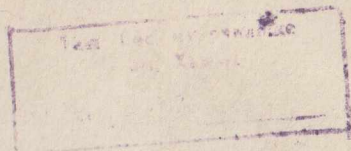
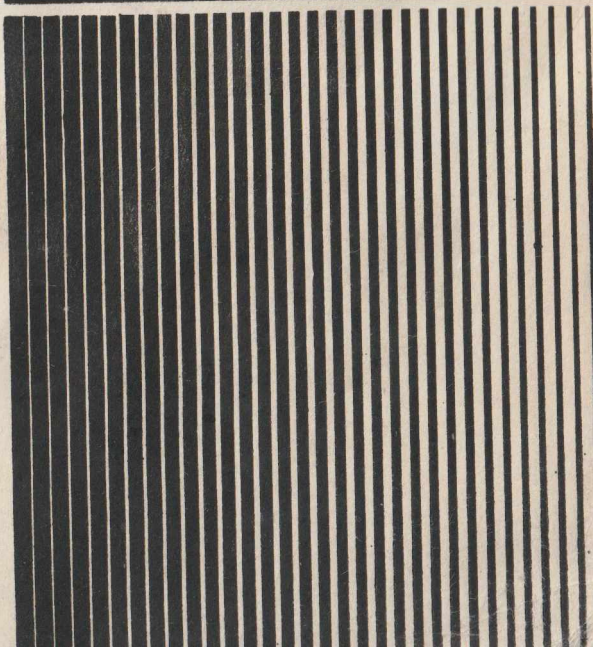


II



Н. Шахназарова

ПРОБЛЕМЫ
МУЗЫКАЛЬНОЙ
ЭСТЕТИКИ



77.11.15

Ш 87

Н. Шахназарова

Проблемы
музыкальной
эстетики
в теоретических
трудах
СТРАВИНСКОГО
ШЕНБЕРГА
ХИНДЕМИТА

Таш. Гос. муз. училище
им. Давлат
Имя. № [redacted]

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
~~СОСТАВИТЕЛЬ~~ КОМПОЗИТОР
МОСКВА, 1975

YUNUS QULABY NOMIDAGI O'ZBEK MILLIY MUSIQQA SAN'ATI INSTITUTI
Inv. № 3954
AXBOROT RESURS MARKAZI

ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР

Ш $\frac{90106-173}{082(02)-75}$ 477—75

© Издательство «~~Композитор~~ композитор», 1975 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В искусствоведческой литературе сравнительно редко встречаются работы, специально посвященные изучению эстетических взглядов того или иного художника. Исследователей прежде всего интересует само творчество, а потом уж — личность художника, его судьба, соотносимость этой судьбы с историей социальных и политических движений эпохи. Однако не меньшего внимания заслуживают литературные материалы — письма, дневники, мемуары, статьи, а порой даже книги, в которых художник сам сформулировал свои представления об искусстве и его миссии, о принципах, ему дорогих или же для него неприемлемых, ему враждебных. Такого рода высказывания художников представляют для историков искусства

большую ценность: они позволяют более уверенно судить об эволюции художника, о его взаимоотношениях со своими предшественниками или современниками, дают возможность проникнуть в его внутренний мир, понять жизненное и эстетическое кредо. Задача заключается лишь в том, чтобы не абсолютизировать содержание этих теоретических документов, а сопоставить высказанные в них мысли и идеи с самим творчеством, ