть, независимо от ее размеров. Образ есть там, где есть содержание. Устанавливать же границы музыкального образа возможно лишь в том случае, если имеется в виду не отражение действительности вообще, а конкретные явления, будь то предмет, человек, ситуация или отдельное психическое состояние. Тогда в качестве музыкального образа мы воспримем музыкальное "построение", объединенное каким-либо одним настроением, одним характером" [105, с.91]. Как видим, совершенно справедливо отмечая несводимость музыкального образа к односторонне-гносеологической

79

трактовке, исследователь тем не менее придает ему свойства *конкретного* отражения различных сущностей с одним лишь условием – одномерности, однозначности настроения или характера.

Между тем М.С. Каган пишет: "... Музыкальные образы воплощают не мир, а переживание мира, и поэтому его внешние формы либо вообще не имеют значения для музыки, либо, приобретая известное значение, требуют синтеза музыки с литературой, напева со словом, интонации с логикой языковых сцеплений" [56, №1, с.32]. И далее: "Музыка познает духовную жизнь человека именно в тех ее пластах, аспектах, глубинах, в которых она является не моделью объективного мира, а самостоятельной субстанцией, содержание которой – переживания, настроения,

духовные чувства – существуют только в ней и нигде большие, порождаются ею изнутри, неведомы материальному миру природы" [56, №1, с.32]. Эта точка зрения прямо противоположна приведенной выше: по мнению М.С. Кагана, музыкальные образы отвлечены от мира как такового; они суть его психологическое опосредствование, причем имеющее исключительно имманентно-музыкальную природу. Однако ниже в той же работе М.С. Каган высказывает принципиально иное соображение: "... главные особенности музыки, как и каждого другого искусства, рождаются не изнутри, не из особенностей ее звукового материала или потребностей личности в эмоциональном самовыражении, а извне – из потребностей культуры во всесторонности, полноте художественного моделирования связей человека с миром" [56, №3, с.30]. Так что же все-таки является собой музыкальный образ – "психологический материк" с робинзонадой самодвижущейся духовности или полноправную и актуальную модель бытия культуры, в которой ни одно чувство, настроение и переживание не свободны, а тем более не изолированы от всей полноты социально-культурных смыслов? В поисках ответа обратимся к еще одной философской позиции.

Анализируя специфику философского обобщения в музыке, обращаясь в этой связи к наиболее "чистым" случаям философичности мышления в целом, А.Я. Зисль указывает: "Три титана немецкой и общечеловеческой культуры конца XVIII – первой половины XIX века (имеются в виду Гегель, Гете и Бетховен. – В.С.) выразили свое время в разных сферах и по-разному, но вместе с тем в их творениях живут идентичные смысловые параметры эпохи. В их лице история Духовной культуры явила идеальный образец гармонического единения различных видов интеллектуальной деятельности как диалектического

80

единства соотносящихся между собой *структурных уровней обобщения действительности* и множественность их языкового воплощения" [51, с.108-109] (курсив наш. – В.С.). Думается, здесь совершенно точно схвачена сухость музыкальной образности, заключающаяся в "обобщении действительности", структурные возможности которого обеспечиваются музыкальной формой. Вызывает несомненный интерес и мысль А.Я. Зисля о том, что философичность и обобщенность образов непрограммной симфонической музыки ясно ассоциируется с "предельными вопросами и характерными для определенной эпохи ответами на них", в связи с чем "специфика музыкального обобщения и заключена именно в его предельности" [51, с.108].

Сделаем некоторые промежуточные выводы. Итак, музыкальный образ, конечно же, не определяется через "конкретное" событие, даже если оно и принадлежит миру чувств. Музыкальный образ может возникнуть как модель предельно концентрированных духовных событий, выражающих "дух" культуры; ее существо. В этом – общеэстетическое значение музыкального образа. Внутренняя же сторона последнего обнаруживается в сфере законов его функционирования, через семантико-логические связи музыкальной процессуальности. Здесь музыкальный образ выступает как тип целостности, организации целого, опять-таки обусловленный сложившимися в конкретной культуре методами типологически-обобщенного выражения универсальных смысловых единств. Как пишет Б.М. Ярустовский, "каждому типу образности... присущ и свой тип развития" [127, С.129]. Иными словами, музыкальный образ функционирует только в системе музыкального времени, обуславливающей характерную специфику процессов становления целого. Поэтому музыкальный образ обретает как бы двойную культурогенную детерминацию: с одной стороны, это выражается уже на уровне его "ядра" – собственно тематизма (тип тематизма "зреет" и кристаллизуется только

согласно культурной традиции); с другой – на уровне процесса развития, т.е. композиционно-драматургических закономерностей.

Итак, тематизм еще не образ. Согласно концепции Б.В. Асафьева о диалектическом единстве темы и обусловленного ею процессуального становления формы, тема всегда импульс, не часть целого, а его идейная квинтэссенция. Он определяет тему следующим образом: "Тема – это яркая находчивая творческая мысль, богатая *выводами* идея, в которой противоречие является движущей силой" (курсив наш. – В.С.) [11, с.12]. Именно они, эти "выводы", суть выведение из тематической идеи образных потенций становящегося целого; смысл же

81

асафьевского "противоречия" должен пониматься как противоречие самого музыкального образа: он "свернут" в теме (образ-в-себе) и развертывается на временном протяжении формы (образ-для-себя).

Если понимать музыкальную форму как временную структуру, то тема по отношению к ней выступает в качестве алгоритма (или своеобразного регламента) темпоральности: тема фуги Баха открывает совершенно иные темпоральные решения, нежели главная тема бетховенского сонатного аллегро.

В эстетическом плане тема всегда воплощает в себе момент исторического времени, обладает эпохальной узнаваемостью. Как отмечает Н.Л. Очеретовская, "если идея, авторская концепция соотносится прежде всего с личностью композитора, то понятие темы характеризует содержание в соотнесении с предметной действительностью, с музыкально-историческим процессом" [4, с.32-33]. Такое понимание темы вообще присуще музыковедческим работам последних лет, преодолевающим узко-технологическую, структурную интерпретацию тематизма [18; 92; 100].

Стало быть, тема как идея, основной интонационный "тезис" уже есть "знак" культуры, сливающий воедино ее исторический и эстетический смыслы. Но если на уровне собственно темы этот культурный смысл выступает как опредмеченный, "готовый", то на уровне движущейся формы происходит его распредмечивание – он вновь проистекает, переживается, заставляя реципиента пережить культурные события в предельно концентрированном, обобщенном виде. Весьма важно здесь то, что культурные события воспринимаются как "события музыкальные" (термин Е. Назайкинского), очищенные от конкретно-предметной детализации и проистекающие в контексте "теперь". В этом плане тема и ее эволюция во времени, образующие музыкальный образ, являются "открытой системой", все уровни которой, в том числе, и темпоральные, подвержены действию принципа "дополнительности" – воздействия иного культурного континуума. Иными словами, детерминированность музыкального образа особенным "своей" культуры переходит во всеобщее культуры в целом: музыкальный образ обретает возможность "отлета" от своей эпохи и функционирует на уровне относительного самодвижения. Этим и обусловлено по отношению к феноменам музыкальной культуры действие знаменитого: "Рукописи не горят". И коль уж мы позволили себе прибегнуть к "ненаучному" сравнению, остановимся на нем ненадолго.

Рукописи действительно не горят; более того, их читают и перечитывают; и применительно к музыкальной "ситуации" культура,

82

когда она прогрессивна действительно, а не мнимо, движется "вперед к Баху", хотя немислимые коллизии XX в., его духовные драмы и интеллектуальные кризисы уже не втиснуть в рамки абсолютной темпоральности. Почему это происходит? Почему наше атеистическое сознание склоняется перед катарсисом Высокой мессы? Почему, отчетливо сознавая спекулятивность перипетий гегелевского абсолютного духа, мы

продолжаем вчитываться в грандиозные построения этой философской драмы? Да потому, наверное, что образы Баха или образы (да, именно образы!) Гегеля обнаруживают такую этическую программу, которая попросту отказывается быть исторически-ретроспективной, по-прежнему оставаясь предельной духовно-мыслительной возможностью реализаций человеческого. И когда мы погружаемся в культурно-исторические глубины образа, слова, звука, идеи, вооружась скальпелем анализа, когда мы абстрагируем или соотносим, опосредствуем или взаимоопределяем, мы забываем порой, что идем "по живому"; что "океан культуры", как и Солярис С. Лема, – не просто мыслительный полигон; он отражается и отражает. И в известном смысле настоящее воздействует не "только на будущее, но и на прошлое: если оно искажается, оно перестает быть в социально-историческом смысле.

Да простится автору излишний, быть может, пафос. Он оправдан опасением: не превратить жизнь музыкального образа в торжествующий принцип структурного анализа, а отсюда – не мыслить музыкальное время как бытие формы. Оба они (и образ, и время) движутся в культуре, постоянно выделяясь из ее целого в виде конкретно-исторических типологий и постоянно вливаясь в это целое в виде духовных универсалий.

Музыкальный образ и его темпоральная сфера (т.е. собственно его бытие) могут быть осознаны в единстве исторического и культурологического подходов: вне установления исторического контекста (исторически-конкретных характеристик процессов общественного бытия и сознания) становится пустой абстракцией их культурная специфика.

По своей природе музыкальный образ одновременно эмоционален и рационален. Рациональное в его структуре опять-таки несводимо к конструктивно-преобразовательной деятельности художественного сознания; это, так сказать, – рациональность технологического порядка. Но есть наивысший по иерархии уровень рационального в структуре музыкального образа – уровень концептуальный, необходимо имеющий сложные опосредствования с философско-мировоззренческими структурами картины мира. Концептуальность пронизывает все сферы целостной системы музыкального произведения – от идейного замысла до

структуры целого и значительно влияет на эмоциональное содержание музыкального образа. Музыка оперирует только "умными эмоциями" (Л.С. Выготский), иными словами, только теми, которые имеют четко обозначенное социальное качество.

Здесь мы вплотную приблизились к пониманию музыки как интонационного процесса: эмоция интонируется, равно как и глубоко интонационен сам образ. В музыке постоянно происходит кодирование смысла культуры посредством его перевода в интонационный ряд. Однако та или иная система интонирования ни в коей мере не есть система культурных символов, а только и именно система культурных смыслов. В этом плане интонация выступает как всеобщее культуры, ее коммуникативная возможность; интонация, подвергающаяся художественной обработке в конкретном тематизме, обретает уже иные качества: отражая обобщенный социально-эмоциональный смысл, она концептуализируется, становится единично-уникальным "духовным фактом". Как это происходит? Конечно же, и здесь действует знаменитый принцип "отсекания лишнего". Композитор оказывается перед лицом "интонационно-звуковой бесконечности", в которой он должен обозначить представляемое, слышимое именно им. Он должен воссоздать "свернутый" в его сознании образный замысел в виде разворачивающейся во времени формы. Начинается перевод замысла во время. Выражаясь точнее, начинается локализация интонируемой идеи в художественно-музыкальном

континууме. Процесс и результат этой локализации зафиксирован в музыкальной форме, ее драматургических и композиционных закономерностях.

В.В. Медушевский, рассматривая двойственную сущность музыкальной формы, предлагает различать в ней два слоя – развернутый и редуцированный. Первый слой формы сопряжен с ее неделимо-целостным характером, особенно актуальным при процессах восприятия, и выражается в драматургии музыкального целого. Второй апеллирует к аналитико-рациональной деятельности сознания и воплощен в композиционно-структурных особенностях строения [82, с.179-183]. Мы бы дополнили эту совершенно справедливую, на наш взгляд, классификацию формальных признаков еще одним, который условно может быть обозначен как концептуально-эстетический. Его сущность заключается в том, насколько формальное решение экспонируемого музыкального содержания представляет собой тип социально-ценностной конструктивной деятельности; иными словами, насколько форме удастся быть самостоятельным и именно потому общезначимым культурным организмом.

Все указанные слои формы суть диалектически сосуществующие темпоральности. В.В. Медушевский отмечает: "Особенности временной

84

драматургической структуры характеризуются степенью непрерывности в развитии драматургических событий, количеством событий, темпом и ритмом последования драматургических функций, многослойностью" [82, с.201]. Иными словами, драматургия представляет собой как бы аналог "онтологической" стороны бытия, самой жизни, в которой время воспринимается как целостное, и изменяющиеся события органически вплетаются в эту целостность. Именно поэтому драматургические приемы являются полноправной сферой стилистической концепции и у каждого композитора ярко индивидуализированы.

Итак, подчеркнем еще раз: драматургия обеспечивает временную непрерывность, а отсюда – целостность музыкальных событий.

Композиция, в отличие от драматургии, по мысли В.В. Медушевского, обладает более абстрактной природой: ей дана "способность выражать понимание человеком природы движения и времени" [82, с.203], однако в обобщенно внеличностном виде, подобно тому, как познанные свойства природы отливаются в теоретические универсалии. Композиция, таким образом, представляет собой гносеологическую данность, привносящую в уникально-своеобразное, жизненное движение драматургии логически-упорядочивающее начало. В темпоральном плане композиция есть временная закономерность, своего рода темпоральная "шкала", сложившаяся и выверенная в "миллиарды раз повторенных" процессах общественной практики и "снявшая" их на уровне музыкальной семантики.

Что же до третьего, предлагаемого нами концептуально-эстетического слоя, то его структура уже настолько сложна, что заставляет говорить о музыкальном континууме в целом, т.е. о музыкальном пространстве-времени. Поясним это соображение.

Музыкальная форма, понимаемая как эстетическая целостность, основываясь в своем реальном функционировании на взаимопроникновении драматургических и композиционных приемов, при восприятии обеспечивает воссоздание реципиентом всей полноты культурных смыслов. Она воспринимается как индивидуализированное целое культуры, в котором пространственные и временные атрибуты бытия едины, слитны и нерасчленимы. Когда процесс восприятия действительно является творческим актом, наступает момент "видения" музыкального произведения, всей его движущейся образности "сразу"; подобное

состояние свойственно и композитору: вспомним уникальный моцартовский дар слышать всю музыкальную событийность в один ослепительный момент времени. Эта симультанность основывается на взаимопереходе пространства и

85

времени: архитектурная пространственность звучания поддерживается композицией; движение и становление – драматургией. Возникающий же политемпоральный эффект целого осознается как реализованная идея-концепция, знаменуя собой переход формы в содержание.

Следовательно, музыкальная форма есть конечно, условно крупномасштабная временная "сеть", "кристаллическая решетка" времени культуры, имеющая общие с ним "узлы пересечения" – сложившиеся в культуре типы осознания времени и отношения к нему.

Здесь мы вновь должны вернуться к эмоционально-рациональной природе музыкального образа. Он есть интонируемая (а значит, эмоционально переживаемая) идея и одновременно процесс ее (идеи) становления (т.е., собственно музыкальное время). Но он и послание, возможность диалога, "открытая система" коммуникации. Он – музыкальный образ – конкретно-историчен на уровне как интонационной идеи, так и типа ее развития, и обладает всемирно-историческим значением, поскольку диалог может происходить, благодаря коммуникативной способности образа, и между отдаленными друг от друга культурными реальностями. Он, в конечном счете, есть образ времени в обоих его смыслах: и как образ своей эпохи, и как образ становления и изменения, определяющих сущность времени в целом.

Другое дело, что музыкальный образ не всегда был таковым (об этом мы уже упоминали в предшествующей главе). Шли столетия, и образ "научался" своему осознанию культуры, научался быть собственно музыкальным и не заимствовать средства выразительности и смыслообразовательности у других видов искусства. Он долго обретал способность чисто инструментального выражения, освобожденного в своей самостоятельной эстетической значимости от понятийно-словесного и программно-сюжетного опосредования. Так или иначе история музыкального образа – это история становления самостоятельного музыкального языка культуры, неизмеримо обогатившего знание человека о себе.

Наши рассуждения о культурно-эстетическом содержании музыкального образа и музыкального времени рискуют оказаться неполными, если мы не обратимся к сфере их социального бытия – процессам исполнительства, которые представляют единственную возможность актуализации образно-музыкальных систем. В этом плане музыка действительно находится в уникальной даже в сравнении с другими временными искусствами ситуации: восприятие, например, поэтического текста минует стадию исполнительства как обязательную и основано на непосредственном "внутреннем" диалоге читателя с автором.

— 86 —

Есть еще одно важное обстоятельство, роднящее музыку со зрелищными, синтетическими искусствами. Музыка функционирует, потребляется как общественный коллективный акт и, как отмечал К. Маркс, "рождает публику", ее воспринимающую. Иными словами, "обобществление эмоций" (Б.В. Асафьев) присуще музыкальному искусству на всех уровнях – от интонируемой идеи до процессов восприятия. Здесь еще раз приходится подчеркнуть необходимое для музыкального образа свойство быть "открытой системой" сложного порядка: он создается композитором, формализующим свое творение в нотном тексте, и может дойти до слушателя только в реализованном виде – в процессе исполнительского творчества, когда формализованный текст становится реально звучащим. До этого процесса нотный текст "эмоционально свернут", практически мертв. (Вспомним

здесь мысль Ф. Бузони о том, что нотная запись относится к звучащему произведению "как портрет к живой модели", ибо "всякая нотная запись есть уже транскрипция мысли") [23, с.25, 28].

Несмотря на то, что в нотной записи возможна достаточно точная метроритмическая (временная) фиксация, каждый музыкант-исполнитель знает, насколько важной эстетической задачей является воссоздание (а точнее, перевоссоздание) заключенной в тексте системы движения, которое гораздо глубиннее, нежели простое воспроизведение зафиксированных композитором длительностей.

Воссоздание живого ритмо-временного пульса, дыхания произведения есть одно из основных средств всякой творческой интерпретации, дающее исполнителю возможность возродить давно написанное произведение на уровне современности и тем самым приблизить его к слушателю. Об этом прямо говорит М. Лонг, вспоминая свои "беседы у рояля" с Н. Дебюсси: "Исполнить музыкальное произведение – значит его воссоздать. Музыка – это искусство в движении, духовная конструкция, сооруженная во времени, которую нотная запись фиксирует, а исполнитель оживляет... Однажды Дебюсси написал Мессаже: "Внутренний ритм всякой музыки зависит от того, кто ее исполняет, как всякое слово зависит от уст, которые его произносят" [54, с.34-35].

Здесь уже возникает проблема личности исполнителя со своим культурным "ореолом" и складывающимся в нем полноправным в эстетическом смысле исполнительским стилем, содержание и законы функционирования которого не менее важны, нежели таковые же, заключенные в исполняемом произведении. Известный исследователь проблем исполнительского стиля Д.А. Рабинович пишет об этом так:

87

"исполнительский стиль" весьма объемна. Исторически обусловленный в своем общественном бытии, всякий подлинный исполнительский стиль многообразно связан с современной ему (а также предшествующей!) культурой. Он обладает своей эстетикой, пусть иногда не документированной, но всегда лежащей в его фундаменте" [99, с.128].

Позволим себе несколько развить приведенную мысль, особенно в направлении "своей эстетики" исполнительского стиля.

Категория исполнительского стиля обладает парной категорией – интерпретация, на основе которой он может оформиться, подняться до высот индивидуально-художественной ценности. Содержание понятия интерпретации далеко не исчерпывается собственно процессами музыкального исполнительства. Интерпретация – понятие общекультурное; она представляет собой культурогенный тип творчески-преобразовательной деятельности, несомненно связанной с открытием новых "материков" эстетической содержательности социального мира. Функции интерпретации в осуществлении межкультурной трансляции духовных ценностей общеизвестны. Достаточно вспомнить переосмысление (по существу – интерпретацию) "вечных сюжетов" мирового искусства; смысловые реминисценции в его различных видах и пр. Так, оперное произведение, имеющее в своей основе крупнейшую литературную концепцию ("Бориса Годунова", "Отелло" или "Войны и мира"), представляет собой ее интерпретацию в самом серьезном эстетическом смысле, осуществленную средствами иной видовой специфики. Существуют интерпретации и гораздо более сложного типа межкультурного опосредствования, "работающие" на создание единой духовной "оси" мировой культуры: такова Четырнадцатая симфония Д.Д. Шостаковича с ее дилеммой жизни и смерти, воссоздающая гигантскую мировую фреску возрождаемых литературно-философских событий и образов. Такова "Плаха" Ч. Айтматова, в сложности

культурно-исторических интерпретаций которой ("библейская" линия – булгаковская линия "Христос – Понтий Пилат", пантеистически-притчевые образы одушевленной, чувствующей и страдающей природы, реминисценции национально-художественного сознания и многое другое) полифонически воссоздаются глобальные коллизии современного социума. Можно было бы умножать примеры, но в этом нет надобности. Сущность ясна. Общекультурный смысл интерпретации близок тому, который образно определил О. Мандельштам в отношении самой культуры: "Культура – это школа быстрейших ассоциаций", но ассоциаций не поверхностных, не прямо-очевидных, а тех, которые сродни сущностной специфике процессов и явлений.

— 88 —

В культуре как целостно-самодвижущейся системе постоянно происходит как бы взаимоинтерпретирование и внутри какого-либо вида деятельности, и между видами. Это закономерно, ибо в любой деятельности, равно как и в ее результатах, опредмечивается вся полнота сущностных сил человека. Поэтому-то художественное сознание неизбежно, хотя и опосредствованно, интерпретирует мир научных идей, поэтому-то в типах научного мышления зачастую отражаются образные состояния, присущие мышлению художественному. Примечательно, например, что научный стиль А. Эйнштейна иногда определяется как романтический (хотя речь идет о создании физической картины мира) [65, с.643, 652-653], а близость его мировосприятия моцартовскому (понимаемому в чичеринском смысле, о чем уже говорилось в предыдущей главе) прослеживается прямо-таки документально, исходя из собственных высказываний ученого [65, с.630, 632].

Как видим, интерпретация, понимаемая с указанных позиций, и в случае музыкального исполнительства не меняет своих общекультурных качеств. Подлинный художник в рамках одного произведения и его образной системы экспонирует, интерпретирует не просто замысел композитора, но стоящий за ним мир культуры. М.В. Юдина, чей интеллектуализм и культурный масштаб бесспорны, писала: "... Вызвать слушателя следовать за собою по "коридору" понятий, образов, целых пластов культуры и мира – вот об этом я мечтаю..." [78, с.347]. Быть может, именно эти критерии, предъявляемые ею к собственному творчеству, заставили ее написать в одном из писем: "Можете меня презирать, ненавидеть и проклинать, – но я отказываюсь от Бетховена, ибо я еще не смею его играть – я умею смотреть на звезды и планеты, но от Солнца я слепну и в слепом состоянии играть не могу и не смею" [78, с.334]. Таков же смысл афоризма А. Шнабеля – крупнейшего интерпретатора-мыслителя: "На рояле играть трудно".

Так или иначе, каждый крупный исполнительский стиль является таковым только тогда, когда основывается на интерпретации культурной целостности, на межкультурном единстве образа-замысла и образа-исполнения.

Что же происходит в этом случае с музыкальным временем, предстающим уже в виде темпоральной стороны самого исполнения, интерпретации?

Его истоки кроются в феномене исполнительского ритма, не поддающегося фиксации в композиторском тексте и "додумываемом" исполнителем на основе имеющейся формально-содержательной структуры данного музыкального образа. Носителем исполнительского ритма является

89

относящаяся к сфере драматургии агогическая сторона произведения, наиболее часто выражающаяся в виде *Rubato* (системы нефиксируемых ритмических отклонений при исполнении от метро-ритмической основы текста). Общеэстетическим функциям ритма в системе "музыкальный образ – музыкальное время" мы посвятим отдельную главу. Пока же ограничимся необходимым в данном контексте

рассмотрением его частного случая – исполнительского ритма.

Значение *Rubato* в исполнительском искусстве повышалась пропорционально тому, как возрастал художественный статус самого исполнительства в качестве особого, самостоятельного вида творчества, стоящего на одном уровне с исполнительством. *Rubato* особенно проявляется в эпоху романтизма, когда центром искусства становится личность художника, его индивидуальность во всей ее неповторимости и многогранности. Не случайно ритмика Шопена основана на системе исполнительского *Rubato*, которое предусматривается всей стилистической направленностью творчества этого художника.

Еще одним выразителем качественной стороны музыкального времени является темп. В доклассицистской музыке, скажем у Баха, темпы, за редчайшим исключением, не указывались и зачастую становились уделом той или иной редакции в более поздний период. Но и, будучи указан композитором, он дает лишь самые общие представления о характере музыкального движения. Вместе с тем именно ритм и темп оказывают существенное влияние на характер темпоральных представлений, возникающих при восприятии. Иными словами, ритмическая организация музыкальной ткани (как на уровне создания музыкального образа, так и на уровне интерпретации) организует и ритм восприятия музыкального произведения. Ритм звучащего произведения характеризуется двумя сторонами: ритм как воздействие и как реакция на это воздействие. Сложная система воздействия ритма основана на целом комплексе реакций, включающем в себя реакции прежде всего моторного характера, обусловленные биоритмическими характеристиками человеческого организма, и более сложные – второсигнальные реакции, вызванные ассоциативным воздействием данного организованного движения на психику, эмоциональную сферу и, в конечном счете, на социально-эстетическую установку субъекта. Все эти реакции выступают в виде комплексного, взаимообусловленного явления.

Таким образом, ритмическая линия произведения, содержащаяся в нотной записи, обеспечивает адекватность восприятия музыки только через конкретное звуковое воплощение – исполнение (и интерпретацию)

90

музыкального произведения. Ритм звучащего произведения представляет собой средство, реализующее общественно-ценностное содержание музыки: нести и передавать заключенную в ней культурно-эстетическую информацию о бытии человека и его внутреннем мире.

Исполнительский ритм определяется вторичностью исполнительского образа, находящегося в диалектическом единстве с первоначальным авторским образом-замыслом.

По существу, исполнительский ритм представляет собой сложный комплекс, объединяющий в единое целое представления исполнителя о музыкально организованном времени, активно-волевые качества интерпретации, рациональные элементы формообразования.

При исполнении возникает "встречный" ритм (термин В.А. Васиной-Гроссман), имеющий право на существование только тогда, когда обусловлен социально значимыми представлениями о процессах движения и развития, сложившимися в той или иной культуре (в данном случае, современной исполнителю). Поэтому исполнение (а не интерпретация!), основанное на стилизации, на приемах "ретро", в сущности, остается подделкой, копией, имитирующей подлинник, но не адекватной ему по художественным достоинствам.

Вместе с тем в музыкальном исполнительстве широко известны такие явления,

как переосмысление темпо-ритмической либо динамической сторон произведения в сравнении с трактовками, принятыми в эпоху его написания. Зачастую меняются и общие концепции интерпретации. Существенным фактом исполнительских стилей второй половины XX в. является подчеркивание метро-ритмических, собственно конструктивно-временных особенностей произведения, что связано с возросшим интересом к ритму в искусстве XX в. Исполнительские шедевры, возникающие в творчестве С. Рихтера, Г. Гульда и пр., отличаются прежде всего поразительной логикой развития формы, кристаллически четкой пульсацией времени и, в конечном счете, общей философской глубиной и серьезностью интерпретации. Такая интерпретация имеет социальное значение, она обобщает типическое в художественном стиле автора и на основе этого обобщения создает современное, созвучное эстетическим критериям сегодняшнего культурного бытия прочтение текста.

Прочувствование, воссоздание в иных социально-исторических условиях ритмо-временных характеристик музыкального образа детерминировано движением эстетического (художественного) идеала, диалектикой его "устойчивых" (общестилистическая концепция композитора) и "подвижных" (степень возможных отклонений от образа-замысла в

процессе исполнительства) компонентов. При этом исполнительская интерпретация музыкального произведения является средством "корреляции" авторской (порой, достаточно отдаленной хронологически) концепции и ее современной расшифровки в процессе восприятия.

Ритмо-временной замысел произведения доходит до воспринимающего в виде "вариантного пучка", имеющего стержнем авторскую концепцию организации музыкального времени и допускающего определенные интерпретаторские отклонения в процессе его реализации, основанные на той концепции, но не тождественные ей ("встречный" исполнительский ритм).

Вариантные отклонения от первоначальной ритмо-временной модели (на уровне авторского образа) значительно обогащают эстетическую палитру произведения. Каждое индивидуальное, художественно обоснованное прочтение его как бы экспонирует перед воспринимающими все новые и новые качественные потенции музыкального движения. Практически потенциал ритмо-временной выразительности в функционирующем музыкальном произведении неисчерпаем как для исполнителя, так и для слушателя, будучи обусловлен все более глубокими процессами познания, творческого переосмысления "звучащей действительности".

Однако подчеркнем еще раз, что феномен исполнительского ритма не может сводиться к своим носителям – агогической и темповой сторонам музыкального произведения. Он имеет истоки в гораздо более фундаментальных образованиях – типах организации движения, сложившихся в определенной культуре. Исполнительский ритм, находясь в основе всей системы музыкального времени, формируемой исполнителем, столь же концептуален в своей сущности, как и образ-идея интерпретации. Здесь представляется уместным полностью привести мысль Л.И. Гольдина об исполнительском искусстве, высказанную им в связи со стремлением философского осознания исполнительского творчества С. Рихтера: "Думается, образ, наиболее полно отражающий характер взаимоотношений автора и исполнителя, – сократовская беседа искателей истины. В этом разговоре принимают неперемное участие еще два заинтересованных собеседника. Это слушатель, чье активное восприятие – обязательное условие реальной жизни музыки. И еще общество в целом с его коллизиями, исканиями, настроениями. Ко всем этим участникам вполне применимо гайдновское определение квартета – "разговор

четырёх неглупых людей". Таких собеседников трудно ранжировать по значимости и не так уж важно, кто произнес первое слово. Здесь ищут сообща, и то, что находят, – неотчуждаемый продукт,

92

его нельзя ни присвоить, ни разделить" [36, с.122]. Совершенно верно! "Неотчуждаемое" богатство музыкального образа, складывающегося в единстве трех уровней его бытия, – композитор–исполнитель–слушатель – в эстетическом смысле неделимо (целостно). И такой же неделимой целостностью обладает реализуемое в нем музыкальное время: как время-идея, время-реализация, время-восприятие.

Остановимся на анализе трех указанных темпоральных уровней музыкального образа.

М.С. Каган выдвинул обоснованный принцип изучения пространственно-временных отношений в искусстве и определил в этой связи три взаимообусловленных аспекта этой проблемы: онтологический (способ бытия произведения искусства в пространстве и во времени), художественно-гносеологический (способ отражения в искусстве пространственно-временных отношений) и психологический (специфика восприятия художественного пространства-времени) [57]. Как же "работает" указанный принцип по отношению к музыкальному искусству?

В онтологическом плане бытие музыкального образа *в виде* движущейся формы, а стало быть, целиком временное, самоочевидно. Однако эта явно "акустическая" (даже физическая) позиция находится за пределами эстетико-культурного смысла музыки и потому вряд ли обладает значительным исследовательским потенциалом. Мы уже отмечали, касаясь темпоральных проблем музыкальной формы, что целостно-эстетический подход к ней (а именно она движется!) заставляет говорить уже не только о музыкальном времени, но и о музыкальном континууме (пространственно-временном единстве). Поэтому даже на уровне собственно протекания музыкального потока время постоянно обладает пространственной "дополнительностью". Более того, даже с целью предельного абстрагирования смутно представима та ситуация, в которой звучащий поток осуществлялся бы в смысловом "вакууме" – вне исполнителя и слушателя, как сам-для-себя процесс. В таком случае мы бы действительно имели дело с "чистой длительностью", объективной и бесстрастной, е, становление), а только как бесконечно длящаяся. Вот почему в онтологическом контексте признание целиком временной природы музыки есть условность, сопряженная с необходимостью определения ее видовой специфики.

Кроме того, музыкальное время, взятое онтологически, не реализует ни один из указанных выше уровней (идея, реализация, восприятие) и характеризуется единственной возможностью – протекать, быть, длиться.

— 93 —

Гораздо большим потенциалом обладает художественно-гносеологический аспект. Здесь музыкальное время выступает как конструктивное, оформленное, концептуальное. Оно обретает многомерность процесса и результата познания, хотя и в этом случае приходится различать уровни создания и функционирования (исполнения).

На уровне создания музыкальное время выступает как "скрытое", свернутое в образе-замысле, образе-идее, когда композитор только "предчувствует" основную тематическую концепцию и тип ее развития в виде формально-выразительной общности. Это – зародыш движения, содержащий в себе черты реального пространства-времени и способа его художественного (музыкального) инобытия.

Сразу же категорически подчеркнем, что "зародыш движения" – продукт отражательной деятельности художника, а не только внутренне-психологическая данность; он настолько же погружен в общекультурный генезис, насколько пребывает в нем всякая художественная деятельность. Как видим, музыкальное время – уже на уровне композиторской идеи – двойственно: оно обусловлено реальностью и вместе с тем есть перевод реальности, ее перекодирование на язык музыкального мышления. Как справедливо отмечает Н.И. Джохадзе, "художественный образ, а в том числе и образ времени в произведении, выступает как сложный эмоционально-мыслительный процесс отражений реальных причинно-следственных связей, способный через единичное приходить к обобщению и через общее понимать единичное" [44, с.132]. Мы бы добавили только, что в музыке образ вообще обладает свойством предельной обобщенности выражения, что обусловлено как ее невербализованным языком, так и высокой стабильностью, "отстоянностью" во времени культуры найденных и находимых средств отображения действительности.

В процессе создания музыкального произведения (и его темпоральности) устанавливается своеобразный диалог: композитор – культура, понимаемая в единстве современных автору и накопленных в художественной практике прошлого методов и традиций. Поэтому, сколь бы ни был уникален индивидуальный стиль (как, скажем, у Шопена или Шостаковича), он все же не в силах отказаться от достигнутого другими; иначе будут прерваны все коммуникативные связи, исчезнет сама возможность диалога с культурой, локализованной в пространстве социального общения. В гносеологическом плане темпоральное решение (да и замысел) образа основывается на освоении сложившегося (во всей целостности пространственно-временных представлений культуры) и определении отношения к нему (персонификация темпоральности в зависимости

94

от мировоззрения, творческого кредо и психологических особенностей композитора). Так или иначе время-идея есть результат познания, раскрывающийся в процессах конструктивно-музыкальной деятельности путем перевода в движущуюся форму и с необходимостью содержащий ценностное отношение художника к действительности.

На уровне функционирования (исполнения) музыкального произведения мы сталкиваемся с системой сложно опосредованных отражательных процессов, когда момент прямого отражения попросту исключен. В самом деле: если первый уровень отражения (диалог) складывается в системе "композитор-культура", то отражение, происходящее у исполнителя, уже вторично; это отражение отраженного композитором, к тому же зачастую в иных культурно-исторических условиях. Между тем последние в значительной степени коррелируют комплекс эстетических характеристик самого исполнителя. Исполнитель, таким образом, вступает в диалог с произведением (за которым "мерцает" весь его культурно-ассоциативный "ореол") и с собственной культурной средой. При этом время готового произведения выступает для него как "внутреннее", подлежащее перевоссозданию, распредмечиванию. Отсюда исполнительский акт – своеобразное отражение отраженного, не теряющее вместе с тем самостоятельного эстетического значения.

Однако при всей указанной эстетической самоценности уровня исполнения исполнитель является "полномочным" посредником между авторской концепцией и воссозданием ее у слушателей. Художественный образ обретает полноценность и всесторонность реализации только при условии массового восприятия, т.е. только реализовав свою коммуникативную функцию. Здесь уже возникает феномен "времени-восприятия" – психологического времени.

Художественный образ включается в сферу перцептуального континуума субъекта: "Здесь локализуются как ощущения и восприятия, так и представления, фантазии и настроения, несущие определенную символическую нагрузку... В природе перцептуального пространства-времени коренится лишь опосредованная связь художественного образа с изображением внешней реальности, а особенности его обусловлены наличием эмоционального фактора. В рамках перцептуального пространства-времени допустимо сжатие или растяжение временных интервалов и деформация пространственных отношений, недопустимых на уровне физического (реального) времени-пространства" [44, с.138]. Это рассуждение интересно сопоставить со следующим: "Сознание как свойство высокоорганизованной материи мозга можно, наверное, представить

— 95 —

как свойство пространства и времени мозга, в том смысле, что зависимость (вторичность) сознания от мозга опосредована, по-видимому, пространством-временем материи мозга" [45, с.27]. Здесь определяется глубинный генезис темпоральных свойств психики, равно как и объективные основания различных видов психической деятельности, в том числе и художественной.

Следует подчеркнуть прямую связь времени-восприятия с информационной насыщенностью воспринимаемого художественного образа. Чем более насыщен событиями музыкальный образ, чем более детализирована и интеллектуально напряжена музыкальная ткань, тем более изменяется внутренне устанавливаемое соотношение между "физическим" временем звучания произведения и временем перцептуальным: последнее как бы замедляется, создавая у слушателя эффект погружения в концептуальный замысел. Отсюда, очевидно, вытекает проблема "медленных темпов" при исполнении и восприятии (например, в полифонии, Анданте из сонатно-симфонических циклов и пр.). Очевидно также и то, что исполнители, наиболее тяготеющие к интеллектуальному типу творчества, глубоко воссоздающее пространство культурных смыслов, сопутствующих авторскому контексту, одновременно склонны к произведениям медитирующего плана, предполагающим медленный темп и детализированную интерпретацию. Применительно к слушательскому восприятию проблема медленного темпа выступает особенно зримо: дело в том, что длительное пребывание "внутри" движущейся формы, умение соотносить ее прошедшее и настоящее в упомянутом алгоритме движения неминуемо сопряжено с необходимостью общемюзыкальной, точнее общехудожественной, подготовки слушателя, когда непосредственная эмоциональная реакция оказывается уже недостаточной – нужна "школа быстрее ассоциаций".

Мы уже упоминали выше, насколько сложно проистекает процесс восприятия полифонической образности. Заметим в этой связи еще и следующее: во-первых, полифонический образ наиболее, в сравнении с другими исторически сложившимися типами музыкальной образности, аналогичен в своей организации модели мышления в целом; можно сказать, что, например, у Баха, медленная fuga воссоздает процесс сложного и напряженного размышления. Этим и объясняется особый тип ее темпоральности, в которой происходит постоянная смена микроэлементов; этим объясняются и темпоральные процессы на уровне времени-восприятия.

Во-вторых, особенность полифонического образа состоит еще и в том, что, в отличие от основного тематизма сонатного аллегро,

он не содержит, как правило (исключения, естественно, имеются), ярко выраженное,

концентрированное эмоциональное состояние. Его сущность в другом: в самом развитии, подобном изменяющимся структурам действительности, которое определяет жизнь художественного образа.

Как видим, психологический аспект музыкального времени, определяемый нами как время-восприятие, обладает сложными характеристиками, имеющими обусловленность как на уровне времени создания (время-идея), так и времени исполнения (время-реализация), а отсюда представляет собой наиболее полифоничную, "многомодальную" временную модель.

Указанные особенности психологического времени в музыке накладывают необходимый отпечаток на специфику музыкального образа. Он переживается непосредственно, в онтологическом времени, подобно театральному или кинематографическому зрелищам, для которых "стрела времени" объективно направлена в будущее. Однако в каждой своей "точке", функционируя по законам психологического времени, музыкальный образ рефлексивен: каждый момент его "теперь" спроецирован "вглубь" – в культурно-ассоциативные пласты, связанные с "узнаванием", закономерным возвращением культурно-всеобщих интонационных и гармонических оборотов (естественно, речь идет о музыке, написанной в традиционной ладово-гармонической манере). Отсюда на высшем уровне своего функционирования – при восприятии – музыкальный образ как феномен психологический обладает свойствами обратимости времени, проецируясь в прошлое и в будущее. Перед нами диалектика времен: однонаправленного (связанного с онтологическим бытием звучащего процесса во времени) и обратимого (обусловленного законами психологического времени).

Очевидно, именно эта особенность строения музыкального образа позволяет многим исследователям отметить "любопытную аналогию между мифом и музыкой" [95, с.56]. Ссылаясь на концепцию К. Леви-Строса, такую аналогию проводит в своем исследовании и В.С. Поликарпов, сопоставляя континуумы мифа и музыки, отмечая близость их структур [Там же]. Позволим себе, однако, не согласиться с этим мнением и вот по какой причине.

Безусловно, осмысление времени происходит и в мифологическом, и в музыкальном сознании; и то и другое по-своему разрешают антиномию конечного и бесконечного. Но на этом внешняя, по существу, аналогия и заканчивается. Далее между указанными сферами проступает все более углубляющееся принципиальное различие,

что,

в

первую

97

очередь, касается самих типов темпоральности, лежащих в их основе. Миф оперирует циклическим временем, каждый оборот которого не приносит качественных изменений. Это время, как неоднократно отмечалось исследователями мифологии, количественно и пространственно. М.М. Бахтин говорит о нем как об "абсолютном прошлом", "времени праотцов и героев" [12, с.367]. Более того, в мифе невозможно выделение субъективного сознания, а значит и субъективного временного чувства из толщи бессознательно-художественного коллективного творчества. Потому и мифологическая темпоралия целиком стихийна, неотделима от магии. И даже если в различных древних цивилизациях время обожествлялось (как у майя или инков), отвердевало в материальных предметах (в архитектуре храмов, в календарях), это не меняло сути дела, разве что в культовые обряды вписывалось еще одно божество – Кронос.

Не меняет сути дела и то, что "мифическая логика оперирует бинарными оппозициями: чет-нечет, верх-низ и т.д." [95, с.57], даже в том случае, если мы найдем аналоги бинарных оппозиций в музыке (например, устойчив-неустой, ударный-безударный и пр.). Это опять-таки будет внешней аналогией, выделенной в

совершенно различных смысловых контекстах.

Музыкальная темпоралия, и в этом ее первое принципиальное отличие от мифологической, оперирует диалектическим временем – временем-процессом и временем-результатом. Иными словами, музыкальное время концептуально; его развитие воспринимается как развитие идеи, неминуемо предполагающее некий вывод. Музыкальное время воссоздает не количественные накопления, не замкнутый (а потому обратимый) цикл, а качественные изменения, и его обратимость гораздо более высокого порядка, что связано со спецификой субъективного восприятия (психологического времени).

Второе принципиальное отличие заключено в самом феномене психологического времени – условия восприятия музыкального образа. Циклическая обратимость мифологического времени и подчеркиваемое нами свойство обратимости психологического времени – явления, имеющие совершенно различную специфику. О сущности циклической обратимости уже говорилось выше. Что же до психологического времени, то его возможная обратимость связана с тонкой дифференциацией состояний индивидуального сознания, которая в мифе отсутствует как таковая. Характеризуя вторые – медленные – части сонатно-симфонических циклов, определяя их семантические признаки, М.Г. Арановский увязывает

98

их историческое функционирование в музыкальном процессе с выразительной возможностью "переключения от "внешнего" действия к "внутреннему" [9, с.31] и поясняет в этой связи: "Переход от движения к статике – тонко "подмеченная" музыкой возможность отображения оппозиции "реальное" – "психологическое". Ибо все реальные события протекают во времени и, следовательно, получают свое выражение в движении. Психологические же процессы не имеют временных характеристик, и статика выступает в данном случае как доступный музыке способ "отказа от времени" – разумеется, времени не физического, а психологического. Этого достаточно, чтобы ориентировать ассоциативные механизмы восприятия на область внутренней жизни, на созерцание. Созерцание, неподвижность, остановка во времени жизненно связаны между собой" [9, с.31]. Соглашаясь с исследователем в том, что в музыке действительно наличествует оппозиция (хотя и условная) реального и психологического, мы с трудом можем разделить его мнение по поводу отсутствия временных характеристик у психологических процессов, тем более, что современные исследования в области психологии и физиологии мозга утверждают обратное [45; 46]. Однако важнее другое – свойство музыки воссоздавать состояния созерцания, медитации, в которых время как бы замедляется, но вместе с тем "насыщается", концентрируется событиями духовного порядка.

Если бы была написана своеобразная "история медленной музыки", мы получили бы уникальную и удивительную возможность проследить развитие музыкальной культуры "изнутри", из ее психологического бытия, которое изменяло свои формы в связи с теми или иными историко-эстетическими реалиями, но нигде не утрачивало своей сути. Эта "история" позволила бы установить новые общности между различными видами духовной деятельности – например, философским созерцанием и созерцанием музыкальным, и быть может, где-то в "зенитной точке" мировой культуры высветились бы контуры единого, не разъятого видовыми спецификами Образа художественного чувства и духовности. Это, впрочем, "лирическое отступление", хотя "медленная музыка" в самом серьезном смысле обладает высоким теоретико-познавательным потенциалом и в интересующем нас плане.

Выскажем попутно еще одно замечание. Как правило, медленные части сонатно-симфонических циклов (как в доклассицистский период Сарабанды в Партитах и Сюитах Баха) выполняют функции "концептуального центра"; причем их

концептуальность носит принципиально иной, в сравнении с сонатным аллегро, характер.

В

последнем

концептуальность

99

направлена во вне, на событийную диалектику мира, отображенную специфически музыкальными средствами. В первых же концептуальный смысл обретают процессы интенсивной духовной жизни, поднимаясь порой до высот истинной трагедии. Интересно, что в камерно-симфоническом творчестве Д.Д. Шостаковича "удельный вес" медленной музыки значительно превышает (особенно в поздний период) музыку-действие. Мы вправе говорить о самостоятельной, по существу центральной, сфере его творчества – философской лирике, в которой складывается целостный, хотя и противоречивый образ человека мыслящего. Масштабы этого мышления воистину космогоничны; в его "поле" втягивается буквально "все" культуры; мысль действительно свободна, перемещаясь от эпохи к эпохе. Но нигде нет и следа "мифотворческой" свободы, поскольку каждое образное состояние дышит исторической правдой.

Как видим, в психологическом времени – времени-восприятию – реальная темпоральность значительно трансформируется, однако никогда не уничтожается. И уж если психологическое время концептуально и процессуально, а это трудно подвергнуть сомнению, оно никогда не выступает как "готовое", "застывшее", как присуще времени мифологическому.

И, наконец, выделим третье различие между мифом и музыкой в темпоральном плане. В.С. Поликарпов пишет: "... структура человеческой деятельности в каждый данный момент является ключом для интерпретации природы, для каждого продукта труда, в том числе и интерпретации времени" [95, с.51]. С этих позиций хаотический синкретизм мифологического сознания обусловлен синкретизмом и нерасчлененностью самой деятельности, свойственной ранним цивилизациям. Ее специфика в том, что символизация мира ощущалась рядоположно природному, вещному миру. Иными словами, символически-чувственное моделирование мира и времени было одновременно их (мира и времени) наличным состоянием в сознании древнего человека. Естественно, что конструктивно-осознанное отношение к временному потоку, равно как и установление его закономерностей, не "предусматривалось" самим типом деятельности в ее конкретно-исторических формах. Познание мира в "мифологический" период целиком представлено как бессознательно-художественное, смутно-интуитивное, магическое.

Музыкальная темпоральность конструктивна. В ней воплощаются законы *познанного, освоенного* времени. Это время обладает свободой приближения или отдаления от реального пространства-времени

100

именно в силу сложившихся в обществе, всецело социальных средств операционально-конструктивного отношения ко времени, овладения им в идеальной сфере художественного (музыкального) представления. Стало быть, музыкальное время раскрывается как раз в антимиологическом направлении и подчинено в своем функционировании принципиально иным – социальным и эстетическим – законам.

Безусловно, ситуация обретает явно искаженный облик, когда дело касается мифотворческих концепций искусства, особенно музыкального; констатация возврата музыки в мифологическое лоно прослеживается в культурокризисных концепциях Т. Адорно, В. Виоры, П. Булеза и пр. К возврату в состояние "доисторического хаоса" тяготеет и музыкальная практика авангарда и поп-музыки. Как отмечают советские исследователи, "предельное форсирование звука, поражающее непривычного слушателя в поп-музыке, целиком ассимилированной

контркультурой, имеет одну-единственную цель: устранить из звуковых сочетаний "рудименты" смысла и духовности с тем, чтобы музыка стала простым средством "погружения" человека в его собственную телесность, – от ощущения звука к физиологии этого ощущения, через физиологию ощущения в глубины телесных ритмов" [43, с.236]. Приведенная мысль достаточно определенно выражает реальное состояние музыкального процесса в западной культуре. Естественно, эта ситуация ни в коей мере не должна восприниматься упрощенно, выстраиваться в искусственно выровненную культурную линию: творчество Мессиана и Лютославского, Мартину и Пендерещкого содержит в себе значительное количество музыкально-эстетических проблем, осмысление которых требует большой аналитической работы, причем проводимой в контексте всего художественного процесса, с учетом идейных, мировоззренческих и стилистических общностей различных видов искусства[1]. Мы не ставим, однако, цели осуществить подобный анализ и коснулись этого вопроса только в плане "новой мифологии", ясно проявляющей себя в теории и практике музыкального авангарда.

С другой стороны, необходимо отметить, что именно в западной музыкальной культуре XX в. подвергся ревизии содержательно-выразительный

континуум музыки. Отказ от тональности, логики функционального мышления, серийная и сериальная техника, произвольное моделирование ритмо-временных структур – все это обусловило деструкцию музыкального образа как такового. Прошедший долгий путь самообретения в "пространствах" культуры, последний вновь оказался перед лицом "утраты самости": чем еще мог обернуться для него электронно-акустический бум; к чему иному могло вести подчас агрессивно декларируемое "историческое беспамятство", отказ от всякого родства с музыкальной традицией.

История не терпит забегания вперед, скоропалительных, пусть даже эстетических, приговоров. Культура знала множество стадий отчуждения от себя самой и в этом плане никогда не была цепочкой умильных "хэппи-эндгов". Ее исследователь, вставая на "кассандров путь", не должен поддаваться полемической ажитации, памятуя, что львиная доля истинных суждений опять-таки останется за историей. Поэтому и в сегодняшнем музыкальном процессе его зерна и плевелы вряд ли могут быть безоговорочно обозначены. Однако среди многих "тревожащих" тенденций музыкальной культуры, определившихся на современном этапе ее развития, более всего тревожит ставшая уже общим местом западной музыкально-эстетической теории "мысль о том, что музыка исчерпала собственно музыкальные возможности и что их нужно заменить чем-то совершенно другим" [49, с.27]. Она явно находится в русле своеобразного культурного "солипсизма", не отягощающего себя заботами о сохранении "типологических форм эстетической чувственности" [86, с.7] и полагающего чувственность как "голую", лишенную социальности. Памятуя завет не спорить с солипсистами, мы не будем здесь отстаивать совершенно очевидное право музыки на самостоятельное существование в современной и будущей культурах. Обратимся к обстоятельству, имеющему гораздо более "безобидную" окраску, но тем не менее косвенно относящемуся к "угрозе безмузыкального будущего".

Речь идет о проблеме художественной синестезии и связанными с ней поисками "новых искусств" – например, светомузыки. Сразу же оговоримся: исторически сложившиеся виды искусства ни при каких условиях не могут определяться в качестве однажды и навсегда данных "вместилищ" чувственности. Этому противоречит даже взятая в отдельности история каждого вида – той же музыки, например, претерпевшей в процессе эволюции существеннейшие метаморфозы.

Более того, в художественном процессе всегда прослеживалась "тоска" искусств друг

102

по другу, ибо все они никогда не могли "забыть" эпоху синкретического существования. Свообразными плодами этого явились оперный и балетный спектакли, кинематограф и телевидение, органически подтверждая мысль о необходимости целостного раскрытия сущностных сил человека. Мы напоминаем эти общеизвестные истины только с одной целью: заранее отвести возможное обвинение в "метафизическом" понимании проблем художественного синтеза.

А обвинение может последовать в связи с тем, что автору достаточно сложно разделить убежденность в триумфальном расцвете светомузыки как самостоятельного искусства в недалеком будущем, присущую некоторым исследованиям. В первую очередь имеется в виду несомненно интересная и глубокая работа Б. Галеева "Человек, искусство, техника" [31], в которой рассматриваются эстетико-теоретические проблемы синестезии, лежащей в основе синтеза искусств.

Опять-таки подчеркнем: у нас нет намерения обсуждать проблему синестезии хотя бы потому, что она не входит в круг научных интересов автора; высказывание же поверхностных соображений "по поводу" вещь в науке глубоко некорректная. Что же до светомузыки, служащей для Б. Галеева непосредственной сферой актуализации его теоретических положений, то соблюсти "нейтралитет" не удастся, ибо вплотную затрагивается проблема музыкального образа и его темпорального воплощения. Автор пишет: "За новым синтетическим аудиовизуальным искусством зримой музыки закрепилось составное название "светомузыка", фиксирующее специфику ее материала (свет) и способ отражения ею действительности (музыка)" [31, с.163]. И далее: "Эфемерность, бесплотность световой проекции сообщает материалу обоих искусств гибкость и свободу динамики, что приближает инструментальное "зримое слово" (кинематограф) по этим признакам к искусству слова, а инструментальную "зримую музыку" (светомузыку) – к музыке, освобождая творчество от технологических ограничений на новом уровне воплощения слухозрительной слиянности, присущей ранее хорее" [31, с.163]. Позволим себе не согласиться с последним утверждением и вот почему. Во-первых, не совсем ясно, от каких "технологических ограничений" следует освободить, скажем, музыкальное творчество – от своего чувственного материала? Но тогда это равносильно освобождению музыки от себя самой. От необходимости только звучать и осуществляться во времени? Но этого не так уж мало, тем более что, как давно доказано современными исследованиями, звучание (интонирование) обладает самодостаточной культурно-коммуникативной всеобщностью.

103

И еще одно. В перцептуальном континууме музыки (а не обязательно светомузыки) с необходимостью воплощается "слухозрительная слиянность" хотя бы потому, что музыка – искусство "эйдотическое" (напомним, что у Платона "эйдос" – одновременно и идея, и образ). Культурный смысл музыки в том и состоит, что, как отмечено выше, являясь равной среди равных в системе искусств, она выражает не фрагмент картины мира, а "весь" мир. И "гарантом" этого смысла выступает именно музыкальное время во всей его сложности и смысловой полифоничности.

Сложившаяся в мировой музыкальной культуре, воплощенная в ее лучших образцах темпоральная модель по способности воссоздавать всеобщность весьма близка к гносеологическому потенциалу современной науки. В последней "отдельный субъект обладает не только *метрическими* свойствами – положением его элементов по отношению к пространственно-временной системе отсчета, но и *топологическими* свойствами – растущим многообразием измерений, рангом

сложности, степенью отображения все более сложной реальности. Этому рангу, этой степени соответствует интуитивно постигаемое ощущение бесконечной сложности бытия. Это ощущение и является основой эмоционального аккомпанемента познания. Оно связано с нарастающей точностью отображения реальности" [65, с.562].

Мы не могли отказать себе в удовольствии полностью процитировать это пространное рассуждение, поскольку содержащиеся в нем идеи полностью приложимы к процессам реализации времени в музыке. Здесь Эйнштейн, Моцарт и Шостакович как бы объединяются в едином "эйдосе" культуры, каждый порознь выступая как ее целое.

Вернемся, однако, к светомузыке. Проследивая истоки "нового синтеза" в истории музыкальной культуры, Б. Галеев справедливо обращается к именам и творческим поискам Р. Вагнера, А.Н. Скрябина. Их экспериментаторская дерзость полноправно вписана в культуру и не нуждается в оправдании. Однако автор относит эти поиски целиком к синестетическому проявлению, тогда как в основании их лежит не столь собственно художественная (пусть даже и синестетическая), сколь мировоззренческая коллизия. У Вагнера в мифотворческие идеи "музыкальной драмы" оформился эстетико-идеологический бунт против механистически-бесдуховного мира капиталистических отношений. Его драма – своеобразное "бегство от действительности", чем и обусловлены кризисность, трагедийность, и соответственно, глубокая противоречивость его художественной концепции. Дело, однако,

не
только
104

в том, что ему не удалось реализовать свой грандиозный замысел. Дело в том, что он остался величайшим новатором и революционером именно в тех творческих проявлениях, которые были наиболее свободны от воздействия его эстетической доктрины. В этом парадокс и величие Рихарда Вагнера.

Что же касается творчества А.Н. Скрябина, то и он выходит на арену музыкальной культуры в один из самых напряженных и кризисных ее моментов. Космизм Скрябина, равно как и космизм Велимира Хлебникова – это космизм-предчувствие (вспомним знаменитое хлебниковское "Некто 1917"); это попытка обрести универсальную гармонию Всего, компенсирующую ее отсутствие в Части – в реальном бытии. Но и пресловутая линия света в партитуре "Прометея" ничего не изменяет в оценке творческой универсалии Скрябина в целом: Скрябин "Прометея" (уже целиком экспериментального) *равен* Скрябину "досветовых" десяти фортепианных сонат, "Поэмы экстаза" и пр.

Иными словами, мировоззренческим основанием рассмотренных новаций является недовольство не "тесным пространством" музыки, а тесным пространством объективного социального бытия, выход из которого и Вагнер, и Скрябин (естественно, по-разному) видят только вовне: в независимом мире художественной свободы, мироздания "от себя", ограничить который уже никто не властен.

Выскажем еще одно соображение в связи с концепцией Б. Галеева, приведя его мысль: "Усложнение синестетического фонда в каждую эпоху характеризует глубину межвидовых взаимодействий и соответственно уровень сложности синтеза в новых слухозрительных искусствах, рождаемых в ходе развивающейся социальной практики. Это есть *один из показателей поступательного прогресса искусства в повышении чувственной целостности освоения мира*" [31, с.163]. Опять-таки трудно безоговорочно согласиться с этим мнением, в первую очередь потому, что далеко не всегда "повышение чувственной целостности" свидетельствовало о "поступательном прогрессе искусства". Более того. В зависимости от конкретно-исторического контекста, вне которого вообще не может быть дана оценка любому

художественному феномену, ситуация порой складывалась в противоположном направлении.

Свобода образного самовыражения была достигнута музыкой позднее, нежели другими "классическими" (традиционными) искусствами. Вплоть до начала "века симфонизма" она полностью зависела от пластических и словесных искусств. Иными словами, синкретическое состояние было преодолено в музыкальном искусстве только тогда, когда

105

музыкальный образ накопил эстетико-семантические средства, позволяющие ему осуществляться без дополнительных стимулов. Музыка действительно накопила "синестетический фонд" в силу объективно-исторических условий своей эволюции, но освоила его диалектически – на уровне только и собственно музыкальной выразительности. И речь идет не просто о полноте эмоционального воздействия, а о многоуровневом, концептуальном отображении мировых событий в их социально-культурной определенности. Ведь говоря о симфонизме как о наиболее высоком по художественно-гносеологическому статусу методе музыкального мышления, всегда подразумевают обобщенно-целостный характер его отношений к действительности, не исключаяющий в наиболее крупных стилистических концепциях и конкретного воссоздания образов социальной среды. Так, М.Г. Арановский совершенно справедливо отмечает: "В Шостаковиче, с его ориентацией на проблемы гражданского значения, жил чуткий социолог. Раскрывая реальные конфликты действительности, он искал "музыкальные эквиваленты" участвующим в них общественным силам" [9, с.75]. Это, впрочем, касается не только Шостаковича, но и Бетховена, Чайковского, Малера, владеющих "тайнами" драматургического насыщения чисто инструментальной музыки на таком уровне, что ее смысловая концентрация не уступала роману или эпосе. В XIX-XX вв. сложился особый тип симфонической семантики: "Симфония рождалась как "речь", обращенная к миллионам слушателей, "речь", в которой каждая "фраза" и каждое "слово" должны быть поняты, лишены двусмысленности, должны дойти до мозга и сердца слушателя – осмыслены и пережиты им. В силу этого в рамках симфонических концепций (формировались семантические комплексы, символы, значение которых устанавливалось и по "горизонтали" – системе отношений друг с другом, и по "вертикали" – в мысленном сопоставлении с реальностью" [9, с.232].

Но если вспомнить, откуда начиналась симфония (мы уже соотносили ранее классицистскую симфонию с классицистской драмой), то становится ясно, что только выделившись из "плена" поэтической драматургии, она сумела подняться к своим высотам. Иными словами, ее прогресс был связан именно с отказом от прямых синестетических параллелей, от синтеза со словом и сценическими искусствами. Только на этой стадии развития музыка полностью самоопределяется как вид искусства.

В.П. Михалев определяет категорию "вид искусства" как "духовно-практическое освоение реальности специфическими художественными

106

средствами, генетически связанное с развитием одной из типологических форм человеческой (эстетической) чувственности, отличающееся характером переживания культурных смыслов и ценностей в воображении субъекта художественной деятельности, отношением к человеческому общению, исторические особенности которого находят отражение в содержании конкретного вида творчества и влияют на его структуру" [86, с.7]. В музыке "характер переживания" складывался в непосредственной связи с переживанием времени, а последнее наложило прямой отпечаток на структурирование музыкального потока. Музыка постольку и занимает

уникальное место в ряду искусств, поскольку "нацелена" на эстетизацию форм времени, причем последние складываются в ее рамках как своеобразные типологии, обладающие свойством социальной всеобщности, значимости.

Возможность же музыкальной образности оперировать пространственными (пластическими) ассоциациями ни на йоту не изменяет ее временного самоопределения, равно как не изменяют его и обычно применяемые при характеристике музыкального образа выражения "светлый колорит", "плотная фактура" и пр. Это в данном случае скорее может быть отнесено к семантическому слою самого ассоциативного мышления, нежели к собственно музыкальной процедуре.

И "светоносность" музыки (В. Галеев) настолько органично заключена внутри музыкального "тела", что его "озаренность" и "подсветка" реальным танцем лучей является настолько же возможной, насколько необязательной.

В продолжение полемики по поводу закономерной неизбежности светомузыки следует опять обратиться к структуре художественного и собственно музыкального образа.

Свойство образа, в том числе и музыкального, быть "открытой системой" (открытой и для всего многообразия межкультурных и межвидовых ассоциаций) неоспоримо. Однако открытость системы образа допустима ровно до того предела, при котором не разрушается его специфика, не размываются образно-содержательные и формально-структурные границы. Кроме того, количественность эмоционально-чувственных воздействий (одновременно и слуховых, и зрительных) еще не свидетельствует о качественном содержании образа, возникающего у реципиентов. Музыкальный образ по самой своей природе направлен "внутрь", на психологическую концентрированность событий: это такое переживание процесса становления и изменения, которое необходимо предполагает вывод-синтез.

Достигает же этого музыка именно

107

потому, что "отказывается" от визуальных переживаний "в пользу" слуховых. Сосредоточение на движущемся, "ненаблюдаемом" интонационно-временном процессе и позволяет реципиенту внутренне, по законам не физического или биологического, а художественно-музыкального времени эстетически пережить его драматургически-целостную событийность.

Есть еще одно обстоятельство, вынуждающее нас отстаивать "права" музыкального образа на автономное существование. Невербализованный характер "музыкальной речи", обуславливающий ее невозможность быть понятийно-точной, в то же время компенсирован жестко проявляющимися закономерностями логической организации музыкального материала. В этом плане любой крупный композитор выступает одновременно как вдохновенный творец и как мастер, владеющий тайнами ремесла. "Делание" музыкальной формы теснейшим образом связано с буквально математическим расчетом, и в этом нет ничего зазорного (достаточно просмотреть пособия по композиции XX в., чтобы убедиться в сказанном). Если музыкальный образ открыт для восприятия и позволяет слушателю определенную свободу интерпретаций, то это не означает, что такая же "открытость" присуща его структурно-формальным аспектам. Напротив. Его формальное решение всегда инвариант, причем, уникальный в своей единичности. Иными словами, в содержательном плане музыкальный образ может воплощать "все"; в формальном – только конкретное "это". Расшатывание, расширение формы воплощения "смыкает" логические законы его бытия. Музыкальный процесс уже столкнулся с подобными ситуациями в композиторской практике нашего столетия, когда на всех уровнях образности произошло практически бесконечное расширение "степеней свободы": от

темы произведения до ее функционирования в виде развивающегося целого. Е.А. Ручьевская пишет в этой связи: "... в целом для музыки XX в. характерно громадное расширение структурных рамок тематизма. В орбиту тематизма на равных основаниях с мелодией вовлекаются и приобретают тематическую функцию тембр, ритм, сонорность (комплекс таких средств, как тембр, плотность, количество звучания)... Роль темы могут играть интервал и ритмическая формула, ... и широкая развернутая мелодия, и звуковое пятно ("магма"). При этом крайние, полярные точки этой системы смыкаются. Тематический атом, один тон легко расщепляется, превращаясь в развитии в звуковое пятно – кластер" [100, с.134]. Ясно, что при таком подходе к содержанию тематизма изменяются и его функции, взаимосвязь между основным тематизмом и фоном.

108

Основной эффект при восприятии – сонорный, при котором слушателю становится недоступна внутренняя логика организации и развития. Процессы восприятия осуществляются на уровне, не принадлежащем к сфере сознания, а сам акт восприятия лишается культурного значения [42].

Как видим, и собственно музыкальные "излишества" также могут оказаться разрушительными для бытия музыкального образа в его полноценном культурно-социальном значении. Согласимся же с тем, что музыкальный образ есть самодостаточный, абсолютно жизнеспособный, развивающийся художественный организм, бытие которого происходит по законам видовой специфики, основывается на сформировавшейся в тысячелетиях культуры "типологической форме эстетической чувственности" и как таковой еще далеко не исчерпал собственных возможностей эстетического воздействия.

Именно с указанных позиций актуализируется проблема музыкального времени, поскольку последнее выступает стержнем бытия образа, "гарантом" его логической стройности. Это свойство музыкального времени обретает все более возрастающее функциональное значение в эпоху стилистического универсализма, исчезновения единой нормативно-художественной системы воссоздания музыкальных образов.

И здесь мы опять вынуждены, уже с позиций всего сказанного ранее, обратиться к проблеме метода в музыкальной культуре современности, имея в виду не столь его общеэстетический (как в первой главе нашей книги), сколь культурно-гносеологический статус. Ведь социальное, гуманистическое значение художественного выбора продолжает возрастать пропорционально тому, как усиливается мировоззренческая напряженность оппозиции "реализм – модернизм" в мировой музыкальной культуре.

Отметим сразу существенное обстоятельство. Если композиторам прошлого был присущ стилистический универсализм прежде всего в содержательно-эстетическом плане (естественно, на уровне эпохальных концепций ранга Баха, Моцарта и Бетховена), если содержание музыкальнообразных систем было обусловлено диалектическим освоением предшествующей традиции (даже в том случае, когда традиция эта "сбрасывалась" новым стилем), то стилистический универсализм, присущий XX в., в первую очередь обращен к полярным концепциям в области формально-технологической, зачастую демонстративно порывая со стилистической традицией "вчерашнего дня" музыкальной культуры. На первый взгляд кажется, что культурная преемственность нарушена, прервана,

109

что общность эпохальных методов оборачивается в XX в. пестрой мозаикой методов индивидуальных, что "лицо" музыкального образа утратило сосредоточенную духовность и бесконечно меняет свои черты как в "Марсианских хрониках" Рэя Бредбери.

Это и так и не так. У сегодняшней музыкальной Вселенной множество измерений. Каждый ее "факт" (произведение, образ) подобен "фридмону", заключающему в себе целый мир культурных состояний, ассоциаций и, порой, миражей. Продолжая космологическую аналогию, можно сказать, что в этой Вселенной есть свои "черные дыры", куда уже не проникает голос разума и гармонии, но есть и целые обитаемые миры, где жизнь музыки протекает по законам всемирно-исторического смысла и ценности. Но самое главное, – в этой Вселенной течет время, течет по-эйнштейновски, не исключая парадоксов "четвертого измерения", но и не теряя причинно-следственной логики.

"Стрела" этого времени – времени развития музыкальной культуры – совпадает со стрелой социально-исторического времени, и в этом плане музыкальная культура движется вперед, хотя алгоритмы ее движения сегодня отличаются гораздо большей сложностью.

С каких позиций может быть определен эстетический облик современного музыкального процесса, по каким критериям можно судить о ценности рождаемых в его русле музыкальных явлений? Прежде всего с позиций культурно-исторической преемственности, понимаемой не в формально-технологическом, а в содержательно-эстетическом плане; а также с позиций соответствия развивающегося музыкального целого, его внутренней логики – логике человеческой целостности, а значит, логике самой культуры, которая неуничтожима даже в самых кризисных ситуациях.

Следовательно, этим же критериям должна отвечать система методов музыкальной культуры, даже если последние не могут быть представлены как некая интегративная всеобщность.

В XX в. стала совершенно традиционной художественная ситуация (причем во всех видах искусства без исключения), когда центры взаимодействия методов и стилей начали смещаться. Само же осмысление категории "художественный метод" все более направлялось к пониманию его как "метода творческого", т.е. концентрирующего в себе скорее индивидуально-эстетическое кредо художника, нежели нормативность обобщенной художественно-эстетической концепции, формирующейся в системе общественного сознания. Иными словами, метод все более начинает тяготеть к качественным характеристикам стиля,

который и заключает в себе модель индивидуального художественного мира. Однако "методологическая свобода", четко определившаяся в процессах искусства западного и декларативно выдвинувшая в качестве основного "культурогенного" источника индивидуальный стиль, обусловила наличие крайне дискретной, противоречивой специфики картины мира, творимой в художественном процессе. Немалую "лепту" в указанном смысле внесла сюда и музыка. Ее методологический кризис, связанный с широко исследованными и общеизвестными общественными и мировоззренческими предпосылками, в конечном счете с кризисом самого буржуазного сознания, в собственно музыкальном плане проявлялся как утрата смысловых общностей, универсальных в своем культурном значении средств музыкальной выразительности и формообразования, обеспечивающих полноценное "обращение" музыкальных ценностей в культурной среде. Возникла своего рода ситуация "вавилонской башни", когда из обрывков разноголосых музыкальных языков и фраз целое не выстраивалось; для каждого коммуникативно-музыкального акта нужно было каждый раз заново искать код, ключ к его разгадке. Очень часто "ключи" отыскивались за пределами историко-эстетического опыта, что тем более затрудняло пользование ими. Причем повторяем, это происходило не только в музыке. Как пишет Д. Фрэнк, характеризуя состояние литературного процесса в XX в. и акцентируя внимание на том, что литературная форма практически перестала быть

временной, обретая статус пространственный, "история... более не воспринимается как объективное каузальное движение во времени, с отчетливыми рубежами эпох, а переживается в качестве такой реальной (бергсонской! – В.С.) длительности, в которой различия между прошлым и настоящим стертты... Образ объективной истории, которым гордился человек нового времени и который он столь тщательно культивировал начиная с эпохи Возрождения, трансформируется... в мифологическое представление, в котором действия и события определенной эпохи являются воплощением вечных первообразов. Эти первообразы созданы путем превращения временного мира истории во вневременной мир мифа; и этот вневременной мир мифа определяет общее содержание современной литературы и соответствующее ему эстетическое воплощение – пространственную форму" [112, с.212-213]. Отметим в этом высказывании несомненную близость к теории архетипов К.Г. Юнга, но дело не только в этом. Оценка известным американским литературоведом эстетической ситуации в литературном процессе XX в. полностью применима к западной музыкальной культуре, утратившей

111

"координацию во времени" как единственную форму существования музыкального образа.

Методологический кризис в музыкальном искусстве одновременно есть кризис темпоральной эстетики, по отношению к которой предшествующие эпохально-художественные методы (классицизм, романтизм, критический реализм) так или иначе вырабатывали обобщенно-нормативную концепцию. Можно сказать и резче. В музыке современного авангарда время как способ существования и эстетического освоения музыкальных событий попросту перестало *быть*, переродившись в своеобразный феномен "антивремени", переводов его в пространственно-"клейкое" состояние (как на широко известных полотнах С. Дали).

Незачем в этой связи дополнительно комментировать ситуацию культурного изоляционизма, в которой оказалась музыкальная практика этого направления.

Отсюда в западной музыкальной культуре вновь произошла, конечно в особом плане, реставрация специфики баховского периода, когда индивидуальная стилистическая концепция (в данном случае И.С. Баха) взяла на себя функции, присущие художественному методу. Однако в условиях XX в. эта ситуация выглядит парадоксально: музыкально-методологические функции, которые выполняются творческими методами, например И. Стравинского, О. Мессиана, П. Хиндемита, практически в один и тот же исторический период имеют принципиальную разнонаправленность как в идейно-эстетическом, так и в формально-технологическом планах (об этом уже говорилось ранее). Однако, взятые соотносительно практике музыкального авангарда и тем более массовой культуры, они являются "островами" художественного метода в океане субъективно-стилистического произвола. Это полностью относится и к проблеме музыкального времени: при всей полярности указанных концепций и в темпоральном смысле музыкальное время в них *существует*, а значит, существует и музыкальный образ, продолжается "стрела времени" в музыкальной культуре.

В связи с четко обозначенным в западной культуре методологическим кризисом еще более необходима последовательность по отношению к проблеме "музыкальный образ – музыкальное время", понимаемой с позиций проблемы художественного метода в музыкальном искусстве.

Психологическая ассоциативность, многомерность, континуальность, равно как и обобщенность, абстрактность музыкального образа ни на йоту не изменяют его гносеологической природы. Он есть процесс и результат познания, в котором неповторимость художественного "итога" (готового произведения) задана

объективным содержанием, внутренней логикой общественного процесса. Стоит вспомнить

112

(даже боясь быть обвиненными в "излишнем социологизировании"), как А. Белый интерпретировал стихотворение А.С. Пушкина "Пока не требует поэта...": поэт – "локатор", он "бежит, дикий и суровый" на "берега пустынных волн" потому, что там, в одиночестве, в напряжении высокого творчества ему более будет слышен голос мира, голос бытия [15].

Интерпретация пушкинского образа может быть и иной. Однако художественный образ в любом виде искусства есть голос мира, стало быть, переводосоздание логики его бытия и только в этом случае – бесконечная субъективная ценность.

Нас могут спросить: к чему повторять "библейские азы" теории познания? К тому, что все чаще и чаще при эстетико-музыковедческом анализе объектом исследования становится субъективный уровень субъект-объектного отношения – отражающий и результат отражения; отражаемое (сама социальная действительность, взятая в ее конкретно-культурном качестве) при этом молчаливо подразумевается, но, по существу, остается "за кадром". А ведь именно социальная действительность, мир культуры создают своеобразную "ауру" произведения, определяют жизнь художественного сознания, бытие образа вплоть до законов формообразования и принципов конструктивности.

Поэтому и в музыке каждое ее образное состояние есть не просто модель мира, а модель мира национальной культуры, построенная по законам сложившегося в художественной практике и оформившегося в теоретико-эстетическую целостность художественного метода. Причем последний опять-таки несет на себе печать национально-исторического своеобразия конкретной культуры и функционирующих в ее русле типов художественной деятельности (достаточно сравнить художественные образцы западноевропейского и русского классицизма, чтобы увидеть, насколько различно могут преломляться особенности классицистского метода в условиях национально-культурных специфик).

Обратимся к рассмотрению темпоральной эстетики в отечественной музыкальной культуре в уже практиковавшемся нами соотнесении ее с проблемами музыкального образа и художественного метода, взятыми в условиях национального своеобразия становления художественного процесса в России. Подчеркнем при этом особое значение осмысления эволюции художественных методов в русском искусстве, что во многом определяет осознание его своеобразия.

Естественно, в наши исследовательские задачи не входит системный анализ эволюции художественной культуры в России. Мы считаем

113

необходимым выделить те ее сущностные черты и признаки, вне которых не может быть достоверно выяснен и интересующий нас вопрос.

В первую очередь весь художественный процесс в России развивался под знаком отчетливо проявляющего себя в различные исторические периоды интереса к национальной культуре и истории. Даже эпоха царствования Екатерины II, "вписавшая" русскую культуру в классические рамки просвещенного абсолютизма и жадно впитывавшая достижения западноевропейской философии и искусства, пронизана чувством истории. Можно сказать (и это убедительнейшим образом показано в известных исследованиях Д.С. Лихачева), что эпическое сознание, уходящее корнями в тысячелетие древней русской культуры, закрепленное в ее летописной и "житийной" литературе, неиссякающе питало отечественный

художественный процесс во всем богатстве его видовой специфики.

С другой стороны, образ русской культуры в целом пронизан чрезвычайно сильным этическим чувством: удивительна "совестливость" древнерусской литературы, ее дидактическая сила, мощь "народной педагогики", заключенная в образцах художественно-эпического сознания. Отметим, что это генетическая черта русской культуры, причем все более усиливающаяся: не случайно русская литература XIX в. была "литературой совести"; не случайно все гигантское наследие А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского объемлет прежде всего панораму этических коллизий, бьется над вечными вопросами добра и зла, решая их порой мучительно и противоречиво, никогда не сходя с тернистого пути искания Истины. И магистраль русской культуры продолжается сегодня – у Шукшина и Трифонова, Бондарева и Распутина, обнажая самую сущность национального культурно-нравственного процесса.

Таким образом, для русской культуры особое, принципиальное значение имеет традиция, причем не только и именно художественная, а скорее духовная, обеспечивающая преемственность функционирования в историческом процессе нравственно-эстетических ценностей.

В русской культуре вырабатываются, формируются в столетиях культурно-эстетические комплексы, пронизанные коллективным чувством истории, национального патриотизма и героики.

Д.С. Лихачев пишет в этой связи: "Восторг перед пространствами присутствует уже и в древней русской литературе – в летописи, в "Слове о полку Игореве", в "Слове о погибели Русской земли", в "Житии Александра Невского", да почти в каждом произведении древнейшего

114

периода XI-XIII вв. Всюду события либо охватывают огромные пространства, как в "Слове о полку Игореве", либо происходят среди огромных пространств... Издавна русская культура считала волю и простор величайшим эстетическим и этическим благом для человека" [68, с.12]. "Восторг перед пространствами" свойствен и русской литературе более поздних веков. Россия осознается Гоголем именно через беспредельность ее пространств, созданных для летящего движения; метафорическая и гиперболическая природа его образности также связана с пространственной грандиозностью характеризующихся явлений.

Вспомним дикие, бесприютные образы зимнего пространства у А. Блока.

Вспомним ритмическую прозу А. Белого, в которой дух Армении выражен вертикалью ее пространств, где "мир зазубрин над страшным растаском свисающих глыб, где нет линий без бешенства!" [37, с.154]. "Без бешенства" – без движения: пространство в искусстве может быть передано только в движении, а значит – через время. И в художественном сознании откладываются параллели: пространство (простор) – движение – время; беспредельность пространств – беспредельность времени. Это – историческая память, эстетические ценности национальной культуры, они едины для всех видов искусства.

Не отсюда ли присущие русской, украинской и белорусской поэтике сказовость интонации, тяготение к протяженным, объединенным свободно-речевым дыханием песенным размерам? Не отсюда ли подчеркнутая в фольклоре ритмическая свобода, отклоняющаяся от статуарности традиционной западноевропейской метрики? А еще богатство метафор и тропов, не имеющая аналогов в мировых поэтических языках система дактилических и гипердактилических рифм...

Иными словами, в самой русской поэтике – от истоков устного творчества до совершеннейших поэтико-стилистических систем – происходит культивирование

культурно-эстетических комплексов, осуществляется разработка особых типов художественной чувственности, предполагающей и особые приемы выразительности и конструктивности.

Но есть еще одно обстоятельство, отличающее пути развития русской культуры от культуры западноевропейской. Это обусловленная ее историческими особенностями концентрированность развития: почти тысячелетие "медленного времени" и затем, за каких-нибудь полтора столетия – бурный и невиданный взлет духовности, художественной мысли, поражающее обилие шедевров во всех видах искусства, в том числе и музыкального, чье существование в качестве профессионального фактически начинается с конца XVII – начала XVIII в.

— 115 —

Однако сравнительная "молодость" профессиональной музыкальной культуры России, отличающая ее от культуры западноевропейских стран, обуславливает гораздо более свободное, непредвзятое развитие музыкального процесса, который, с одной стороны, непринужденно соотносит себя с классической традицией, унифицированной и рафинированной логикой европейских систем музыкального мышления, с другой – намного фундаментальнее, нежели последние, связан с поэтикой народно-музыкального сознания. Отсюда принципиально приоритетное значение народной культуры для профессиональной музыки России (ситуация, которая совершенно по-иному складывалась в классических музыкальных культурах Западной Европы) [98, с.67-68].

Можно сказать, что стилевая эстетика, формирующаяся в русской музыке, начиная от творчества М.И. Глинки, представляет собой распахнутый в межкультурные ценности образный континуум. Причем особость этого континуума заключается в том, что обобщенно-выразительные формулы европейского музыкального письма, ориенталистскую условность он осваивает только через национальные этико-эстетические комплексы. В этом плане эстетика русских музыкальных стилей имеет корни прежде всего в национальной истории, "дух" которой всегда заметно корректировал инонациональные воздействия на отечественный музыкальный процесс.

Все указанные причины взаимосвязаны со спецификой становления в русской культуре реалистического художественного метода. В общехудожественном масштабе русское искусство (литература и особенно поэзия, изобразительное искусство) не избежало "искуса" классицистски-условной нормы. Одическая пафосность Сумарокова и Тредиаковского, литературное наследие Ломоносова ясно свидетельствуют об этом. Однако уже у Державина все более отчетливо прослеживается тяготение не столь к классицистской уравновешенности и гармонии образов, сколь к концептуально-философскому отношению к бытию; намечается крупность трактовки художественного образа, которая впоследствии будет неизменно присуща русской литературе и музыке.

В предыдущей главе исследования мы соотносили становление классицистской симфонии с процессами становления классицистской драмы. В русской культуре и эта ситуация складывается по-иному. Достаточно вспомнить комедии Фонвизина, чтобы ощутить, насколько каноническое "триединство", присущее классицистской эстетике, размывается у него мощным потоком быта, лепкой характера, заставляющего вспомнить жизнь образа у Рабле. Классицистская драма России, пройдя через аллегорийную символику, в лучших своих образцах реалистична.

116

Вот это-то качество заимствует у нее русская опера и затем – русская симфония.

Именно в русской музыке отчетливо прослеживается "крен" в оперное

мышление, однако в оперном русле складывается и тип национального симфонизма, который связан с эпико-исторической традицией не только программно, но и в генезисе мышления и формообразования.

Можно сказать без обиняков: русская музыка от Глинки до Шостаковича развивается в русле эволюционирующих реалистических методов. И каждая крупная стилистическая концепция "работает" на эту методологическую основу, высвечивая те или иные ее идейно-образные, культурно-исторические потенции.

Исследования художественного метода зачастую тяготеют к "литературоцентристской" позиции. Однако в русской культуре жизнь реалистического метода с равной силой реализуется и в искусстве звука, тем более что в жанре оперы, никогда не утрачивающей актуальности в России, межвидовой синтез достигает уровня высокого реализма.

И над всем этим, подобно художественному небосводу, простерт универсальный и неповторимо национальный, сплавливающий всеобщее культуры в единую творческую концепцию стиль А.С. Пушкина, "под знаком" которого развивается русская музыка XIX в. В этом стиле обретают не вторичное, а новое бытие "штили" Сумарокова и Державина, романтическая балладность Жуковского и Баратынского, брызжащая дерзостью и молодостью человечества анакреотика, пахнувшая дымом пепелищ и мужицкой кровью история народных бунтов; и в черновиках "Евгения Онегина" все отчетливее и отчетливее проступает Сенатская площадь, с которой генетически связано все, созданное поэтом. И неотделимые друг от друга личность и творчество Пушкина освещают собой мир русской музыки. Эта художественная ситуация также не имеет аналогов в западноевропейской культуре.

Как видим, историко-эстетические условия, в которых формируется русская музыка, характеризуются самобытностью и своеобразием. Однако необходимо учесть еще и то, как отражается указанное на самой системе музыкального мышления, ее интонационных и ритмо-временных сферах. Здесь опять-таки в музыкальной семантике, вырабатываемых в ней музыкально-понятийных комплексах складывается интегративная "межстилистическая" общность, в которой язык профессиональной музыки не утрачивает родства с живым народно-историческим мелосом.

Обратимся в этой связи к творчеству М.П. Мусоргского, которое оказало на дальнейшее развитие не только отечественного, но и мирового

117

музыкального процесса такое же воздействие, как, скажем, проза Ф.М. Достоевского на судьбы романа, да и литературы в целом.

Крупнейшие творения Л.П. Мусоргского – "Борис Годунов" и "Хованщина" – знаменуют собой не только эпохальный рубеж в становлении оперной эстетики, но и являют новую концепцию мировой драмы, самих принципов драматургии. Оперная сцена становится у композитора ареной "живых событий" истории, исторического времени, снимающих условности традиционного оперного действия.

Был ли Мусоргский только реформатором оперы? Думается, он сделал большее, предложив и реализовав новую философию оперного, да и в целом музыкального искусства.

Он создал и новую темпоральность, "нагрузив" художественно-музыкальное время высокими идейно-эстетическими и образно-содержательными функциями[2].

Как известно, в процессе создания "Бориса" Мусоргский проделал огромную работу по переосмыслению пушкинского текста, часто

118

даже изменяя его, огрубляя и "заземляя" лексику персонажей, разряжая строго-ритмичную ткань более свободной, разговорно-паузной системой интонирования.

Известный исследователь творчества Мусоргского Р.К. Ширинян пишет в этой связи: "Труднейшая работа Мусоргского над изменением пушкинского текста шла по двум направлениям. Одно из них – реализация своих образных представлений: осязаемый в лицах, "неподкрашенный", подвижный в каждой сцене, подвижный в своем развитии народ, и царь, чей образ передает прежде всего трагедию личности, нарушившей нравственный закон. Второе – создание словесной основы, которая стала бы условием для действия, приближающегося по своим пространственно-временным параметрам к реальному; то есть отход от стиха с его общемusызыкальной выразительностью в сторону речевых конструкций, выразительность которых исходит из чувства сценической реальности" [120, с.81-82]. Р.К. Ширинян справедливо подчеркивает и то, что конструктивно-драматургическое решение оперы подчинено этому же закону реальности сценического пространства-времени [120, с.17].

Временная драматургия оперы "Борис Годунов" представляет собой сложную политемпоральную модель. Действие не только реконструирует для зрителей историческое время, но и переводит его в насыщенное психологическое время персонажей. Трагическая же фигура Годунова вырывается из контекста исторического времени, обращаясь вовне, к длинной веренице неправедных царствований. Драма Пушкина переосмыслена Мусоргским "снизу": это – трагедия не Годунова, а народная трагедия, и не случайно венчающая оперу ария Юродивого пронизана интонациями народных плачей...

Необходимо подчеркнуть еще и следующее. Генетическая связь русской оперной школы с крупнейшими литературными источниками, историчными и социально значимыми в своей сути, определила тенденцию создания в оперном искусстве (как отчетливо прослеживается в "Борисе Годунове") "встречного" художественного континуума, в котором переплавились литературные и музыкальные сферы образности и творилось единое, обобщенное художественно-концептуальное "поле". (Заметим, что в таком же русле складывались вокально-драматические концепции Шапорина, Прокофьева, Шостаковича, Свиридова, Щедрина.)

Особенность темпорального решения "Бориса" заключается и в том, что историческое время не воспринимается как прошлое,

преобразуясь по законам времени сценического, основная черта которого – "сегодняшность", временная незамкнутость событий: "Так рождается небывалая в оперной литературе манера показа многообъемной, многомерной исторической картины, данной в коротких поворотах действия, большая суть которого во многом выявляется как бы "за кадром", а кадры даны непосредственно как куски жизни" [120, с.139]. Отметим, что "открытость" времени вообще свойственна русскому искусству с древнейших пор: "Летописи обрываются на событиях, современных их составителю, оставаясь открытыми в будущее. Преобладающее в древнерусской мысли... переживание времени далеко от эсхатологической устремленности в вечность. Стихия времени скорее мыслится как естественная среда для человека" [38, с.54-55]. Именно в этом плане сценический континуум Мусоргского "приспособлен" для восприятия, реальность которого сродни самой жизни; но континуум этот глубоко национален и питаем накопленными в культуре ценностями мировосприятия.

Наиболее отчетливо эпическое сознание Мусоргского проявляется в "Хованщине", поражающей органичным единством психологической насыщенности образов и действия со свободно-сказовой стилистической основой. Темпоральность

"Хованщины" сродни организации времени в эпосе, лишенного линейности, совершающего свободные отлеты от оси повествования, разветвляющегося и вновь сходящегося в узловых точках событий. Однако и здесь Мусоргскому удается соединить, причем абсолютно органично, казалось бы, несоединимое: воссоздание эпической эстетики не является самоцелью, а служит основой для разворота событий собственно психологической драмы.

Согласимся с тем, что такой темпоралии оперное искусство до Мусоргского попросту не знало. Согласимся также и с другим: с конгениальной Мусоргскому временной традицией, сформировавшейся в глубинах народного художественного сознания и "заговорившей" его устами.

Мы не касаемся здесь требующей особого исследования проблемы интонирования у Мусоргского, которая буквально заново заставляет осознать выразительные возможности музыкального реализма и каждой своей "клеткой" возражает апологетам "прекрасной бессодержательности" музыкальных форм!

Новаторство М.П. Мусоргского в области музыкальной, да и собственно темпоральной эстетики стало одним из источников стилистической

120

концепции Д.Д. Шостаковича. В первую очередь это касается чувства истории, органично присущего его музыкальному мышлению, и глубоко осознанного, последовательного стремления композитора к установлению интонационно-образных общностей с миром национальной культуры.

Стиль Шостаковича – явление уникальное по отношению к мировой культуре в целом; его межкультурная насыщенность выражается не в рефлексии баховской или моцартовской образности, а в достижении качественно нового этапа развития музыкальной культуры, диалектически "снимающего" огромную музыкально-историческую традицию. Опираясь на отстоявшиеся формы и жанры музыкального искусства – симфонию, квартет, сонатное аллегро, фугу, синтезируя достижения европейской профессиональной музыки в каждой из этих сфер, композитор завоевывает для них новые рубежи развития, основанные на ритмико-интонационном богатстве русского национального мелоса. Широкое интервальное движение, пластичность мелодических контуров, диатоническая основа лада, концентрация образности при лаконизме выразительных средств, – черты, равно свойственные интонационному стилю русской музыки и интонационной манере письма Д.Д. Шостаковича. Его стиль логически обобщает исторические ценности музыкального реализма, давая им как бы вторую жизнь. Л.А. Мазель высказывает об этом глубоко справедливое суждение: "Вся совокупность найденных выразительно-смысловых комплексов, вся сумма созданных человечеством музыкальных образов соединена закономерными связями с реальной действительностью, представляет ее специфическое отражение и имеет не меньшую объективную познавательную ценность, чем та или иная отрасль науки. И если новое музыкальное произведение, пользуясь этим "общечеловеческим" достоянием, ярко и органично концентрирует и по-новому представляет и перерабатывает ряд значительных, содержательных, исторически сложившихся выразительных комплексов, то оно может казаться необычайно свежим, своеобразным и одновременно как бы "давно знакомым", может восприниматься как выражение уже существовавшей, но лишь теперь найденной истины" [76, с.83]. В этом плане музыкальный язык Шостаковича есть закономерность музыкального процесса, такая же всеобщая в своем культурно-эстетическом значении, как "выразительно-смысловые комплексы" Баха или Бетховена.

В стиле Шостаковича, полностью принадлежащем к миру русской культуры, отчетливо выделяются сферы, исторически восходящие к баховской полифонии и

бетховенскому симфонизму. Прежде чем проследить их развитие в его творчестве, оговорим следующее обстоятельство.

121


В стиле Шостаковича несравненно усилено ритмическое начало: напряженное ритмическое дыхание, остиная пульсация, признаки "токкатности", постоянный "неумолимый бег" времени, пронизывающий всю музыкальную ткань, как бы знаменуют собой присутствие XX в., его темпа и ритма. В.Н. Холопова относит тип ритмики Д.Д. Шостаковича к "нерегулярно-безакцентному" [114, с.23]. Подобный тип ритмики, ее нерегулярность вообще свойственны музыке XX в. У Шостаковича это обусловлено эмоциональным, экспрессивно-драматическим напряжением музыкального языка, вытесняющим традиционную для западноевропейской музыки "квадратность" метро-ритма, а также особым, интеллектуально-концентрированным, требующим постоянного сосредоточения течением мелодической мысли, в силу этой постоянной сосредоточенности "смывающей" метрические акценты. Следует также отметить, что нерегулярная ритмика, изобилующая переменными метрами, свойственна русскому мелосу, с которым, конечно опосредованно, связана система организации музыкального времени у Шостаковича.

Совершенно особое эстетическое значение для процессов стиле-образования в современном музыкальном искусстве имеет полифоническое творчество композитора. По существу, речь идет о самоценной в истории развития полифонического письма концепции, имеющей фундаментальную национально-выразительную платформу. Реминисценции баховского полифонического мышления в данной концепции неоспоримы как в плане технологических аспектов многоголосия, так и в плане универсального эстетического ранга цикла Прелюдии и Фуги. Однако творимый Д.Д. Шостаковичем музыкальный хронотоп принципиально отличен от баховского. Функции "энергетической базы" движения музыкальной образности выполняет ритм, на протяжении всей формы постоянно накапливающий потенции и стимулы развития. Однако и ритм здесь обладает существенным отличием: это – ритм интонационный; он не самодовлеющ, а "вычерчен" логикой интонационных эволюций тематизма.

Не претендуя на сколько-нибудь полное освещение проблемы темпоральной эстетики полифонического наследия Шостаковича (это несомненно требует особого – серьезного! – исследования), обратимся к анализу полифонического цикла Прелюдии и фуги ре-минор.

Эпические "колокола" вступительной пьесы, ее былинно-повествующий размах как бы сразу намечают беспредельную ретроспективу исторического времени; причем эстетика исторического усиливается неизбежными музыкально-культурными ассоциациями с эпикой Мусоргского и Бородина, равно как и более глубокими ассоциативными пластинами

122

неторопливого былинного сказа. Ямбическая фигурация ()³, выплывающая из удержанной в басу октавы "ре", как из далей времени, подчеркивает интонационно-речитативный склад музыкального языка. Основное тематическое образование Прелюдии экспонировано средствами архаизированного двухголосного распева, располагаясь по ступеням натурального лада.

Вся образно-выразительная сфера Прелюдии направлена на создание особого культурно-исторического хронотопа при доминирующей эстетике эпического времени. (Заметим, что концентрация эпического свойственна далеко не одному анализируемому опусу. Характеризуя Одиннадцатый квартет Шостаковича, В.П. Бобровский пишет: "Композитор в этом произведении парадоксально сочетает,

казалось бы, несовместимое – истовую эпичность и нервную экспрессивность" [17, с.200].) В этой связи особо значительно стремление Шостаковича к воплощению музыкальными средствами чисто пространственных ассоциаций, что выражается в широте фактурного изложения, полирегистровом звучании. Эта пространственность данной модели музыкального времени не случайна, учитывая эпический склад последнего. (Напомним, что выше мы уже упоминали культурное значение "восторга перед пространствами" для национального художественного сознания.) Так что закономерно, очевидно, что Шостакович, генетически связанный с миром русской культуры, воссоздает образ эпического пространства-времени, пользуясь сугубо русской интонацией и свободно-сказовым ритмом.

Музыкальный континуум Прелюдии ре-минор разомкнут (опять разомкнутость драматургического времени, присущая Мусоргскому в решении сценического континуума; и еще "глубиннее" – временному осознанию в древнерусской культуре): пронизывающее ее прораствание тематического зерна фуги завершается в последнем построении "растворяющимся" квартовым ходом, непосредственно готовящим процесс мощного полифонического развития.

Первое же проведение темы Фуги, чьи интонационные контуры уже экспонировались в Прелюдии, сразу же "задает" принципиально иной "алгоритм" музыкального движения: это размеренно-остинатная пульсация четвертных длительностей, неумолимо накапливающаяся на всех уровнях полифонической структуры. Предельная ясность вертикали подчеркивается динамическим планом, колеблющимся в рамках "P – PP". Принцип организации временного развития Фуги в первом ее разделе обусловлен интонационной сущностью темы. Это – характерная для Шостаковича тема-афоризм, максимальная лаконичность которой лишь подчеркивает ее образно-выразительные потенции. Четырехкратное квартовое

123

опевание основного тона, опять-таки сугубо "русское" по самой системе интонирования, эмоциональная аскетичность, усугубленная мрачным регистром звучания, ритмическое остинато предвещают масштабность полифонического процесса. Образная специфика полифонического развития заложена в ритмо-интонационном комплексе темы: накопленная энергия остинатного ритма логически приводит к интенсификации временного движения во втором разделе (♩♩♩); секундовый ход к шестой ступени в конце первого проведения темы обуславливает экспрессию секундовых интонаций и их грандиозную динамическую эволюцию на всем пространстве Фуги.

Музыкальный континуум Фуги моделируется по принципу своеобразного драматургического *accelerando*, свертывающего музыкальный процесс в направлении максимальной психологической концентрации образности. Объективированная логика первого раздела перерастает в субъективную экспрессию психологического времени.

На уровне эстетического замысла всего цикла ре-минор Д.Д. Шостакович создает уникальную политемпоральную модель, образно-стилистическое единство которой раскрывается в диалектике эпико-исторического и психологического аспектов музыкального хронотопа. Модели подобной сложности, естественно, полифония баховского периода не воплощала и воплотить не могла.

Нами, по возможности, кратко охарактеризована "баховская линия" в стилистической концепции Д.Д. Шостаковича. Обратимся к "бетховенской", поскольку в творчестве композитора ведущим жанром является симфонический, а метод его мышления преимущественно тяготеет к крупномасштабному (симфоническому) отображению событий.

Как отмечает Л.А. Мазель, "в крупных сочинениях Шостакович создал не только новый тип музыкальных образов, но и новые их соотношения и связи, новую систему образов. Система эта индивидуальна, своеобразна и вместе с тем общезначима. Она вызвала к жизни новую трактовку высших, наиболее развитых форм инструментальной музыки – сонатной формы и формы сонатно-симфонического цикла" [76, с.10]. Развивая приведенную мысль, можно сказать, что Шостакович привнес в мировой симфонизм новый тип конструктивности, обусловленный всей совокупностью средств музыкального языка – от мелодико-интонационных микроэлементов до драматургической целостности. А это означает, что изменилась и концепция времени в сравнении с бетховенской. И замечание В.П. Бобровского о парадоксальности несовместимого сочетания эпических и экспрессивных состояний

Одиннадцатого

124

квартета затрагивает сам фундамент философско-мировоззренческих, исканий композитора, стремящегося уловить, обнажить сокровенную сущность бытия.

Б.Г. Кузнецов пишет: "Парадоксальность научной мысли, как и парадоксальность поэтики, измеряется общностью и глубиной представлений и норм, которые изменяются в результате каждого поворота научной мысли или мелодии художественного произведения" [65, с.580]. Это соображение привлекательно прежде всего потому, что, во-первых, содержит намек на общность проявлений творческого сознания вне зависимости от сферы проявления; во-вторых, указывает на закономерный характер парадоксального результата, заложенного в естественной логике творчества. Путь Шостаковича-симфониста, закономерно и преемственно продолжающий магистраль музыкального реализма, не мог не быть парадоксальным еще и потому, что в нем воссоздавалась реальность бытия, в котором одновременно существуют возвышенное и низменное. В этом – первое отличие от эстетики Бетховена, в которой абсолютное значение было отдано идее действенной и торжествующей красоты. Отвлечемся ненадолго и раскроем смысл сказанного.

Естественно, что собственно музыкальные характеристики творчества Бетховена обусловлены произведенной им идейно-эстетической революцией в закономерно подготовившем его приход классицистском искусстве. Прежде всего это касается его концепции прекрасного, сущность которого – не в проявлении высшего порядка архитектуры, симметрии, пропорции, как у классицистов, а в выражении высокой идейности, воли к жизни. Представления Бетховена о прекрасном требовали живой субъективности выражения человеческих чувств: ораторский лозунг интонации, диссонантная гармония, взрывообразная динамика – чисто бетховенские приемы музыкальной выразительности.

Соответственно преобразованной в стиле Бетховена шкале музыкально-выразительных средств изменяются и концепции формы. Социальное богатство, универсально-исторический масштаб содержательной сферы обуславливают необходимость формы-процесса, эстетической квинтэссенцией которой выступает сама диалектика развития, драматургически-событийный временной поток. Здесь художественно-музыкальный континуум концентрирует в себе эстетику уже не абсолютного, а социально-исторического времени, что связано с возникшей в творчестве Бетховена новой коллизией, – "трагический герой – общество", пришедшей на смену традиционной, зародившейся еще в античной драме коллизии "индивид – род".

125

Время Бетховена многомерно. "Большое время" произведения в целом (особенно, если речь идет о симфонических циклах) пронизано внутренними ритмо-временными уровнями, что позволяет в процессе восприятия воссоздать у слушателя

диалектику особенного и всеобщего, заключенную в драматургической целостности. Особые функции в создании этой политемпоральной модели выполняет ритм, выступающий основой и стимулом эстетической реакции при восприятии. Бетховенский ритм есть прочерчивающая время кривая, сама постоянно изменяющаяся и тем самым функционирующая. В нем (ритме) осуществляется синтез прерывности и непрерывности временных процессов в их сложно-диалектической взаимосвязи. Организация времени у Бетховена представляет собой многоуровневую модель функционирования постоянных и дискретных ритмических импульсов. Эта модель обусловлена идейно-художественными принципами Бетховена, согласно которым его образы экспонируют общественные процессы через призму человеческого – героического – мира.

И если бетховенский герой оборачивается к нам медитирующей стороной своего внутреннего бытия, своеобразной "остановкой" созидательного времени, то так или иначе медитация эта "снимается" в эстетике действия сонатных аллегро и многообразных функциях "*Homo communis*", экспонируемых в Финалах (М.Г. Арановский,).

Характеризуя "семантический инвариант симфонии", носящий "всецело внемузыкальный, в сущности, философский характер, акцентируя онтологическую сторону проблемы Человека" [9, с.25-26]. М.Г. Арановский делает вывод, полностью относящийся и к эстетико-семантической стороне бетховенского симфонизма: "Итак, три первые части симфонического цикла репрезентируют три ипостаси Человека: *действие, созерцание, игра*. Так закладывается основа целостной концепции Человека, в которой он выступает как *Homo agens* (Человек деятельный), *Homo sapiens* (Человек мыслящий) и *Homo ludens* (Человек играющий). Практически три эти ракурса в обобщенной, предельно абстрагированной форме исчерпывают суть Человека как индивида. Финал добавляет к ним новый ракурс, отсутствующий, но подготавливаемый в первых трех частях, – *Homo communis* (Человек общественный)" [Там же, с.24].

Здесь – второе отличие эстетики Шостаковича от бетховенской: ибо вся конструкция симфонического цикла пронизана у него образом человека, осмысливающего бытие и постоянно оказывающегося перед лицом реальной, немистифицированной социальной проблемы – смерти

126

и зла. Не случайно поэтому то, что в симфонической драматургии Шостаковича отчетливо прослеживается циклическая конструкция, имеющая "медленные" центры в Первой и Третьей частях. Логический "атом" этой конструкции заложен в принципах тематизма, где постоянно осуществляется "раздвоение единого" – философски-трагедийный комплекс совмещается с мотивами "интимно-человеческого" характера. Это – принципиально новый тип контраста, воссоздающий еще одну "парадоксалию" языка и мышления композитора.

"Парадоксалия" диктует законы темпоральности. Последняя у Шостаковича может быть определена как синтез баховского и бетховенского начал (опять соединение несоединимого!): трагедийная сфера развивается по типу абсолютной темпоральности, в которой непрерывность и однородность временной пульсации, присущая Баху, перерождается в механическую монотонность надвигающегося Зла (как, например, в Седьмой и Восьмой симфониях); "человеческая" сфера обладает своими темпоральными контурами, чей алгоритм "заложен" в хрупких и причудливых очертаниях мелодико-тематической линии. В целом же темпоральное решение симфонического цикла воссоздает не просто музыкальный аналог социально-исторического времени, а многомерный образный континуум, пронизанный межкультурными смыслами и интегрирующий их средствами

музыкально-семантической, глубоко национальной конкретности.

Как видим, при обращении к всего лишь двум крупнейшим стилистическим концепциям, причем разделенным во времени истории и культуры, обнажается глубокое своеобразие отечественного музыкального процесса, обнаруживается несомненная взаимосвязь между спецификой целостного функционирования духовной культуры и собственно музыкальными ее структурами. Мир национальной культуры, взятый исторически, преемственно, оставляет "отпечаток" на "молекулярных уровнях" музыкального образа, диктует законы его темпоральной сфере и в конечном счете позволяет говорить о специфике временного чувствования, обусловленного национальной культурно-эстетической традицией.

В этой связи выясняется явная ограниченность исследования музыкальной образности "изнутри" самой музыки, времени в музыке – из законов формообразования и структуры. Более того, функционируя в русле культурно-исторических реальностей и в то же время не замыкаясь в них, музыкальный образ в тех или иных типологически устойчивых формах постоянно соотносится с типологиями временного чувствования.

127

Причем последнее формируется за пределами музыки – во всей полноте социально-культурного бытия – и в ней (музыке) обретает возможность всестороннего эстетического осуществления.

Так определяется предельный (социокультурный) контекст бытия музыки во времени и в виде времени, а через это – в виде образа времени.

Однако достигнутый уровень исследования не является окончательным, поскольку в стороне остается собственно "носитель" времени в музыке, позволяющий осуществить перевод образов культуры в музыкальные образы, а музыкальный образ – "овеществить" в виде музыкальной формы.

Ясно, что речь должна пойти о закономерностях моделирования временной стороны музыки как способа существования содержательной музыкальной формы, а через нее – музыкальной образности. Иными словами, следует "спуститься" в глубь исследуемого объекта и осуществить гносеологический анализ средств организации времени музыкально-образной целостности – ритма и интонации, образующих в реальностях музыкального процесса особое смысловое единство: ритмо-интонационный комплекс.

Этому посвящена последняя глава нашей книги.

[1] Стилистические концепции указанных композиторов, в частности "темпоральная эстетика", не могут быть сколько-нибудь серьезно осмыслены вне сопоставления с концепциями Пруста, Джойса или, скажем, Мондриана. У этих разных художественных феноменов общие генезис и алгоритмы функционирования.

[2] Интересно отметить, что великая оперная реформа Глюка не затронула сферу темпоральной эстетики, довольствуясь имеющимися классицистскими нормами. Сюжетно-содержательная сфера оперного творчества Глюка обращена к художественным пластам греческого мифа и античной драмы, что находится в русле концепций Просвещения и классицизма. Однако образность и мифа, и античной драмы осознается Глюком ретроспективно: как относящихся к "абсолютному прошлому". Если античное сознание было мифологическим, миф выступал как живой источник созерцания и чувственности античного грека, черпающего из мифологического прошлого образы и стиль настоящего, то и у Глюка, и у классицистов миф есть идеальная норма искусства, воссоздаваемая в условиях иного

исторического времени.

По существу, музыкальное время Глюка – это канонизированное мифологическое время, своеобразное "прошлое в настоящем", в безраздельной красоте которого растворяются трагические коллизии сюжета (не этим ли объясняется знаменитый *C-dur* арии "Потерял я Эвридику...?"). Ритмо-интонация Глюка – явление универсальное в своей "очищенности" от конкретно-исторического; в ее основе лежит не живая речь, а язык эстетизированных эмоций, символизирующий вечную и вневременную художественную норму.

Хотя следует заметить, что таковая бы вообще не воспринималась как время (т.е. изменение, становление), а только как бесконечно длящаяся. Вот почему в онтологическом контексте признание целиком временной природы музыки есть условность, сопряженная с необходимостью определения ее видовой специфики.

Кроме того, музыкальное время, взятое онтологически, не реализует ни один из указанных выше уровней (идея, реализация, восприятие) и характеризуется единственной возможностью – протекать, быть, длиться.

___ 93 ___

Гораздо большим потенциалом обладает художественно-гносеологический аспект. Здесь музыкальное время выступает как конструктивное, оформленное, концептуальное. Оно обретает многомерность процесса и результата познания, хотя и в этом случае приходится различать уровни создания и функционирования (исполнения).

На уровне создания музыкальное время выступает как "скрытое", свернутое в образе-замысле, образе-идее, когда композитор только "предчувствует" основную тематическую концепцию и тип ее развития в виде формально-выразительной общности. Это – зародыш движения, содержащий в себе черты реального пространства-времени и способа его художественного (музыкального) инобытия. Сразу же категорически подчеркнем, что "зародыш движения" – продукт отражательной деятельности художника, а не только внутренне-психологическая данность; он настолько же погружен в общекультурный генезис, насколько пребывает в нем всякая художественная деятельность. Как видим, музыкальное время – уже на уровне композиторской идеи – двойственно: оно обусловлено реальностью и вместе с тем есть перевод реальности, ее перекодирование на язык музыкального мышления. Как справедливо отмечает Н.И. Джохадзе, "художественный образ, а в том числе и образ времени в произведении, выступает как сложный эмоционально-мыслительный процесс отражений реальных причинно-следственных связей, способный через единичное придти к обобщению и через общее понимать единичное" [44, с.132]. Мы бы добавили только, что в музыке образ вообще обладает свойством предельной обобщенности выражения, что обусловлено как ее невербализованным языком, так и высокой стабильностью, "отстоянностью" во времени культуры найденных и находимых средств отображения действительности.

В процессе создания музыкального произведения (и его темпоральности) устанавливается своеобразный диалог: композитор – культура, понимаемая в единстве современных автору и накопленных в художественной практике прошлого методов и традиций. Поэтому, сколь бы ни был уникален индивидуальный стиль (как, скажем, у Шопена или Шостаковича), он все же не в силах отказаться от достигнутого другими; иначе будут прерваны все коммуникативные связи, исчезнет сама возможность диалога с культурой, локализованной в пространстве социального общения. В гносеологическом плане

темпоральное решение (да и замысел) образа основывается на освоении сложившегося (во всей целостности пространственно-временных представлений культуры) и определении отношения к нему (персонификация темпоральности в зависимости

94

от мировоззрения, творческого кредо и психологических особенностей композитора). Так или иначе время-идея есть результат познания, раскрывающийся в процессах конструктивно-музыкальной деятельности путем перевода в движущуюся форму и с необходимостью содержащий ценностное отношение художника к действительности.

На уровне функционирования (исполнения) музыкального произведения мы сталкиваемся с системой сложно опосредованных отражательных процессов, когда момент прямого отражения попросту исключен. В самом деле: если первый уровень отражения (диалог) складывается в системе "композитор-культура", то отражение, происходящее у исполнителя, уже вторично; это отражение отраженного композитором, к тому же зачастую в иных культурно-исторических условиях. Между тем последние в значительной степени коррелируют комплекс эстетических характеристик самого исполнителя. Исполнитель, таким образом, вступает в диалог с произведением (за которым "мерцает" весь его культурно-ассоциативный "ореол") и с собственной культурной средой. При этом время готового произведения выступает для него как "внутреннее", подлежащее перевоссозданию, распрямлению. Отсюда исполнительский акт – своеобразное отражение отраженного, не теряющее вместе с тем самостоятельного эстетического значения.

Однако при всей указанной эстетической самоценности уровня исполнения исполнитель является "полномочным" посредником между авторской концепцией и воссозданием ее у слушателей. Художественный образ обретает полноценность и всесторонность реализации только при условии массового восприятия, т.е. только реализовав свою коммуникативную функцию. Здесь уже возникает феномен "времени-восприятия" – психологического времени.

Художественный образ включается в сферу перцептуального континуума субъекта: "Здесь локализуются как ощущения и восприятия, так и представления, фантазии и настроения, несущие определенную символическую нагрузку... В природе перцептуального пространства-времени коренится лишь опосредованная связь художественного образа с изображением внешней реальности, а особенности его обусловлены наличием эмоционального фактора. В рамках перцептуального пространства-времени допустимо сжатие или растяжение временных интервалов и деформация пространственных отношений, недопустимых на уровне физического (реального) времени-пространства" [44, с.138]. Это рассуждение интересно сопоставить со следующим: "Сознание как свойство высокоорганизованной материи мозга можно, наверное, представить

95

как свойство пространства и времени мозга, в том смысле, что зависимость (вторичность) сознания от мозга опосредована, по-видимому, пространством-временем материи мозга" [45, с.27]. Здесь определяется глубинный генезис темпоральных свойств психики, равно как и объективные основания различных видов психической деятельности, в том числе и художественной.

Следует подчеркнуть прямую связь времени-восприятия с информационной насыщенностью воспринимаемого художественного образа. Чем более насыщен

событиями музыкальный образ, чем более детализирована и интеллектуально напряжена музыкальная ткань, тем более изменяется внутренне устанавливаемое соотношение между "физическим" временем звучания произведения и временем перцептуальным: последнее как бы замедляется, создавая у слушателя эффект погружения в концептуальный замысел. Отсюда, очевидно, вытекает проблема "медленных темпов" при исполнении и восприятии (например, в полифонии, Анданте из сонатно-симфонических циклов и пр.). Очевидно также и то, что исполнители, наиболее тяготеющие к интеллектуальному типу творчества, глубоко воссоздающее пространство культурных смыслов, сопутствующих авторскому контексту, одновременно склонны к произведениям медитирующего плана, предполагающим медленный темп и детализированную интерпретацию. Применительно к слушательскому восприятию проблема медленного темпа выступает особенно зримо: дело в том, что длительное пребывание "внутри" движущейся формы, умение соотносить ее прошедшее и настоящее в упомянутом алгоритме движения неминуемо сопряжено с необходимостью общемузыкальной, точнее общехудожественной, подготовки слушателя, когда непосредственная эмоциональная реакция оказывается уже недостаточной – нужна "школа быстрее ассоциаций".

Мы уже упоминали выше, насколько сложно проистекает процесс восприятия полифонической образности. Заметим в этой связи еще и следующее: во-первых, полифонический образ наиболее, в сравнении с другими исторически сложившимися типами музыкальной образности, аналогичен в своей организации модели мышления в целом; можно сказать, что, например, у Баха, медленная fuga воссоздает процесс сложного и напряженного размышления. Этим и объясняется особый тип ее темпоральности, в которой происходит постоянная смена микроэлементов; этим объясняются и темпоральные процессы на уровне времени-восприятия.

Во-вторых, особенность полифонического образа состоит еще и в том, что, в отличие от основного тематизма сонатного аллегро,

96

он не содержит, как правило (исключения, естественно, имеются), ярко выраженное, концентрированное эмоциональное состояние. Его сущность в другом: в самом развитии, подобном изменяющимся структурам действительности, которое определяет жизнь художественного образа.

Как видим, психологический аспект музыкального времени, определяемый нами как время-восприятие, обладает сложными характеристиками, имеющими обусловленность как на уровне времени создания (время-идея), так и времени исполнения (время-реализация), а отсюда представляет собой наиболее полифоничную, "многомодальную" временную модель.

Указанные особенности психологического времени в музыке накладывают необходимый отпечаток на специфику музыкального образа. Он переживается непосредственно, в онтологическом времени, подобно театральному или кинематографическому зрелищам, для которых "стрела времени" объективно направлена в будущее. Однако в каждой своей "точке", функционируя по законам психологического времени, музыкальный образ рефлексивен: каждый момент его "теперь" спроецирован "вглубь" – в культурно-ассоциативные пласты, связанные с "узнаванием", закономерным возвращением культурно-всеобщих интонационных и гармонических оборотов (естественно, речь идет о музыке, написанной в традиционной ладово-гармонической манере). Отсюда на высшем уровне своего функционирования – при восприятии – музыкальный образ как феномен психологический обладает свойствами обратимости времени, проецируясь в

прошлое и в будущее. Перед нами диалектика времен: однонаправленного (связанного с онтологическим бытием звучащего процесса во времени) и обратимого (обусловленного законами психологического времени).

Очевидно, именно эта особенность строения музыкального образа позволяет многим исследователям отметить "любопытную аналогию между мифом и музыкой" [95, с.56]. Ссылаясь на концепцию К. Леви-Строса, такую аналогию проводит в своем исследовании и В.С. Поликарпов, сопоставляя континуумы мифа и музыки, отмечая близость их структур [Там же]. Позволим себе, однако, не согласиться с этим мнением и вот по какой причине.

Безусловно, осмысление времени происходит и в мифологическом, и в музыкальном сознании; и то и другое по-своему разрешают антиномию конечного и бесконечного. Но на этом внешняя, по существу, аналогия и заканчивается. Далее между указанными сферами проступает все более углубляющееся принципиальное различие, что, в первую

97

очередь, касается самих типов темпоральности, лежащих в их основе. Миф оперирует циклическим временем, каждый оборот которого не приносит качественных изменений. Это время, как неоднократно отмечалось исследователями мифологии, количественно и пространственно. М.М. Бахтин говорит о нем как об "абсолютном прошлом", "времени праотцов и героев" [12, с.367]. Более того, в мифе невозможно выделение субъективного сознания, а значит и субъективного временного чувства из толщи бессознательно-художественного коллективного творчества. Потому и мифологическая темпоральность целиком стихийна, неотделима от магии. И даже если в различных древних цивилизациях время обожествлялось (как у майя или инков), отвердевало в материальных предметах (в архитектуре храмов, в календарях), это не меняло сути дела, разве что в культовые обряды вписывалось еще одно божество – Кронос.

Не меняет сути дела и то, что "мифическая логика оперирует бинарными оппозициями: чет-нечет, верх-низ и т.д." [95, с.57], даже в том случае, если мы найдем аналоги бинарных оппозиций в музыке (например, устой-неустой, ударный-безударный и пр.). Это опять-таки будет внешней аналогией, выделенной в совершенно различных смысловых контекстах.

Музыкальная темпоральность, и в этом ее первое принципиальное отличие от мифологической, оперирует диалектическим временем – временем-процессом и временем-результатом. Иными словами, музыкальное время концептуально; его развитие воспринимается как развитие идеи, неминуемо предполагающее некий вывод. Музыкальное время воссоздает не количественные накопления, не замкнутый (а потому обратимый) цикл, а качественные изменения, и его обратимость гораздо более высокого порядка, что связано со спецификой субъективного восприятия (психологического времени).

Второе принципиальное отличие заключено в самом феномене психологического времени – условии восприятия музыкального образа. Циклическая обратимость мифологического времени и подчеркиваемое нами свойство обратимости психологического времени – явления, имеющие совершенно различную специфику. О сущности циклической обратимости уже говорилось выше. Что же до психологического времени, то его возможная обратимость связана с тонкой дифференциацией состояний индивидуального сознания, которая в мифе отсутствует как таковая. Характеризуя вторые – медленные – части сонатно-симфонических циклов, определяя их семантические признаки, М.Г. Арановский увязывает

их историческое функционирование в музыкальном процессе с выразительной возможностью "переключения от "внешнего" действия к "внутреннему" [9, с.31] и поясняет в этой связи: "Переход от движения к статике – тонко "подмеченная" музыкой возможность отображения оппозиции "реальное" – "психологическое". Ибо все реальные события протекают во времени и, следовательно, получают свое выражение в движении. Психологические же процессы не имеют временных характеристик, и статика выступает в данном случае как доступный музыке способ "отказа от времени" – разумеется, времени не физического, а психологического. Этого достаточно, чтобы ориентировать ассоциативные механизмы восприятия на область внутренней жизни, на созерцание. Созерцание, неподвижность, остановка во времени жизненно связаны между собой" [9, с.31]. Соглашаясь с исследователем в том, что в музыке действительно наличествует оппозиция (хотя и условная) реального и психологического, мы с трудом можем разделить его мнение по поводу отсутствия временных характеристик у психологических процессов, тем более, что современные исследования в области психологии и физиологии мозга утверждают обратное [45; 46]. Однако важнее другое – свойство музыки воссоздавать состояния созерцания, медитации, в которых время как бы замедляется, но вместе с тем "насыщается", концентрируется событиями духовного порядка.

Если бы была написана своеобразная "история медленной музыки", мы получили бы уникальную и удивительную возможность проследить развитие музыкальной культуры "изнутри", из ее психологического бытия, которое изменяло свои формы в связи с теми или иными историко-эстетическими реалиями, но нигде не утрачивало своей сути. Эта "история" позволила бы установить новые общности между различными видами духовной деятельности – например, философским созерцанием и созерцанием музыкальным, и быть может, где-то в "зенитной точке" мировой культуры высветились бы контуры единого, не разъятого видовыми спецификами Образа художественного чувства и духовности. Это, впрочем, "лирическое отступление", хотя "медленная музыка" в самом серьезном смысле обладает высоким теоретико-познавательным потенциалом и в интересующем нас плане.

Выскажем попутно еще одно замечание. Как правило, медленные части сонатно-симфонических циклов (как в доклассицистский период Сарабанды в Партитах и Сюитах Баха) выполняют функции "концептуального центра"; причем их концептуальность носит принципиально иной, в сравнении с сонатным аллегро, характер.

В

последнем

концептуальность

направлена во вне, на событийную диалектику мира, отображенную специфически музыкальными средствами. В первых же концептуальный смысл обретают процессы интенсивной духовной жизни, поднимаясь порой до высот истинной трагедии. Интересно, что в камерно-симфоническом творчестве Д.Д. Шостаковича "удельный вес" медленной музыки значительно превышает (особенно в поздний период) музыку-действие. Мы вправе говорить о самостоятельной, по существу центральной, сфере его творчества – философской лирике, в которой складывается целостный, хотя и противоречивый образ человека мыслящего. Масштабы этого мышления воистину космогоничны; в его "поле" втягивается буквально "все" культуры; мысль действительно свободна, перемещаясь от эпохи к эпохе. Но нигде нет и следа "мифотворческой" свободы, поскольку каждое образное состояние дышит исторической правдой.

Как видим, в психологическом времени – времени-восприятию – реальная

темпоральность значительно трансформируется, однако никогда не уничтожается. И уж если психологическое время концептуально и процессуально, а это трудно подвергнуть сомнению, оно никогда не выступает как "готовое", "застывшее", как присуще времени мифологическому.

И, наконец, выделим третье различие между мифом и музыкой в темпоральном плане. В.С. Поликарпов пишет: "... структура человеческой деятельности в каждый данный момент является ключом для интерпретации природы, для каждого продукта труда, в том числе и интерпретации времени" [95, с.51]. С этих позиций хаотический синкретизм мифологического сознания обусловлен синкретизмом и нерасчлененностью самой деятельности, свойственной ранним цивилизациям. Ее специфика в том, что символизация мира ощущалась рядоположно природному, вещному миру. Иными словами, символически-чувственное моделирование мира и времени было одновременно их (мира и времени) наличным состоянием в сознании древнего человека. Естественно, что конструктивно-осознанное отношение к временному потоку, равно как и установление его закономерностей, не "предусматривалось" самим типом деятельности в ее конкретно-исторических формах. Познание мира в "мифологический" период целиком представлено как бессознательно-художественное, смутно-интуитивное, магическое.

Музыкальная темпоральность конструктивна. В ней воплощаются законы *познанного, освоенного* времени. Это время обладает свободой приближения или отдаления от реального пространства-времени

100

именно в силу сложившихся в обществе, всецело социальных средств операционально-конструктивного отношения ко времени, овладения им в идеальной сфере художественного (музыкального) представления. Стало быть, музыкальное время раскрывается как раз в антимиологическом направлении и подчинено в своем функционировании принципиально иным – социальным и эстетическим – законам.

Безусловно, ситуация обретает явно искаженный облик, когда дело касается мифотворческих концепций искусства, особенно музыкального; констатация возврата музыки в мифологическое лоно прослеживается в культурокризисных концепциях Т. Адорно, В. Виоры, П. Булеза и пр. К возврату в состояние "доисторического хаоса" тяготеет и музыкальная практика авангарда и поп-музыки. Как отмечают советские исследователи, "предельное форсирование звука, поражающее непривычного слушателя в поп-музыке, целиком ассимилированной контркультурой, имеет одну-единственную цель: устранить из звуковых сочетаний "рудименты" смысла и духовности с тем, чтобы музыка стала простым средством "погружения" человека в его собственную телесность, – от ощущения звука к физиологии этого ощущения, через физиологию ощущения в глубины телесных ритмов" [43, с.236]. Приведенная мысль достаточно определенно выражает реальное состояние музыкального процесса в западной культуре. Естественно, эта ситуация ни в коей мере не должна восприниматься упрощенно, выстраиваться в искусственно выровненную культурную линию: творчество Мессиана и Лютославского, Мартину и Пендерецкого содержит в себе значительное количество музыкально-эстетических проблем, осмысление которых требует большой аналитической работы, причем проводимой в контексте всего художественного процесса, с учетом идейных, мировоззренческих и стилистических общностей различных видов искусства[1]. Мы не ставим, однако, цели осуществить подобный анализ и коснулись этого вопроса только в плане "новой мифологии", ясно проявляющей себя в теории и практике музыкального авангарда.

С другой стороны, необходимо отметить, что именно в западной музыкальной культуре XX в. подвергся ревизии содержательно-выразительный континуум музыки. Отказ от тональности, логики функционального мышления, серийная и сериальная техника, произвольное моделирование ритмо-временных структур – все это обусловило деструкцию музыкального образа как такового. Прошедший долгий путь самообретения в "пространствах" культуры, последний вновь оказался перед лицом "утраты самости": чем еще мог обернуться для него электронно-акустический бум; к чему иному могло вести подчас агрессивно декларируемое "историческое беспамятство", отказ от всякого родства с музыкальной традицией.

История не терпит забегания вперед, скоропалительных, пусть даже эстетических, приговоров. Культура знала множество стадий отчуждения от себя самой и в этом плане никогда не была цепочкой умильных "хэппи-эндгов". Ее исследователь, вставая на "кассандров путь", не должен поддаваться полемической ажитации, памятуя, что львиная доля истинных суждений опять-таки останется за историей. Поэтому и в сегодняшнем музыкальном процессе его зерна и плевелы вряд ли могут быть безоговорочно обозначены. Однако среди многих "тревожащих" тенденций музыкальной культуры, определившихся на современном этапе ее развития, более всего тревожит ставшая уже общим местом западной музыкально-эстетической теории "мысль о том, что музыка исчерпала собственно музыкальные возможности и что их нужно заменить чем-то совершенно другим" [49, с.27]. Она явно находится в русле своеобразного культурного "солипсизма", не отягощающего себя заботами о сохранении "типологических форм эстетической чувственности" [86, с.7] и полагающего чувственность как "голую", лишенную социальности. Памятуя завет не спорить с солипсистами, мы не будем здесь отстаивать совершенно очевидное право музыки на самостоятельное существование в современной и будущей культурах. Обратимся к обстоятельству, имеющему гораздо более "безобидную" окраску, но тем не менее косвенно относящемуся к "угрозе безмузыкального будущего".

Речь идет о проблеме художественной синестезии и связанными с ней поисками "новых искусств" – например, светомузыки. Сразу же оговоримся: исторически сложившиеся виды искусства ни при каких условиях не могут определяться в качестве однажды и навсегда данных "вместилищ" чувственности. Этому противоречит даже взятая в отдельности история каждого вида – той же музыки, например, претерпевшей в процессе эволюции существеннейшие метаморфозы. Более того, в художественном процессе всегда прослеживалась "тоска" искусств друг

по другу, ибо все они никогда не могли "забыть" эпоху синкретического существования. Свообразными плодами этого явились оперный и балетный спектакли, кинематограф и телевидение, органически подтверждая мысль о необходимости целостного раскрытия сущностных сил человека. Мы напоминаем эти общеизвестные истины только с одной целью: заранее отвести возможное обвинение в "метафизическом" понимании проблем художественного синтеза.

А обвинение может последовать в связи с тем, что автору достаточно сложно разделить убежденность в триумфальном расцвете светомузыки как самостоятельного искусства в недалеком будущем, присущую некоторым исследованиям. В первую очередь имеется в виду несомненно интересная и глубокая работа Б. Галеева "Человек, искусство, техника" [31], в которой рассматриваются эстетико-теоретические проблемы синестезии, лежащей в основе

синтеза искусств.

Опять-таки подчеркнем: у нас нет намерения обсуждать проблему синестезии хотя бы потому, что она не входит в круг научных интересов автора; высказывание же поверхностных соображений "по поводу" вещь в науке глубоко некорректная. Что же до светомузыки, служащей для Б. Галеева непосредственной сферой актуализации его теоретических положений, то соблности "нейтралитет" не удастся, ибо вплотную затрагивается проблема музыкального образа и его темпорального воплощения. Автор пишет: "За новым синтетическим аудиовизуальным искусством зримой музыки закрепилось составное название "светомузыка", фиксирующее специфику ее материала (свет) и способ отражения ею действительности (музыка)" [31, с.163]. И далее: "Эфемерность, бесплотность световой проекции сообщает материалу обоих искусств гибкость и свободу динамики, что приближает инструментальное "зримое слово" (кинематограф) по этим признакам к искусству слова, а инструментальную "зримую музыку" (светомузыку) – к музыке, освобождая творчество от технологических ограничений на новом уровне воплощения слухо-зрительной слиянности, присущей ранее хорее" [31, с.163]. Позволим себе не согласиться с последним утверждением и вот почему. Во-первых, не совсем ясно, от каких "технологических ограничений" следует освободить, скажем, музыкальное творчество – от своего чувственного материала? Но тогда это равносильно освобождению музыки от себя самой. От необходимости только звучать и осуществляться во времени? Но этого не так уж мало, тем более что, как давно доказано современными исследованиями, звучание (интонирование) обладает самодостаточной культурно-коммуникативной всеобщностью.

103

И еще одно. В перцептуальном континууме музыки (а не обязательно светомузыки) с необходимостью воплощается "слухозрительная слиянность" хотя бы потому, что музыка – искусство "эйдотическое" (напомним, что у Платона "эйдос" – одновременно и идея, и образ). Культурный смысл музыки в том и состоит, что, как отмечено выше, являясь равной среди равных в системе искусств, она выражает не фрагмент картины мира, а "весь" мир. И "гарантом" этого смысла выступает именно музыкальное время во всей его сложности и смысловой полифоничности.

Сложившаяся в мировой музыкальной культуре, воплощенная в ее лучших образцах темпоральная модель по способности воссоздавать всеобщность весьма близка к гносеологическому потенциалу современной науки. В последней "отдельный субъект обладает не только *метрическими* свойствами – положением его элементов по отношению к пространственно-временной системе отсчета, но и *топологическими* свойствами – растущим многообразием измерений, рангом сложности, степенью отображения все более сложной реальности. Этому рангу, этой степени соответствует интуитивно постигаемое ощущение бесконечной сложности бытия. Это ощущение и является основой эмоционального аккомпанемента познания. Оно связано с нарастающей точностью отображения реальности" [65, с.562].

Мы не могли отказать себе в удовольствии полностью процитировать это пространное рассуждение, поскольку содержащиеся в нем идеи полностью приложимы к процессам реализации времени в музыке. Здесь Эйнштейн, Моцарт и Шостакович как бы объединяются в едином "эйдосе" культуры, каждый порознь выступая как ее целое.

Вернемся, однако, к светомузыке. Проследивая истоки "нового синтеза" в истории музыкальной культуры, Б. Галеев справедливо обращается к именам и

творческим поискам Р. Вагнера, А.Н. Скрябина. Их экспериментаторская дерзость полноправно вписана в культуру и не нуждается в оправдании. Однако автор относит эти поиски целиком к синестетическому проявлению, тогда как в основании их лежит не столь собственно художественная (пусть даже и синестетическая), сколь мировоззренческая коллизия. У Вагнера в мифотворческие идеи "музыкальной драмы" оформился эстетико-идеологический бунт против механистически-бездуховного мира капиталистических отношений. Его драма – своеобразное "бегство от действительности", чем и обусловлены кризисность, трагедийность, и соответственно, глубокая противоречивость его художественной концепции.

Дело, однако, не только

104

в том, что ему не удалось реализовать свой грандиозный замысел. Дело в том, что он остался величайшим новатором и революционером именно в тех творческих проявлениях, которые были наиболее свободны от воздействия его эстетической доктрины. В этом парадокс и величие Рихарда Вагнера.

Что же касается творчества А.Н. Скрябина, то и он выходит на арену музыкальной культуры в один из самых напряженных и кризисных ее моментов. Космизм Скрябина, равно как и космизм Велимира Хлебникова – это космизм-предчувствие (вспомним знаменитое хлебниковское "Некто 1917"); это попытка обрести универсальную гармонию Всего, компенсирующую ее отсутствие в Части – в реальном бытии. Но и пресловутая линия света в партитуре "Прометея" ничего не изменяет в оценке творческой универсалии Скрябина в целом: Скрябин "Прометея" (уже целиком экспериментального) *равен* Скрябину "досветовых" десяти фортепианных сонат, "Поэмы экстаза" и пр.

Иными словами, мировоззренческим основанием рассмотренных новаций является недовольство не "тесным пространством" музыки, а тесным пространством объективного социального бытия, выход из которого и Вагнер, и Скрябин (естественно, по-разному) видят только вовне: в независимом мире художественной свободы, мироздания "от себя", ограничить который уже никто не властен.

Выскажем еще одно соображение в связи с концепцией Б. Галеева, приведя его мысль: "Усложнение синестетического фонда в каждую эпоху характеризует глубину межвидовых взаимодействий и соответственно уровень сложности синтеза в новых слухозрительных искусствах, рождаемых в ходе развивающейся социальной практики. Это есть *один из показателей поступательного прогресса искусства в повышении чувственной целостности освоения мира*" [31, с.163]. Опять-таки трудно безоговорочно согласиться с этим мнением, в первую очередь потому, что далеко не всегда "повышение чувственной целостности" свидетельствовало о "поступательном прогрессе искусства". Более того. В зависимости от конкретно-исторического контекста, вне которого вообще не может быть дана оценка любому художественному феномену, ситуация порой складывалась в противоположном направлении.

Свобода образного самовыражения была достигнута музыкой позднее, нежели другими "классическими" (традиционными) искусствами. Вплоть до начала "века симфонизма" она полностью зависела от пластических и словесных искусств. Иными словами, синкретическое состояние было преодолено в музыкальном искусстве

только

тогда,

когда

105

музыкальный образ накопил эстетико-семантические средства, позволяющие ему осуществляться без дополнительных стимулов. Музыка действительно накопила "синестетический фонд" в силу объективно-исторических условий своей

эволюции, но освоила его диалектически – на уровне только и собственно музыкальной выразительности. И речь идет не просто о полноте эмоционального воздействия, а о многоуровневом, концептуальном отображении мировых событий в их социально-культурной определенности. Ведь говоря о симфонизме как о наиболее высоком по художественно-гносеологическому статусу методе музыкального мышления, всегда подразумевают обобщенно-целостный характер его отношений к действительности, не исключаяющий в наиболее крупных стилистических концепциях и конкретного воссоздания образов социальной среды. Так, М.Г. Арановский совершенно справедливо отмечает: "В Шостаковиче, с его ориентацией на проблемы гражданского значения, жил чуткий социолог. Раскрывая реальные конфликты действительности, он искал "музыкальные эквиваленты" участвующим в них общественным силам" [9, с.75]. Это, впрочем, касается не только Шостаковича, но и Бетховена, Чайковского, Малера, владеющих "тайнами" драматургического насыщения чисто инструментальной музыки на таком уровне, что ее смысловая концентрация не уступала роману или эпосе. В XIX-XX вв. сложился особый тип симфонической семантики: "Симфония рождалась как "речь", обращенная к миллионам слушателей, "речь", в которой каждая "фраза" и каждое "слово" должны быть поняты, лишены двусмысленности, должны дойти до мозга и сердца слушателя – осмыслены и пережиты им. В силу этого в рамках симфонических концепций (формировались семантические комплексы, символы, значение которых устанавливалось и по "горизонтали" – системе отношений друг с другом, и по "вертикали" – в мысленном сопоставлении с реальностью" [9, с.232].

Но если вспомнить, откуда начиналась симфония (мы уже соотносили ранее классицистскую симфонию с классицистской драмой), то становится ясно, что только выделившись из "плена" поэтической драматургии, она сумела подняться к своим высотам. Иными словами, ее прогресс был связан именно с отказом от прямых синестетических параллелей, от синтеза со словом и сценическими искусствами. Только на этой стадии развития музыка полностью самоопределяется как вид искусства.

В.П. Михалев определяет категорию "вид искусства" как "духовно-практическое освоение реальности специфическими художественными

средствами, генетически связанное с развитием одной из типологических форм человеческой (эстетической) чувственности, отличающееся характером переживания культурных смыслов и ценностей в воображении субъекта художественной деятельности, отношением к человеческому общению, исторические особенности которого находят отражение в содержании конкретного вида творчества и влияют на его структуру" [86, с.7]. В музыке "характер переживания" складывался в непосредственной связи с переживанием времени, а последнее наложило прямой отпечаток на структурирование музыкального потока. Музыка постольку и занимает уникальное место в ряду искусств, поскольку "нацелена" на эстетизацию форм времени, причем последние складываются в ее рамках как своеобразные типологии, обладающие свойством социальной всеобщности, значимости.

Возможность же музыкальной образности оперировать пространственными (пластическими) ассоциациями ни на йоту не изменяет ее временного самоопределения, равно как не изменяют его и обычно применяемые при характеристике музыкального образа выражения "светлый колорит", "плотная фактура" и пр. Это в данном случае скорее может быть отнесено к семантическому слою самого ассоциативного мышления, нежели к собственно музыкальной

процедуре.

И "светоносность" музыки (В. Галеев) настолько органично заключена внутри музыкального "тела", что его "озаренность" и "подсветка" реальным танцем лучей является настолько же возможной, насколько необязательной.

В продолжение полемики по поводу закономерной неизбежности светомузыки следует опять обратиться к структуре художественного и собственно музыкального образа.

Свойство образа, в том числе и музыкального, быть "открытой системой" (открытой и для всего многообразия межкультурных и межвидовых ассоциаций) неоспоримо. Однако открытость системы образа допустима ровно до того предела, при котором не разрушается его специфика, не размываются образно-содержательные и формально-структурные границы. Кроме того, количественность эмоционально-чувственных воздействий (одновременно и слуховых, и зрительных) еще не свидетельствует о качественном содержании образа, возникающего у реципиентов. Музыкальный образ по самой своей природе направлен "внутрь", на психологическую концентрированность событий: это такое переживание процесса становления и изменения, которое необходимо предполагает вывод-синтез. Достигает же этого музыка именно

107

потому, что "отказывается" от визуальных переживаний "в пользу" слуховых. Сосредоточение на движущемся, "ненаблюдаемом" интонационно-временном процессе и позволяет реципиенту внутренне, по законам не физического или биологического, а художественно-музыкального времени эстетически пережить его драматургически-целостную событийность.

Есть еще одно обстоятельство, вынуждающее нас отстаивать "права" музыкального образа на автономное существование. Невербализованный характер "музыкальной речи", обуславливающий ее невозможность быть понятийно-точной, в то же время компенсирован жестко проявляющимися закономерностями логической организации музыкального материала. В этом плане любой крупный композитор выступает одновременно как вдохновенный творец и как мастер, владеющий тайнами ремесла. "Делание" музыкальной формы теснейшим образом связано с буквально математическим расчетом, и в этом нет ничего зазорного (достаточно просмотреть пособия по композиции XX в., чтобы убедиться в сказанном). Если музыкальный образ открыт для восприятия и позволяет слушателю определенную свободу интерпретаций, то это не означает, что такая же "открытость" присуща его структурно-формальным аспектам. Напротив. Его формальное решение всегда инвариант, причем, уникальный в своей единичности. Иными словами, в содержательном плане музыкальный образ может воплощать "все"; в формальном – только конкретное "это". Расшатывание, расширение формы воплощения "смывает" логические законы его бытия. Музыкальный процесс уже столкнулся с подобными ситуациями в композиторской практике нашего столетия, когда на всех уровнях образности произошло практически бесконечное расширение "степеней свободы": от темы произведения до ее функционирования в виде развивающегося целого. Е.А. Ручьевская пишет в этой связи: "... в целом для музыки XX в. характерно громадное расширение структурных рамок тематизма. В орбиту тематизма на равных основаниях с мелодией вовлекаются и приобретают тематическую функцию тембр, ритм, сонорность (комплекс таких средств, как тембр, плотность, количество звучания)... Роль темы могут играть интервал и ритмическая формула, ... и широкая развернутая мелодия, и звуковое пятно ("магма"). При этом крайние, полярные точки этой системы смыкаются. Тематический атом, один тон легко расщепляется, превращаясь в развитии в

звуковое пятно – кластер" [100, с.134]. Ясно, что при таком подходе к содержанию тематизма изменяются и его функции, взаимосвязь между основным тематизмом и фоном.

108

Основной эффект при восприятии – сонорный, при котором слушателю становится недоступна внутренняя логика организации и развития. Процессы восприятия осуществляются на уровне, не принадлежащем к сфере сознания, а сам акт восприятия лишается культурного значения [42].

Как видим, и собственно музыкальные "излишества" также могут оказаться разрушительными для бытия музыкального образа в его полноценном культурно-социальном значении. Согласимся же с тем, что музыкальный образ есть самодостаточный, абсолютно жизнеспособный, развивающийся художественный организм, бытие которого происходит по законам видовой специфики, основывается на сформировавшейся в тысячелетиях культуры "типологической форме эстетической чувственности" и как таковой еще далеко не исчерпал собственных возможностей эстетического воздействия.

Именно с указанных позиций актуализируется проблема музыкального времени, поскольку последнее выступает стержнем бытия образа, "гарантом" его логической стройности. Это свойство музыкального времени обретает все более возрастающее функциональное значение в эпоху стилистического универсализма, исчезновения единой нормативно-художественной системы воссоздания музыкальных образов.

И здесь мы опять вынуждены, уже с позиций всего сказанного ранее, обратиться к проблеме метода в музыкальной культуре современности, имея в виду не столь его общеэстетический (как в первой главе нашей книги), сколь культурно-гносеологический статус. Ведь социальное, гуманистическое значение художественного выбора продолжает возрастать пропорционально тому, как усиливается мировоззренческая напряженность оппозиции "реализм – модернизм" в мировой музыкальной культуре.

Отметим сразу существенное обстоятельство. Если композиторам прошлого был присущ стилистический универсализм прежде всего в содержательно-эстетическом плане (естественно, на уровне эпохальных концепций ранга Баха, Моцарта и Бетховена), если содержание музыкальнообразных систем было обусловлено диалектическим освоением предшествующей традиции (даже в том случае, когда традиция эта "сбрасывалась" новым стилем), то стилистический универсализм, присущий XX в., в первую очередь обращен к полярным концепциям в области формально-технологической, зачастую демонстративно порывая со стилистической традицией "вчерашнего дня" музыкальной культуры. На первый взгляд кажется, что культурная преемственность нарушена, прервана,

109

что общность эпохальных методов оборачивается в XX в. пестрой мозаикой методов индивидуальных, что "лицо" музыкального образа утратило сосредоточенную духовность и бесконечно меняет свои черты как в "Марсианских хрониках" Рэя Бредбери.

Это и так и не так. У сегодняшней музыкальной Вселенной множество измерений. Каждый ее "факт" (произведение, образ) подобен "фридмону", заключающему в себе целый мир культурных состояний, ассоциаций и, порой, миражей. Продолжая космологическую аналогию, можно сказать, что в этой Вселенной есть свои "черные дыры", куда уже не проникает голос разума и гармонии, но есть и целые обитаемые миры, где жизнь музыки протекает по

законам всемирно-исторического смысла и ценности. Но самое главное, – в этой Вселенной течет время, течет по-эйнштейновски, не исключая парадоксов "четвертого измерения", но и не теряя причинно-следственной логики.

"Стрела" этого времени – времени развития музыкальной культуры – совпадает со стрелой социально-исторического времени, и в этом плане музыкальная культура движется вперед, хотя алгоритмы ее движения сегодня отличаются гораздо большей сложностью.

С каких позиций может быть определен эстетический облик современного музыкального процесса, по каким критериям можно судить о ценности рождаемых в его русле музыкальных явлений? Прежде всего с позиций культурно-исторической преемственности, понимаемой не в формально-технологическом, а в содержательно-эстетическом плане; а также с позиций соответствия развивающегося музыкального целого, его внутренней логики – логике человеческой целостности, а значит, логике самой культуры, которая неуничтожима даже в самых кризисных ситуациях.

Следовательно, этим же критериям должна отвечать система методов музыкальной культуры, даже если последние не могут быть представлены как некая интегративная всеобщность.

В XX в. стала совершенно традиционной художественная ситуация (причем во всех видах искусства без исключения), когда центры взаимодействия методов и стилей начали смещаться. Само же осмысление категории "художественный метод" все более направлялось к пониманию его как "метода творческого", т.е. концентрирующего в себе скорее индивидуально-эстетическое кредо художника, нежели нормативность обобщенной художественно-эстетической концепции, формирующейся в системе общественного сознания. Иными словами, метод все более начинает тяготеть к качественным характеристикам стиля,

который и включает в себе модель индивидуального художественного мира. Однако "методологическая свобода", четко определившаяся в процессах искусства западного и декларативно выдвинувшая в качестве основного "культурогенного" источника индивидуальный стиль, обусловила наличие крайне дискретной, противоречивой специфики картины мира, творимой в художественном процессе. Немалую "лепту" в указанном смысле внесла сюда и музыка. Ее методологический кризис, связанный с широко исследованными и общеизвестными общественными и мировоззренческими предпосылками, в конечном счете с кризисом самого буржуазного сознания, в собственно музыкальном плане проявлялся как утрата смысловых общностей, универсальных в своем культурном значении средств музыкальной выразительности и формообразования, обеспечивающих полноценное "обращение" музыкальных ценностей в культурной среде. Возникла своего рода ситуация "вавилонской башни", когда из обрывков разноголосых музыкальных языков и фраз целое не выстраивалось; для каждого коммуникативно-музыкального акта нужно было каждый раз заново искать код, ключ к его разгадке. Очень часто "ключи" отыскивались за пределами историко-эстетического опыта, что тем более затрудняло пользование ими. Причем повторяем, это происходило не только в музыке. Как пишет Д. Фрэнк, характеризуя состояние литературного процесса в XX в. и акцентируя внимание на том, что литературная форма практически перестала быть временной, обретая статус пространственный, "история... более не воспринимается как объективное каузальное движение во времени, с отчетливыми рубежами эпох, а переживается в качестве такой реальной (бергсониянской! – В.С.) длительности, в которой различия между прошлым и настоящим стерты... Образ объективной истории,

которым гордился человек нового времени и который он столь тщательно культивировал начиная с эпохи Возрождения, трансформируется... в мифологическое представление, в котором действия и события определенной эпохи являются воплощением вечных первообразов. Эти первообразы созданы путем превращения временного мира истории во вневременной мир мифа; и этот вневременной мир мифа определяет общее содержание современной литературы и соответствующее ему эстетическое воплощение – пространственную форму" [112, с.212-213]. Отметим в этом высказывании несомненную близость к теории архетипов К.Г. Юнга, но дело не только в этом. Оценка известным американским литературоведом эстетической ситуации в литературном процессе XX в. полностью применима к западной музыкальной культуре, утратившей

"координацию во времени" как единственную форму существования музыкального образа.

Методологический кризис в музыкальном искусстве одновременно есть кризис темпоральной эстетики, по отношению к которой предшествующие эпохально-художественные методы (классицизм, романтизм, критический реализм) так или иначе вырабатывали обобщенно-нормативную концепцию. Можно сказать и резче. В музыке современного авангарда время как способ существования и эстетического освоения музыкальных событий попросту перестало *быть*, переродившись в своеобразный феномен "антивремени", переводов его в пространственно-"клейкое" состояние (как на широко известных полотнах С. Дали).

Незачем в этой связи дополнительно комментировать ситуацию культурного изоляционизма, в которой оказалась музыкальная практика этого направления.

Отсюда в западной музыкальной культуре вновь произошла, конечно в особом плане, реставрация специфики баховского периода, когда индивидуальная стилистическая концепция (в данном случае И.С. Баха) взяла на себя функции, присущие художественному методу. Однако в условиях XX в. эта ситуация выглядит парадоксально: музыкально-методологические функции, которые выполняются творческими методами, например И. Стравинского, О. Мессиаана, П. Хиндемита, практически в один и тот же исторический период имеют принципиальную разнонаправленность как в идейно-эстетическом, так и в формально-технологическом планах (об этом уже говорилось ранее). Однако, взятые соотносительно практике музыкального авангарда и тем более массовой культуры, они являются "островами" художественного метода в океане субъективно-стилистического произвола. Это полностью относится и к проблеме музыкального времени: при всей полярности указанных концепций и в темпоральном смысле музыкальное время в них *существует*, а значит, существует и музыкальный образ, продолжается "стрела времени" в музыкальной культуре.

В связи с четко обозначенным в западной культуре методологическим кризисом еще более необходима последовательность по отношению к проблеме "музыкальный образ – музыкальное время", понимаемой с позиций проблемы художественного метода в музыкальном искусстве.

Психологическая ассоциативность, многомерность, континуальность, равно как и обобщенность, абстрактность музыкального образа ни на йоту не изменяют его гносеологической природы. Он есть процесс и результат познания, в котором неповторимость художественного "итога" (готового произведения) задана объективным содержанием, внутренней логикой общественного процесса. Стоит вспомнить

(даже боясь быть обвиненными в "излишнем социологизировании"), как А. Белый интерпретировал стихотворение А.С. Пушкина "Пока не требует поэта...": поэт – "локатор", он "бежит, дикий и суровый" на "берега пустынных волн" потому, что там, в одиночестве, в напряжении высокого творчества ему более будет слышен голос мира, голос бытия [15].

Интерпретация пушкинского образа может быть и иной. Однако художественный образ в любом виде искусства есть голос мира, стало быть, перевоссоздание логики его бытия и только в этом случае – бесконечная субъективная ценность.

Нас могут спросить: к чему повторять "библейские азы" теории познания? К тому, что все чаще и чаще при эстетико-музыковедческом анализе объектом исследования становится субъективный уровень субъект-объектного отношения – отражающий и результат отражения; отражаемое (сама социальная действительность, взятая в ее конкретно-культурном качестве) при этом молчаливо подразумевается, но, по существу, остается "за кадром". А ведь именно социальная действительность, мир культуры создают своеобразную "ауру" произведения, определяют жизнь художественного сознания, бытие образа вплоть до законов формообразования и принципов конструктивности.

Поэтому и в музыке каждое ее образное состояние есть не просто модель мира, а модель мира национальной культуры, построенная по законам сложившегося в художественной практике и оформившегося в теоретико-эстетическую целостность художественного метода. Причем последний опять-таки несет на себе печать национально-исторического своеобразия конкретной культуры и функционирующих в ее русле типов художественной деятельности (достаточно сравнить художественные образцы западноевропейского и русского классицизма, чтобы увидеть, насколько различно могут преломляться особенности классицистского метода в условиях национально-культурных специфик).

Обратимся к рассмотрению темпоральной эстетики в отечественной музыкальной культуре в уже практиковавшемся нами соотношении ее с проблемами музыкального образа и художественного метода, взятыми в условиях национального своеобразия становления художественного процесса в России. Подчеркнем при этом особое значение осмысления эволюции художественных методов в русском искусстве, что во многом определяет осознание его своеобразия.

Естественно, в наши исследовательские задачи не входит системный анализ эволюции художественной культуры в России. Мы считаем

необходимым выделить те ее сущностные черты и признаки, вне которых не может быть достоверно выяснен и интересующий нас вопрос.

В первую очередь весь художественный процесс в России развивался под знаком отчетливо проявляющего себя в различные исторические периоды интереса к национальной культуре и истории. Даже эпоха царствования Екатерины II, "вписавшая" русскую культуру в классические рамки просвещенного абсолютизма и жадно впитывавшая достижения западноевропейской философии и искусства, пронизана чувством истории. Можно сказать (и это убедительнейшим образом показано в известных исследованиях Д.С. Лихачева), что эпическое сознание, уходящее корнями в тысячелетие древней русской культуры, закрепленное в ее летописной и "житийной" литературе, неиссякающе питало отечественный художественный процесс во всем богатстве его видовой специфики.

С другой стороны, образ русской культуры в целом пронизан чрезвычайно сильным этическим чувством: удивительна "совестливость" древнерусской литературы, ее дидактическая сила, мощь "народной педагогики", заключенная в образах художественно-эпического сознания. Отметим, что это генетическая черта русской культуры, причем все более усиливающаяся: не случайно русская литература XIX в. была "литературой совести"; не случайно все гигантское наследие А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского объемлет прежде всего панораму этических коллизий, бьется над вечными вопросами добра и зла, решая их порой мучительно и противоречиво, никогда не сходя с тернистого пути искания Истины. И магистраль русской культуры продолжается сегодня – у Шукшина и Трифонова, Бондарева и Распутина, обнажая самую суть национального культурно-нравственного процесса.

Таким образом, для русской культуры особое, принципиальное значение имеет традиция, причем не только и именно художественная, а скорее духовная, обеспечивающая преемственность функционирования в историческом процессе нравственно-эстетических ценностей.

В русской культуре вырабатываются, формируются в столетиях культурно-эстетические комплексы, пронизанные коллективным чувством истории, национального патриотизма и героики.

Д.С. Лихачев пишет в этой связи: "Восторг перед пространствами присутствует уже и в древней русской литературе – в летописи, в "Слове о полку Игореве", в "Слове о погибели Русской земли", в "Житии Александра Невского", да почти в каждом произведении древнейшего

114

периода XI-XIII вв. Всюду события либо охватывают огромные пространства, как в "Слове о полку Игореве", либо происходят среди огромных пространств... Издавна русская культура считала волю и простор величайшим эстетическим и этическим благом для человека" [68, с.12]. "Восторг перед пространствами" свойствен и русской литературе более поздних веков. Россия осознается Гоголем именно через беспредельность ее пространств, созданных для летящего движения; метафорическая и гиперболическая природа его образности также связана с пространственной грандиозностью характеризующих явлений.

Вспомним дикие, бесприютные образы зимнего пространства у А. Блока.

Вспомним ритмическую прозу А. Белого, в которой дух Армении выражен вертикалью ее пространств, где "мир зазубрин над страшным растаском свисающих глыб, где нет линий без бешенства!" [37, с.154]. "Без бешенства" – без движения: пространство в искусстве может быть передано только в движении, а значит – через время. И в художественном сознании откладываются параллели: пространство (простор) – движение – время; беспредельность пространств – беспредельность времени. Это – историческая память, эстетические ценности национальной культуры, они едины для всех видов искусства.

Не отсюда ли присущие русской, украинской и белорусской поэтике сказовость интонации, тяготение к протяженным, объединенным свободно-речевым дыханием песенным размерам? Не отсюда ли подчеркнутая в фольклоре ритмическая свобода, отклоняющаяся от статуарности традиционной западноевропейской метрики? А еще богатство метафор и тропов, не имеющая аналогов в мировых поэтических языках система дактилических и гипердактилических рифм...

Иными словами, в самой русской поэтике – от истоков устного творчества до совершеннейших поэтико-стилистических систем – происходит культивирование

культурно-эстетических комплексов, осуществляется разработка особых типов художественной чувственности, предполагающей и особые приемы выразительности и конструктивности.

Но есть еще одно обстоятельство, отличающее пути развития русской культуры от культуры западноевропейской. Это обусловленная ее историческими особенностями концентрированность развития: почти тысячелетие "медленного времени" и затем, за каких-нибудь полтора столетия – бурный и невиданный взлет духовности, художественной мысли, поражающее обилие шедевров во всех видах искусства, в том числе и музыкального, чье существование в качестве профессионального фактически начинается с конца XVII – начала XVIII в.

Однако сравнительная "молодость" профессиональной музыкальной культуры России, отличающая ее от культуры западноевропейских стран, обуславливает гораздо более свободное, непредвзятое развитие музыкального процесса, который, с одной стороны, непринужденно соотносит себя с классической традицией, унифицированной и рафинированной логикой европейских систем музыкального мышления, с другой – намного фундаментальнее, нежели последние, связан с поэтикой народно-музыкального сознания. Отсюда принципиально приоритетное значение народной культуры для профессиональной музыки России (ситуация, которая совершенно по-иному складывалась в классических музыкальных культурах Западной Европы) [98, с.67-68].

Можно сказать, что стилевая эстетика, формирующаяся в русской музыке, начиная от творчества М.И. Глинки, представляет собой распахнутый в межкультурные ценности образный континуум. Причем особость этого континуума заключается в том, что обобщенно-выразительные формулы европейского музыкального письма, ориенталистскую условность он осваивает только через национальные этико-эстетические комплексы. В этом плане эстетика русских музыкальных стилей имеет корни прежде всего в национальной истории, "дух" которой всегда заметно корректировал инонациональные воздействия на отечественный музыкальный процесс.

Все указанные причины взаимосвязаны со спецификой становления в русской культуре реалистического художественного метода. В общехудожественном масштабе русское искусство (литература и особенно поэзия, изобразительное искусство) не избежало "искуса" классицистски-условной нормы. Одиическая пафосность Сумарокова и Тредиаковского, литературное наследие Ломоносова ясно свидетельствуют об этом. Однако уже у Державина все более отчетливо прослеживается тяготение не столь к классицистской уравновешенности и гармонии образов, сколь к концептуально-философскому отношению к бытию; намечается крупность трактовки художественного образа, которая впоследствии будет неизменно присуща русской литературе и музыке.

В предыдущей главе исследования мы соотносили становление классицистской симфонии с процессами становления классицистской драмы. В русской культуре и эта ситуация складывается по-иному. Достаточно вспомнить комедии Фонвизина, чтобы ощутить, насколько каноническое "триединство", присущее классицистской эстетике, размывается у него мощным потоком быта, лепкой характера, заставляющего вспомнить жизнь образа у Рабле. Классицистская драма России, пройдя через аллегорийную символику, в лучших своих образцах реалистична.

Вот это-то качество заимствует у нее русская опера и затем – русская симфония.

Именно в русской музыке отчетливо прослеживается "крен" в оперное

мышление, однако в оперном русле складывается и тип национального симфонизма, который связан с эпико-исторической традицией не только программно, но и в генезисе мышления и формообразования.

Можно сказать без обиняков: русская музыка от Глинки до Шостаковича развивается в русле эволюционирующих реалистических методов. И каждая крупная стилистическая концепция "работает" на эту методологическую основу, высвечивая те или иные ее идейно-образные, культурно-исторические потенции.

Исследования художественного метода зачастую тяготеют к "литературоцентристской" позиции. Однако в русской культуре жизнь реалистического метода с равной силой реализуется и в искусстве звука, тем более что в жанре оперы, никогда не утрачивающей актуальности в России, межвидовой синтез достигает уровня высокого реализма.

И над всем этим, подобно художественному небосводу, простерт универсальный и неповторимо национальный, сплавливающий всеобщее культуры в единую творческую концепцию стиль А.С. Пушкина, "под знаком" которого развивается русская музыка XIX в. В этом стиле обретают не вторичное, а новое бытие "штили" Сумарокова и Державина, романтическая балладность Жуковского и Баратынского, брызжущая дерзостью и молодостью человечества анакреотика, пахнущая дымом пепелищ и мужицкой кровью история народных бунтов; и в черновиках "Евгения Онегина" все отчетливее и отчетливее проступает Сенатская площадь, с которой генетически связано все, созданное поэтом. И неотделимые друг от друга личность и творчество Пушкина освещают собой мир русской музыки. Эта художественная ситуация также не имеет аналогов в западноевропейской культуре.

Как видим, историко-эстетические условия, в которых формируется русская музыка, характеризуются самобытностью и своеобразием. Однако необходимо учесть еще и то, как отражается указанное на самой системе музыкального мышления, ее интонационных и ритмо-временных сферах. Здесь опять-таки в музыкальной семантике, вырабатываемых в ней музыкально-понятийных комплексах складывается интегративная "межстилистическая" общность, в которой язык профессиональной музыки не утрачивает родства с живым народно-историческим мелосом.

Обратимся в этой связи к творчеству М.П. Мусоргского, которое оказало на дальнейшее развитие не только отечественного, но и мирового

117

музыкального процесса такое же воздействие, как, скажем, проза Ф.М. Достоевского на судьбы романа, да и литературы в целом.

Крупнейшие творения Л.П. Мусоргского – "Борис Годунов" и "Хованщина" – знаменуют собой не только эпохальный рубеж в становлении оперной эстетики, но и являют новую концепцию мировой драмы, самих принципов драматургии. Оперная сцена становится у композитора ареной "живых событий" истории, исторического времени, снимающих условности традиционного оперного действия.

Был ли Мусоргский только реформатором оперы? Думается, он сделал большее, предложив и реализовав новую философию оперного, да и в целом музыкального искусства.

Он создал и новую темпоральность, "нагрузив" художественно-музыкальное время высокими идейно-эстетическими и образно-содержательными функциями[2].

Как известно, в процессе создания "Бориса" Мусоргский проделал огромную работу по переосмыслению пушкинского текста, часто

даже изменяя его, огрубляя и "заземляя" лексику персонажей, разряжая строго-ритмичную ткань более свободной, разговорно-паузной системой интонирования.

Известный исследователь творчества Мусоргского Р.К. Ширинян пишет в этой связи: "Труднейшая работа Мусоргского над изменением пушкинского текста шла по двум направлениям. Одно из них – реализация своих образных представлений: осязаемый в лицах, "неподкрашенный", подвижный в каждой сцене, подвижный в своем развитии народ, и царь, чей образ передает прежде всего трагедию личности, нарушившей нравственный закон. Второе – создание словесной основы, которая стала бы условием для действия, приближающегося по своим пространственно-временным параметрам к реальному; то есть отход от стиха с его общемузыкальной выразительностью в сторону речевых конструкций, выразительность которых исходит из чувства сценической реальности" [120, с.81-82]. Р.К. Ширинян справедливо подчеркивает и то, что конструктивно-драматургическое решение оперы подчинено этому же закону реальности сценического пространства-времени [120, с.17].

Временная драматургия оперы "Борис Годунов" представляет собой сложную политемпоральную модель. Действие не только реконструирует для зрителей историческое время, но и переводит его в насыщенное психологическое время персонажей. Трагическая же фигура Годунова вырывается из контекста исторического времени, обращаясь вовне, к длинной веренице неправедных царствований. Драма Пушкина переосмыслена Мусоргским "снизу": это – трагедия не Годунова, а народная трагедия, и не случайно венчающая оперу ария Юродивого пронизана интонациями народных плачей...

Необходимо подчеркнуть еще и следующее. Генетическая связь русской оперной школы с крупнейшими литературными источниками, историческими и социально значимыми в своей сути, определила тенденцию создания в оперном искусстве (как отчетливо прослеживается в "Борисе Годунове") "встречного" художественного континуума, в котором переплавлялись литературные и музыкальные сферы образности и творилось единое, обобщенное художественно-концептуальное "поле". (Заметим, что в таком же русле складывались вокально-драматические концепции Шапорина, Прокофьева, Шостаковича, Свиридова, Щедрина.)

Особенность темпорального решения "Бориса" заключается и в том, что историческое время не воспринимается как прошлое,

преобразуясь по законам времени сценического, основная черта которого – "сегодняшность", временная незамкнутость событий: "Так рождается небывалая в оперной литературе манера показа многообъемной, многомерной исторической картины, данной в коротких поворотах действия, большая суть которого во многом выявляется как бы "за кадром", а кадры даны непосредственно как куски жизни" [120, с.139]. Отметим, что "открытость" времени вообще свойственна русскому искусству с древнейших пор: "Летописи обрываются на событиях, современных их составителю, оставаясь открытыми в будущее. Преобладающее в древнерусской мысли... переживание времени далеко от эсхатологической устремленности в вечность. Стихия времени скорее мыслится как естественная среда для человека" [38, с.54-55]. Именно в этом плане сценический континуум Мусоргского "приспособлен" для восприятия, реальность которого сродни самой жизни; но континуум этот глубоко национален и питаем накопленными в культуре ценностями мировосприятия.

Наиболее отчетливо эпическое сознание Мусоргского проявляется в "Хованщине", поражающей органичным единством психологической насыщенности образов и действия со свободно-сказовой стилистической основой. Темпоральность "Хованщины" сродни организации времени в эпосе, лишенного линейности, совершающего свободные отлеты от оси повествования, разветвляющегося и вновь сходящегося в узловых точках событий. Однако и здесь Мусоргскому удается соединить, причем абсолютно органично, казалось бы, несоединимое: воссоздание эпической эстетики не является самоцелью, а служит основой для разворота событий собственно психологической драмы.

Согласимся с тем, что такой темпоралии оперное искусство до Мусоргского попросту не знало. Согласимся также и с другим: с конгениальной Мусоргскому временной традицией, сформировавшейся в глубинах народного художественного сознания и "заговорившей" его устами.

Мы не касаемся здесь требующей особого исследования проблемы интонирования у Мусоргского, которая буквально заново заставляет осознать выразительные возможности музыкального реализма и каждой своей "клеткой" возражает апологетам "прекрасной бессодержательности" музыкальных форм!

Новаторство М.П. Мусоргского в области музыкальной, да и собственно темпоральной эстетики стало одним из источников стилистической

120

концепции Д.Д. Шостаковича. В первую очередь это касается чувства истории, органично присущего его музыкальному мышлению, и глубоко осознанного, последовательного стремления композитора к установлению интонационно-образных общностей с миром национальной культуры.

Стиль Шостаковича – явление уникальное по отношению к мировой культуре в целом; его межкультурная насыщенность выражается не в рефлексии баховской или моцартовской образности, а в достижении качественно нового этапа развития музыкальной культуры, диалектически "снимающего" огромную музыкально-историческую традицию. Опираясь на отстоявшиеся формы и жанры музыкального искусства – симфонию, квартет, сонатное аллегро, фугу, синтезируя достижения европейской профессиональной музыки в каждой из этих сфер, композитор завоевывает для них новые рубежи развития, основанные на ритмико-интонационном богатстве русского национального мелоса. Широкое интервальное движение, пластичность мелодических контуров, диатоническая основа лада, концентрация образности при лаконизме выразительных средств, – черты, равно свойственные интонационному стилю русской музыки и интонационной манере письма Д.Д. Шостаковича. Его стиль логически обобщает исторические ценности музыкального реализма, давая им как бы вторую жизнь. Л.А. Мазель высказывает об этом глубоко справедливое суждение: "Вся совокупность найденных выразительно-смысловых комплексов, вся сумма созданных человечеством музыкальных образов соединена закономерными связями с реальной действительностью, представляет ее специфическое отражение и имеет не меньшую объективную познавательную ценность, чем та или иная отрасль науки. И если новое музыкальное произведение, пользуясь этим "общечеловеческим" достоянием, ярко и органично концентрирует и по-новому представляет и перерабатывает ряд значительных, содержательных, исторически сложившихся выразительных комплексов, то оно может казаться необычайно свежим, своеобразным и одновременно как бы "давно знакомым", может восприниматься как выражение уже существовавшей, но лишь теперь найденной истины" [76, с.83]. В этом плане музыкальный язык Шостаковича есть закономерность музыкального процесса, такая же всеобщая в своем культурно-эстетическом значении, как

"выразительно-смысловые комплексы" Баха или Бетховена.

В стиле Шостаковича, полностью принадлежащем к миру русской культуры, отчетливо выделяются сферы, исторически восходящие к баховской полифонии и бетховенскому симфонизму. Прежде чем проследить их развитие в его творчестве, оговорим

следующее

обстоятельство.

121

В стиле Шостаковича несравненно усилено ритмическое начало: напряженное ритмическое дыхание, остиная пульсация, признаки "токкатности", постоянный "неумолимый бег" времени, пронизывающий всю музыкальную ткань, как бы знаменуют собой присутствие XX в., его темпа и ритма. В.Н. Холопова относит тип ритмики Д.Д. Шостаковича к "нерегулярно-безакцентному" [114, с.23]. Подобный тип ритмики, ее нерегулярность вообще свойственны музыке XX в. У Шостаковича это обусловлено эмоциональным, экспрессивно-драматическим напряжением музыкального языка, вытесняющим традиционную для западноевропейской музыки "квадратность" метро-ритма, а также особым, интеллектуально-концентрированным, требующим постоянного сосредоточения течением мелодической мысли, в силу этой постоянной сосредоточенности "смывающей" метрические акценты. Следует также отметить, что нерегулярная ритмика, изобилующая переменными метрами, свойственна русскому мелосу, с которым, конечно опосредованно, связана система организации музыкального времени у Шостаковича.

Совершенно особое эстетическое значение для процессов стиле-образования в современном музыкальном искусстве имеет полифоническое творчество композитора. По существу, речь идет о самоценной в истории развития полифонического письма концепции, имеющей фундаментальную национально-выразительную платформу. Реминисценции баховского полифонического мышления в данной концепции неоспоримы как в плане технологических аспектов многоголосия, так и в плане универсального эстетического ранга цикла Прелюдии и Фуги. Однако творимый Д.Д. Шостаковичем музыкальный хронотоп принципиально отличен от баховского. Функции "энергетической базы" движения музыкальной образности выполняет ритм, на протяжении всей формы постоянно накапливающий потенции и стимулы развития. Однако и ритм здесь обладает существенным отличием: это – ритм интонационный; он не самодовлеющ, а "вычерчен" логикой интонационных эволюций тематизма.


Не претендуя на сколько-нибудь полное освещение проблемы темпоральной эстетики полифонического наследия Шостаковича (это несомненно требует особого – серьезного! – исследования), обратимся к анализу полифонического цикла Прелюдии и фуги ре-минор.

Эпические "колокола" вступительной пьесы, ее былинно-повествующий размах как бы сразу намечают беспредельную ретроспективу исторического времени; причем эстетика исторического усиливается неизбежными музыкально-культурными ассоциациями с эпикой Мусоргского и Бородина, равно как и более глубокими

ассоциативными

пластами

122

неторопливого былинного сказа. Ямбическая фигурация ()³, выплывающая из удержанной в басу октавы "ре", как из далекой времени, подчеркивает интонационно-речитативный склад музыкального языка. Основное тематическое образование Прелюдии экспонировано средствами архаизированного двухголосного распева, располагаясь по ступеням натурального лада.

Вся образно-выразительная сфера Прелюдии направлена на создание особого

культурно-исторического хронотопа при доминирующей эстетике эпического времени. (Заметим, что концентрация эпического свойственна далеко не одному анализируемому опусу. Характеризуя Одиннадцатый квартет Шостаковича, В.П. Бобровский пишет: "Композитор в этом произведении парадоксально сочетает, казалось бы, несовместимое – истовую эпичность и нервную экспрессивность" [17, с.200].) В этой связи особо значительно стремление Шостаковича к воплощению музыкальными средствами чисто пространственных ассоциаций, что выражается в широте фактурного изложения, полирегистровом звучании. Эта пространственность данной модели музыкального времени не случайна, учитывая эпический склад последнего. (Напомним, что выше мы уже упоминали культурное значение "восторга перед пространствами" для национального художественного сознания.) Так что закономерно, очевидно, что Шостакович, генетически связанный с миром русской культуры, воссоздает образ эпического пространства-времени, пользуясь сугубо русской интонацией и свободно-сказовым ритмом.

Музыкальный континуум Прелюдии ре-минор разомкнут (опять разомкнутость драматургического времени, присущая Мусоргскому в решении сценического континуума; и еще "глубиннее" – временному осознанию в древнерусской культуре): пронизывающее ее прорастание тематического зерна фуги завершается в последнем построении "растворяющимся" квартовым ходом, непосредственно готовящим процесс мощного полифонического развития.

Первое же проведение темы Фуги, чьи интонационные контуры уже экспонировались в Прелюдии, сразу же "задает" принципиально иной "алгоритм" музыкального движения: это размеренно-остинатная пульсация четвертных длительностей, неумолимо накапливающаяся на всех уровнях полифонической структуры. Предельная ясность вертикали подчеркивается динамическим планом, колеблющимся в рамках "P – PP". Принцип организации временного развития Фуги в первом ее разделе обусловлен интонационной сущностью темы. Это – характерная для Шостаковича тема-афоризм, максимальная лаконичность которой лишь подчеркивает ее образно-выразительные потенции. Четырехкратное квартовое

опевание основного тона, опять-таки сугубо "русское" по самой системе интонирования, эмоциональная аскетичность, усугубленная мрачным регистром звучания, ритмическое остинато предвещают масштабность полифонического процесса. Образная специфика полифонического развития заложена в ритмо-интонационном комплексе темы: накопленная энергия остинатного ритма логически приводит к интенсификации временного движения во втором разделе (♩♩♩); секундовый ход к шестой ступени в конце первого проведения темы обуславливает экспрессию секундовых интонаций и их грандиозную динамическую эволюцию на всем пространстве Фуги.

Музыкальный континуум Фуги моделируется по принципу своеобразного драматургического *accelerando*, свертывающего музыкальный процесс в направлении максимальной психологической концентрации образности. Объективированная логика первого раздела перерастает в субъективную экспрессию психологического времени.

На уровне эстетического замысла всего цикла ре-минор Д.Д. Шостакович создает уникальную политемпоральную модель, образно-стилистическое единство которой раскрывается в диалектике эпико-исторического и психологического аспектов музыкального хронотопа. Модели подобной сложности, естественно,

полифония баховского периода не воплощала и воплотить не могла.

Нами, по возможности, кратко охарактеризована "баховская линия" в стилистической концепции Д.Д. Шостаковича. Обратимся к "бетховенской", поскольку в творчестве композитора ведущим жанром является симфонический, а метод его мышления преимущественно тяготеет к крупномасштабному (симфоническому) отображению событий.

Как отмечает Л.А. Мазель, "в крупных сочинениях Шостакович создал не только новый тип музыкальных образов, но и новые их соотношения и связи, новую *систему образов*. Система эта индивидуальна, своеобразна и вместе с тем общезначима. Она вызвала к жизни новую трактовку высших, наиболее развитых форм инструментальной музыки – сонатной формы и формы сонатно-симфонического цикла" [76, с.10]. Развивая приведенную мысль, можно сказать, что Шостакович привнес в мировой симфонизм новый тип конструктивности, обусловленный всей совокупностью средств музыкального языка – от мелодико-интонационных микроэлементов до драматургической целостности. А это означает, что изменилась и концепция времени в сравнении с бетховенской. И замечание В.П. Бобровского о парадоксальности несовместимого сочетания эпических и экспрессивных состояний

124

Одиннадцатого квартета затрагивает сам фундамент философско-мировоззренческих, исканий композитора, стремящегося уловить, обнажить сокровенную сущность бытия.

Б.Г. Кузнецов пишет: "Парадоксальность научной мысли, как и парадоксальность поэтики, измеряется общностью и глубиной представлений и норм, которые изменяются в результате каждого поворота научной мысли или мелодии художественного произведения" [65, с.580]. Это соображение привлекательно прежде всего потому, что, во-первых, содержит намек на общность проявлений творческого сознания вне зависимости от сферы проявления; во-вторых, указывает на закономерный характер парадоксального результата, заложенного в естественной логике творчества. Путь Шостаковича-симфониста, закономерен и преемственно продолжающий магистраль музыкального реализма, не мог не быть парадоксальным еще и потому, что в нем воссоздавалась реалья бытия, в котором одновременно существуют возвышенное и низменное. В этом – первое отличие от эстетики Бетховена, в которой абсолютное значение было отдано идее действенной и торжествующей красоты. Отвлечемся ненадолго и раскроем смысл сказанного.

Естественно, что собственно музыкальные характеристики творчества Бетховена обусловлены произведенной им идейно-эстетической революцией в закономерном подготовившем его приход классицистском искусстве. Прежде всего это касается его концепции прекрасного, сущность которого – не в проявлении высшего порядка архитектоники, симметрии, пропорции, как у классицистов, а в выражении высокой идейности, воли к жизни. Представления Бетховена о прекрасном требовали живой субъективности выражения человеческих чувств: ораторский лозунг интонации, диссонантная гармония, взрывообразная динамика – чисто бетховенские приемы музыкальной выразительности.

Соответственно преобразованной в стиле Бетховена шкале музыкально-выразительных средств изменяются и концепции формы. Социальное богатство, универсально-исторический масштаб содержательной сферы обуславливают необходимость формы-процесса, эстетической квинтэссенцией которой выступает сама диалектика развития, драматургически-событийный временной поток. Здесь художественно-музыкальный континуум концентрирует в себе эстетику уже не

абсолютного, а социально-исторического времени, что связано с возникшей в творчестве Бетховена новой коллизией, – "трагический герой – общество", пришедшей на смену традиционной, зародившейся еще в античной драме коллизии "индивид – род".

— 125 —

Время Бетховена многомерно. "Большое время" произведения в целом (особенно, если речь идет о симфонических циклах) пронизано внутренними ритмо-временными уровнями, что позволяет в процессе восприятия воссоздать у слушателя диалектику особенного и всеобщего, заключенную в драматургической целостности. Особые функции в создании этой политемпоральной модели выполняет ритм, выступающий основой и стимулом эстетической реакции при восприятии. Бетховенский ритм есть прочерчивающая время кривая, сама постоянно изменяющаяся и тем самым функционирующая. В нем (ритме) осуществляется синтез прерывности и непрерывности временных процессов в их сложно-диалектической взаимосвязи. Организация времени у Бетховена представляет собой многоуровневую модель функционирования постоянных и дискретных ритмических импульсов. Эта модель обусловлена идейно-художественными принципами Бетховена, согласно которым его образы экспонируют общественные процессы через призму человеческого – героического – мира.

И если бетховенский герой оборачивается к нам медитирующей стороной своего внутреннего бытия, своеобразной "остановкой" созидательного времени, то так или иначе медитация эта "снимается" в эстетике действия сонатных аллегро и многообразных функциях "*Homo communis*", экспонируемых в Финалах (М.Г. Арановский,).

Характеризуя "семантический инвариант симфонии", носящий "всецело внемузыкальный, в сущности, философский характер, акцентируя онтологическую сторону проблемы Человека" [9, с.25-26]. М.Г. Арановский делает вывод, полностью относящийся и к эстетико-семантической стороне бетховенского симфонизма: "Итак, три первые части симфонического цикла репрезентируют три ипостаси Человека: *действие, созерцание, игру*. Так закладывается основа целостной концепции Человека, в которой он выступает как *Homo agens* (Человек деятельный), *Homo sapiens* (Человек мыслящий) и *Homo ludens* (Человек играющий). Практически три эти ракурса в обобщенной, предельно абстрагированной форме исчерпывают суть Человека как индивида. Финал добавляет к ним новый ракурс, отсутствующий, но подготавливаемый в первых трех частях, – *Homo communis* (Человек общественный)" [Там же, с.24].

Здесь – второе отличие эстетики Шостаковича от бетховенской: ибо вся конструкция симфонического цикла пронизана у него образом человека, осмысливающего бытие и постоянно оказывающегося перед лицом реальной, немистицизированной социальной проблемы – смерти

— 126 —

и зла. Не случайно поэтому то, что в симфонической драматургии Шостаковича отчетливо прослеживается циклическая конструкция, имеющая "медленные" центры в Первой и Третьей частях. Логический "атом" этой конструкции заложен в принципах тематизма, где постоянно осуществляется "раздвоение единого" – философски-трагедийный комплекс совмещается с мотивами "интимно-человеческого" характера. Это – принципиально новый тип контраста, воссоздающий еще одну "парадоксалию" языка и мышления композитора.

"Парадоксалия" диктует законы темпоральности. Последняя у Шостаковича

может быть определена как синтез баховского и бетховенского начал (опять соединение несоединимого!): трагедийная сфера развивается по типу абсолютной темпоральности, в которой непрерывность и однородность временной пульсации, присущая Баху, перерождается в механическую монотонность надвигающегося Зла (как, например, в Седьмой и Восьмой симфониях); "человеческая" сфера обладает своими темпоральными контурами, чей алгоритм "заложен" в хрупких и причудливых очертаниях мелодико-тематической линии. В целом же темпоральное решение симфонического цикла воссоздает не просто музыкальный аналог социально-исторического времени, а многомерный образный континуум, пронизанный межкультурными смыслами и интегрирующий их средствами музыкально-семантической, глубоко национальной конкретности.

Как видим, при обращении к всего лишь двум крупнейшим стилистическим концепциям, причем разделенным во времени истории и культуры, обнажается глубокое своеобразие отечественного музыкального процесса, обнаруживается несомненная взаимосвязь между спецификой целостного функционирования духовной культуры и собственно музыкальными ее структурами. Мир национальной культуры, взятый исторически, преемственно, оставляет "отпечаток" на "молекулярных уровнях" музыкального образа, диктует законы его темпоральной сфере и в конечном счете позволяет говорить о специфике временного чувствования, обусловленного национальной культурно-эстетической традицией.

В этой связи выясняется явная ограниченность исследования музыкальной образности "изнутри" самой музыки, времени в музыке – из законов формообразования и структуры. Более того, функционируя в русле культурно-исторических реальностей и в то же время не замыкаясь в них, музыкальный образ в тех или иных типологически устойчивых формах постоянно соотносится с типологиями

временного

чувствования.

127

Причем последнее формируется за пределами музыки – во всей полноте социально-культурного бытия – и в ней (музыке) обретает возможность всестороннего эстетического осуществления.

Так определяется предельный (социокультурный) контекст бытия музыки во времени и в виде времени, а через это – в виде образа времени.

Однако достигнутый уровень исследования не является окончательным, поскольку в стороне остается собственно "носитель" времени в музыке, позволяющий осуществить перевод образов культуры в музыкальные образы, а музыкальный образ – "овеществить" в виде музыкальной формы.

Ясно, что речь должна пойти о закономерностях моделирования временной стороны музыки как способа существования содержательной музыкальной формы, а через нее – музыкальной образности. Иными словами, следует "спуститься" в глубь исследуемого объекта и осуществить гносеологический анализ средств организации времени музыкально-образной целостности – ритма и интонации, образующих в реальностях музыкального процесса особое смысловое единство: ритмо-интонационный комплекс.

Этому посвящена последняя глава нашей книги.

[1] Стилистические концепции указанных композиторов, в частности "темпоральная эстетика", не могут быть сколько-нибудь серьезно осмыслены вне сопоставления с концепциями Пруста, Джойса или, скажем, Мондриана. У этих разных художественных феноменов общие генезис и алгоритмы

функционирования.

[2] Интересно отметить, что великая оперная реформа Глюка не затронула сферу темпоральной эстетики, довольствуясь имеющимися классицистскими нормами. Сюжетно-содержательная сфера оперного творчества Глюка обращена к художественным пластам греческого мифа и античной драмы, что находится в русле концепций Просвещения и классицизма. Однако образность и мифа, и античной драмы осознается Глюком ретроспективно: как относящихся к "абсолютному прошлому". Если античное сознание было мифологическим, миф выступал как живой источник созерцания и чувственности античного грека, черпающего из мифологического прошлого образы и стиль настоящего, то и у Глюка, и у классицистов миф есть идеальная норма искусства, воссоздаваемая в условиях иного исторического времени.

По существу, музыкальное время Глюка – это канонизированное мифологическое время, своеобразное "прошлое в настоящем", в безраздельной красоте которого растворяются трагические коллизии сюжета (не этим ли объясняется знаменитый *C-dur* арии "Потерял я Эвридику..."?). Ритмо-интонация Глюка – явление универсальное в своей "очищенности" от конкретно-исторического; в ее основе лежит не живая речь, а язык эстетизированных эмоций, символизирующий вечную и вневременную художественную норму.

заставляющего вспомнить жизнь образа у Рабле. Классицистская драма России, пройдя через аллегорийную символику, в лучших своих образцах реалистична.

116

Вот это-то качество заимствует у нее русская опера и затем – русская симфония.

Именно в русской музыке отчетливо прослеживается "крен" в оперное мышление, однако в оперном русле складывается и тип национального симфонизма, который связан с эпико-исторической традицией не только программно, но и в генезисе мышления и формообразования.

Можно сказать без обиняков: русская музыка от Глинки до Шостаковича развивается в русле эволюционирующих реалистических методов. И каждая крупная стилистическая концепция "работает" на эту методологическую основу, высвечивая те или иные ее идейно-образные, культурно-исторические потенции.

Исследования художественного метода зачастую тяготеют к "литературоцентристской" позиции. Однако в русской культуре жизнь реалистического метода с равной силой реализуется и в искусстве звука, тем более что в жанре оперы, никогда не утрачивающей актуальности в России, межвидовой синтез достигает уровня высокого реализма.

И над всем этим, подобно художественному небосводу, простерт универсальный и неповторимо национальный, сплавливающий всеобщее культуры в единую творческую концепцию стиль А.С. Пушкина, "под знаком" которого развивается русская музыка XIX в. В этом стиле обретают не вторичное, а новое бытие "штили" Сумарокова и Державина, романтическая балладность Жуковского и Баратынского, брызжущая дерзостью и молодостью человечества анакреотика, пахнущая дымом пепелищ и мужицкой кровью история народных бунтов; и в черновиках "Евгения Онегина" все отчетливее и отчетливее проступает Сенатская площадь, с которой генетически связано все, созданное поэтом. И неотделимые друг от друга личность и творчество Пушкина освещают собой мир русской музыки. Эта художественная ситуация также не имеет аналогов в западноевропейской культуре.

Как видим, историко-эстетические условия, в которых формируется русская

музыка, характеризуются самобытностью и своеобразием. Однако необходимо учесть еще и то, как отражается указанное на самой системе музыкального мышления, ее интонационных и ритмо-временных сферах. Здесь опять-таки в музыкальной семантике, вырабатываемых в ней музыкально-понятийных комплексах складывается интегративная "межстилистическая" общность, в которой язык профессиональной музыки не утрачивает родства с живым народно-историческим мелосом.

Обратимся в этой связи к творчеству М.П. Мусоргского, которое оказало на дальнейшее развитие не только отечественного, но и мирового

117

музыкального процесса такое же воздействие, как, скажем, проза Ф.М. Достоевского на судьбы романа, да и литературы в целом.

Крупнейшие творения Л.П. Мусоргского – "Борис Годунов" и "Хованщина" – знаменуют собой не только эпохальный рубеж в становлении оперной эстетики, но и являют новую концепцию мировой драмы, самих принципов драматургии. Оперная сцена становится у композитора ареной "живых событий" истории, исторического времени, снимающих условности традиционного оперного действия.

Был ли Мусоргский только реформатором оперы? Думается, он сделал большее, предложив и реализовав новую философию оперного, да и в целом музыкального искусства.

Он создал и новую темпоральность, "нагрузив" художественно-музыкальное время высокими идейно-эстетическими и образно-содержательными функциями[2].

Как известно, в процессе создания "Бориса" Мусоргский проделал огромную работу по переосмыслению пушкинского текста, часто

118

даже изменяя его, огрубляя и "заземляя" лексику персонажей, разряжая строго-ритмичную ткань более свободной, разговорно-паузной системой интонирования.

Известный исследователь творчества Мусоргского Р.К. Ширинян пишет в этой связи: "Труднейшая работа Мусоргского над изменением пушкинского текста шла по двум направлениям. Одно из них – реализация своих образных представлений: осязаемый в лицах, "неподкрашенный", подвижный в каждой сцене, подвижный в своем развитии народ, и царь, чей образ передает прежде всего трагедию личности, нарушившей нравственный закон. Второе – создание словесной основы, которая стала бы условием для действия, приближающегося по своим пространственно-временным параметрам к реальному; то есть отход от стиха с его общемузыкальной выразительностью в сторону речевых конструкций, выразительность которых исходит из чувства сценической реальности" [120, с.81-82]. Р.К. Ширинян справедливо подчеркивает и то, что конструктивно-драматургическое решение оперы подчинено этому же закону реальности сценического пространства-времени [120, с.17].

Временная драматургия оперы "Борис Годунов" представляет собой сложную политемпоральную модель. Действие не только реконструирует для зрителей историческое время, но и переводит его в насыщенное психологическое время персонажей. Трагическая же фигура Годунова вырывается из контекста исторического времени, обращаясь вовне, к длинной веренице неправедных царствований. Драма Пушкина переосмыслена Мусоргским "снизу": это – трагедия не Годунова, а народная трагедия, и не случайно венчающая оперу ария Юродивого пронизана интонациями народных плачей...

Необходимо подчеркнуть еще и следующее. Генетическая связь русской

оперной школы с крупнейшими литературными источниками, историчными и социально значимыми в своей сути, определила тенденцию создания в оперном искусстве (как отчетливо прослеживается в "Борисе Годунове") "встречного" художественного континуума, в котором переплавлялись литературные и музыкальные сферы образности и творилось единое, обобщенное художественно-концептуальное "поле". (Заметим, что в таком же русле складывались вокально-драматические концепции Шапорина, Прокофьева, Шостаковича, Свиридова, Щедрина.)

Особенность темпорального решения "Бориса" заключается и в том, что историческое время не воспринимается как прошлое,

119

преобразуясь по законам времени сценического, основная черта которого – "сегодняшность", временная незамкнутость событий: "Так рождается небывалая в оперной литературе манера показа многообъемной, многомерной исторической картины, данной в коротких поворотах действия, большая суть которого во многом выявляется как бы "за кадром", а кадры даны непосредственно как куски жизни" [120, с.139]. Отметим, что "открытость" времени вообще свойственна русскому искусству с древнейших пор: "Летописи обрываются на событиях, современных их составителю, оставаясь открытыми в будущее. Преобладающее в древнерусской мысли... переживание времени далеко от эсхатологической устремленности в вечность. Стихия времени скорее мыслится как естественная среда для человека" [38, с.54-55]. Именно в этом плане сценический континуум Мусоргского "приспособлен" для восприятия, реальность которого сродни самой жизни; но континуум этот глубоко национален и питаем накопленными в культуре ценностями мировосприятия.

Наиболее отчетливо эпическое сознание Мусоргского проявляется в "Хованщине", поражающей органичным единством психологической насыщенности образов и действия со свободно-сказовой стилистической основой. Темпоральность "Хованщины" сродни организации времени в эпосе, лишённого линейности, совершающего свободные отлеты от оси повествования, разветвляющегося и вновь сходящегося в узловых точках событий. Однако и здесь Мусоргскому удается соединить, причем абсолютно органично, казалось бы, несоединимое: воссоздание эпической эстетики не является самоцелью, а служит основой для разворота событий собственно психологической драмы.

Согласимся с тем, что такой темпоралии оперное искусство до Мусоргского попросту не знало. Согласимся также и с другим: с конгениальной Мусоргскому временной традицией, сформировавшейся в глубинах народного художественного сознания и "заговорившей" его устами.

Мы не касаемся здесь требующей особого исследования проблемы интонирования у Мусоргского, которая буквально заново заставляет осознать выразительные возможности музыкального реализма и каждой своей "клеткой" возражает апологетам "прекрасной бессодержательности" музыкальных форм!

Новаторство М.П. Мусоргского в области музыкальной, да и собственно темпоральной эстетики стало одним из источников стилистической

120

концепции Д.Д. Шостаковича. В первую очередь это касается чувства истории, органично присущего его музыкальному мышлению, и глубоко осознанного, последовательного стремления композитора к установлению интонационно-образных общностей с миром национальной культуры.

Стиль Шостаковича – явление уникальное по отношению к мировой культуре в

целом; его межкультурная насыщенность выражается не в рефлексии баховской или моцартовской образности, а в достижении качественно нового этапа развития музыкальной культуры, диалектически "снимающего" огромную музыкально-историческую традицию. Опираясь на отстоявшиеся формы и жанры музыкального искусства – симфонию, квартет, сонатное аллегро, фугу, синтезируя достижения европейской профессиональной музыки в каждой из этих сфер, композитор завоевывает для них новые рубежи развития, основанные на ритмико-интонационном богатстве русского национального мелоса. Широкое интервальное движение, пластичность мелодических контуров, диатоническая основа лада, концентрация образности при лаконизме выразительных средств, – черты, равно свойственные интонационному стилю русской музыки и интонационной манере письма Д.Д. Шостаковича. Его стиль логически обобщает исторические ценности музыкального реализма, давая им как бы вторую жизнь. Л.А. Мазель высказывает об этом глубоко справедливое суждение: "Вся совокупность найденных выразительно-смысловых комплексов, вся сумма созданных человечеством музыкальных образов соединена закономерными связями с реальной действительностью, представляет ее специфическое отражение и имеет не меньшую объективную познавательную ценность, чем та или иная отрасль науки. И если новое музыкальное произведение, пользуясь этим "общечеловеческим" достоянием, ярко и органично концентрирует и по-новому представляет и перерабатывает ряд значительных, содержательных, исторически сложившихся выразительных комплексов, то оно может казаться необычайно свежим, своеобразным и одновременно как бы "давно знакомым", может восприниматься как выражение уже существовавшей, но лишь теперь найденной истины" [76, с.83]. В этом плане музыкальный язык Шостаковича есть закономерность музыкального процесса, такая же всеобщая в своем культурно-эстетическом значении, как "выразительно-смысловые комплексы" Баха или Бетховена.

В стиле Шостаковича, полностью принадлежащем к миру русской культуры, отчетливо выделяются сферы, исторически восходящие к баховской полифонии и бетховенскому симфонизму. Прежде чем проследить их развитие в его творчестве, оговорим

следующее

обстоятельство.

121

В стиле Шостаковича несравненно усилено ритмическое начало: напряженное ритмическое дыхание, остигатная пульсация, признаки "токатности", постоянный "неумолимый бег" времени, пронизывающий всю музыкальную ткань, как бы знаменуют собой присутствие XX в., его темпа и ритма. В.Н. Холопова относит тип ритмики Д.Д. Шостаковича к "нерегулярно-безакцентному" [114, с.23]. Подобный тип ритмики, ее нерегулярность вообще свойственны музыке XX в. У Шостаковича это обусловлено эмоциональным, экспрессивно-драматическим напряжением музыкального языка, вытесняющим традиционную для западноевропейской музыки "квадратность" метро-ритма, а также особым, интеллектуально-концентрированным, требующим постоянного сосредоточения течением мелодической мысли, в силу этой постоянной сосредоточенности "смывающей" метрические акценты. Следует также отметить, что нерегулярная ритмика, изобилующая переменными метрами, свойственна русскому мелосу, с которым, конечно опосредованно, связана система организации музыкального времени у Шостаковича.

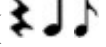
Совершенно особое эстетическое значение для процессов стиле-образования в современном музыкальном искусстве имеет полифоническое творчество композитора. По существу, речь идет о самоценной в истории развития полифонического письма концепции, имеющей фундаментальную национально-

выразительную платформу. Реминисценции баховского полифонического мышления в данной концепции неоспоримы как в плане технологических аспектов многоголосия, так и в плане универсального эстетического ранга цикла Прелюдии и Фуги. Однако творимый Д.Д. Шостаковичем музыкальный хронотоп принципиально отличен от баховского. Функции "энергетической базы" движения музыкальной образности выполняет ритм, на протяжении всей формы постоянно накапливающий потенции и стимулы развития. Однако и ритм здесь обладает существенным отличием: это – ритм интонационный; он не самодовлеющ, а "вычерчен" логикой интонационных эволюций тематизма.

Не претендуя на сколько-нибудь полное освещение проблемы темпоральной эстетики полифонического наследия Шостаковича (это несомненно требует особого – серьезного! – исследования), обратимся к анализу полифонического цикла Прелюдии и фуги ре-минор.

Эпические "колокола" вступительной пьесы, ее былинно-повествующий размах как бы сразу намечают беспредельную ретроспективу исторического времени; причем эстетика исторического усиливается неизбежными музыкально-культурными ассоциациями с эпикой Мусоргского и Бородина, равно как и более глубокими ассоциативными пластами

122

неторопливого былинного сказа. Ямбическая фигурация (), выплывающая из удержанной в басу октавы "ре", как из далей времени, подчеркивает интонационно-речитативный склад музыкального языка. Основное тематическое образование Прелюдии экспонировано средствами архаизированного двухголосного распева, располагаясь по ступеням натурального лада.

Вся образно-выразительная сфера Прелюдии направлена на создание особого культурно-исторического хронотопа при доминирующей эстетике эпического времени. (Заметим, что концентрация эпического свойственна далеко не одному анализируемому опусу. Характеризуя Одиннадцатый квартет Шостаковича, В.П. Бобровский пишет: "Композитор в этом произведении парадоксально сочетает, казалось бы, несовместимое – истовую эпичность и нервную экспрессивность" [17, с.200].) В этой связи особо значительно стремление Шостаковича к воплощению музыкальными средствами чисто пространственных ассоциаций, что выражается в широте фактурного изложения, полирегистровом звучании. Эта пространственность данной модели музыкального времени не случайна, учитывая эпический склад последнего. (Напомним, что выше мы уже упоминали культурное значение "восторга перед пространствами" для национального художественного сознания.) Так что закономерно, очевидно, что Шостакович, генетически связанный с миром русской культуры, воссоздает образ эпического пространства-времени, пользуясь сугубо русской интонацией и свободно-сказовым ритмом.

Музыкальный континуум Прелюдии ре-минор разомкнут (опять разомкнутость драматургического времени, присущая Мусоргскому в решении сценического континуума; и еще "глубиннее" – временному осознанию в древнерусской культуре): пронизывающее ее прораствание тематического зерна фуги завершается в последнем построении "растворяющимся" квартовым ходом, непосредственно готовящим процесс мощного полифонического развития.

Первое же проведение темы Фуги, чьи интонационные контуры уже экспонировались в Прелюдии, сразу же "задает" принципиально иной "алгоритм" музыкального движения: это размеренно-остинатная пульсация четвертных длительностей, неумолимо накапливающаяся на всех уровнях полифонической

структуры. Предельная ясность вертикали подчеркивается динамическим планом, колеблющимся в рамках "P – PP". Принцип организации временного развития Фуги в первом ее разделе обусловлен интонационной сущностью темы. Это – характерная для Шостаковича тема-афоризм, максимальная лаконичность которой лишь подчеркивает ее образно-выразительные потенции. Четырехкратное квартовое

123

опевание основного тона, опять-таки сугубо "русское" по самой системе интонирования, эмоциональная аскетичность, усугубленная мрачным регистром звучания, ритмическое остинато предвещают масштабность полифонического процесса. Образная специфика полифонического развития заложена в ритмо-интонационном комплексе темы: накопленная энергия остинатного ритма логически приводит к интенсификации временного движения во втором разделе (♩♩♩); секундовый ход к шестой ступени в конце первого проведения темы обуславливает экспрессию секундовых интонаций и их грандиозную динамическую эволюцию на всем пространстве Фуги.

Музыкальный континуум Фуги моделируется по принципу своеобразного драматургического *accelerando*, свертывающего музыкальный процесс в направлении максимальной психологической концентрации образности. Объективированная логика первого раздела перерастает в субъективную экспрессию психологического времени.

На уровне эстетического замысла всего цикла ре-минор Д.Д. Шостакович создает уникальную политемпоральную модель, образно-стилистическое единство которой раскрывается в диалектике эпико-исторического и психологического аспектов музыкального хронотопа. Модели подобной сложности, естественно, полифония баховского периода не воплощала и воплотить не могла.

Нами, по возможности, кратко охарактеризована "баховская линия" в стилистической концепции Д.Д. Шостаковича. Обратимся к "бетховенской", поскольку в творчестве композитора ведущим жанром является симфонический, а метод его мышления преимущественно тяготеет к крупномасштабному (симфоническому) отображению событий.

Как отмечает Л.А. Мазель, "в крупных сочинениях Шостакович создал не только новый тип музыкальных образов, но и новые их соотношения и связи, новую *систему образов*. Система эта индивидуальна, своеобразна и вместе с тем общезначима. Она вызвала к жизни новую трактовку высших, наиболее развитых форм инструментальной музыки – сонатной формы и формы сонатно-симфонического цикла" [76, с.10]. Развивая приведенную мысль, можно сказать, что Шостакович привнес в мировой симфонизм новый тип конструктивности, обусловленный всей совокупностью средств музыкального языка – от мелодико-интонационных микроэлементов до драматургической целостности. А это означает, что изменилась и концепция времени в сравнении с бетховенской. И замечание В.П. Бобровского о парадоксальности несовместимого сочетания эпических и экспрессивных состояний Одиннадцатого

124

квартета затрагивает сам фундамент философско-мировоззренческих, исканий композитора, стремящегося уловить, обнажить сокровенную сущность бытия.

Б.Г. Кузнецов пишет: "Парадоксальность научной мысли, как и парадоксальность поэтики, измеряется общностью и глубиной представлений и норм, которые изменяются в результате каждого поворота научной мысли или мелодии художественного произведения" [65, с.580]. Это соображение

привлекательно прежде всего потому, что, во-первых, содержит намек на общность проявлений творческого сознания вне зависимости от сферы проявления; во-вторых, указывает на закономерный характер парадоксального результата, заложенного в естественной логике творчества. Путь Шостаковича-симфониста, закономерен и преемственно продолжающий магистраль музыкального реализма, не мог не быть парадоксальным еще и потому, что в нем воссоздавалась реальность бытия, в котором одновременно существуют возвышенное и низменное. В этом – первое отличие от эстетики Бетховена, в которой абсолютное значение было отдано идее действенной и торжествующей красоты. Отвлечемся ненадолго и раскроем смысл сказанного.

Естественно, что собственно музыкальные характеристики творчества Бетховена обусловлены произведенной им идейно-эстетической революцией в закономерно подготовившем его приход классицистском искусстве. Прежде всего это касается его концепции прекрасного, сущность которого – не в проявлении высшего порядка архитектоники, симметрии, пропорции, как у классицистов, а в выражении высокой идейности, воли к жизни. Представления Бетховена о прекрасном требовали живой субъективности выражения человеческих чувств: ораторский лозунг интонации, диссонантная гармония, взрывообразная динамика – чисто бетховенские приемы музыкальной выразительности.

Соответственно преобразованной в стиле Бетховена шкале музыкально-выразительных средств изменяются и концепции формы. Социальное богатство, универсально-исторический масштаб содержательной сферы обуславливают необходимость формы-процесса, эстетической квинтэссенцией которой выступает сама диалектика развития, драматургически-событийный временной поток. Здесь художественно-музыкальный континуум концентрирует в себе эстетику уже не абсолютного, а социально-исторического времени, что связано с возникшей в творчестве Бетховена новой коллизией, – "трагический герой – общество", пришедшей на смену традиционной, зародившейся еще в античной драме коллизии "индивид – род".

___ 125 ___

Время Бетховена многомерно. "Большое время" произведения в целом (особенно, если речь идет о симфонических циклах) пронизано внутренними ритмо-временными уровнями, что позволяет в процессе восприятия воссоздать у слушателя диалектику особенного и всеобщего, заключенную в драматургической целостности. Особые функции в создании этой политемпоральной модели выполняет ритм, выступающий основой и стимулом эстетической реакции при восприятии. Бетховенский ритм есть прочерчивающая время кривая, сама постоянно изменяющаяся и тем самым функционирующая. В нем (ритме) осуществляется синтез прерывности и непрерывности временных процессов в их сложно-диалектической взаимосвязи. Организация времени у Бетховена представляет собой многоуровневую модель функционирования постоянных и дискретных ритмических импульсов. Эта модель обусловлена идейно-художественными принципами Бетховена, согласно которым его образы экспонируют общественные процессы через призму человеческого – героического – мира.

И если бетховенский герой оборачивается к нам медитирующей стороной своего внутреннего бытия, своеобразной "остановкой" созидательного времени, то так или иначе медитация эта "снимается" в эстетике действия сонатных аллегро и многообразных функциях "*Homo communis*", экспонируемых в Финалах (М.Г. Арановский).

Характеризуя "семантический инвариант симфонии", носящий "всецело

внемusыкальный, в сущности, философский характер, акцентируя онтологическую сторону проблемы Человека" [9, с.25-26]. М.Г. Арановский делает вывод, полностью относящийся и к эстетико-семантической стороне бетховенского симфонизма: "Итак, три первые части симфонического цикла репрезентируют три ипостаси Человека: *действие, созерцание, игра*. Так закладывается основа целостной концепции Человека, в которой он выступает как *Homo agens* (Человек деятельный), *Homo sapiens* (Человек мыслящий) и *Homo ludens* (Человек играющий). Практически три эти ракурса в обобщенной, предельно абстрагированной форме исчерпывают суть Человека как индивида. Финал добавляет к ним новый ракурс, отсутствующий, но подготавливаемый в первых трех частях, – *Homo communis* (Человек общественный)" [Там же, с.24].

Здесь – второе отличие эстетики Шостаковича от бетховенской: ибо вся конструкция симфонического цикла пронизана у него образом человека, осмысливающего бытие и постоянно оказывающегося перед лицом реальной, немистифицированной социальной проблемы – смерти

126

и зла. Не случайно поэтому то, что в симфонической драматургии Шостаковича отчетливо прослеживается циклическая конструкция, имеющая "медленные" центры в Первой и Третьей частях. Логический "атом" этой конструкции заложен в принципах тематизма, где постоянно осуществляется "раздвоение единого" – философски-трагедийный комплекс совмещается с мотивами "интимно-человеческого" характера. Это – принципиально новый тип контраста, воссоздающий еще одну "парадоксалию" языка и мышления композитора.

"Парадоксалия" диктует законы темпоральности. Последняя у Шостаковича может быть определена как синтез баховского и бетховенского начал (опять соединение несоединимого!): трагедийная сфера развивается по типу абсолютной темпоральности, в которой непрерывность и однородность временной пульсации, присущая Баху, перерождается в механическую монотонность надвигающегося Зла (как, например, в Седьмой и Восьмой симфониях); "человеческая" сфера обладает своими темпоральными контурами, чей алгоритм "заложен" в хрупких и причудливых очертаниях мелодико-тематической линии. В целом же темпоральное решение симфонического цикла воссоздает не просто музыкальный аналог социально-исторического времени, а многомерный образный континуум, пронизанный межкультурными смыслами и интегрирующий их средствами музыкально-семантической, глубоко национальной конкретности.

Как видим, при обращении к всего лишь двум крупнейшим стилистическим концепциям, причем разделенным во времени истории и культуры, обнажается глубокое своеобразие отечественного музыкального процесса, обнаруживается несомненная взаимосвязь между спецификой целостного функционирования духовной культуры и собственно музыкальными ее структурами. Мир национальной культуры, взятый исторически, преемственно, оставляет "отпечаток" на "молекулярных уровнях" музыкального образа, диктует законы его темпоральной сфере и в конечном счете позволяет говорить о специфике временного чувствования, обусловленного национальной культурно-эстетической традицией.

В этой связи выясняется явная ограниченность исследования музыкальной образности "изнутри" самой музыки, времени в музыке – из законов формообразования и структуры. Более того, функционируя в русле культурно-исторических реальностей и в то же время не замыкаясь в них, музыкальный образ в тех или иных типологически устойчивых формах постоянно соотносится с типологиями временного чувствования.

Причем последнее формируется за пределами музыки – во всей полноте социально-культурного бытия – и в ней (музыке) обретает возможность всестороннего эстетического осуществления.

Так определяется предельный (социокультурный) контекст бытия музыки во времени и в виде времени, а через это – в виде образа времени.

Однако достигнутый уровень исследования не является окончательным, поскольку в стороне остается собственно "носитель" времени в музыке, позволяющий осуществить перевод образов культуры в музыкальные образы, а музыкальный образ – "овеществить" в виде музыкальной формы.

Ясно, что речь должна пойти о закономерностях моделирования временной стороны музыки как способа существования содержательной музыкальной формы, а через нее – музыкальной образности. Иными словами, следует "спуститься" в глубь исследуемого объекта и осуществить гносеологический анализ средств организации времени музыкально-образной целостности – ритма и интонации, образующих в реальностях музыкального процесса особое смысловое единство: ритмо-интонационный комплекс.

Этому посвящена последняя глава нашей книги.

[1] Стилистические концепции указанных композиторов, в частности "темпоральная эстетика", не могут быть сколько-нибудь серьезно осмыслены вне сопоставления с концепциями Пруста, Джойса или, скажем, Мондриана. У этих разных художественных феноменов общие генезис и алгоритмы функционирования.

[2] Интересно отметить, что великая оперная реформа Глюка не затронула сферу темпоральной эстетики, довольствуясь имеющимися классицистскими нормами. Сюжетно-содержательная сфера оперного творчества Глюка обращена к художественным пластам греческого мифа и античной драмы, что находится в русле концепций Просвещения и классицизма. Однако образность и мифа, и античной драмы осознается Глюком ретроспективно: как относящихся к "абсолютному прошлому". Если античное сознание было мифологическим, миф выступал как живой источник созерцания и чувственности античного грека, черпающего из мифологического прошлого образы и стиль настоящего, то и у Глюка, и у классицистов миф есть идеальная норма искусства, воссоздаваемая в условиях иного исторического времени.

По существу, музыкальное время Глюка – это канонизированное мифологическое время, своеобразное "прошлое в настоящем", в безраздельной красоте которого растворяются трагические коллизии сюжета (не этим ли объясняется знаменитый *C-dur* арии "Потерял я Эвридику..."?). Ритмо-интонация Глюка – явление универсальное в своей "очищенности" от конкретно-исторического; в ее основе лежит не живая речь, а язык эстетизированных эмоций, символизирующий вечную и вневременную художественную норму.

Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре. – К.: Лыбидь, 1990. – 184 с.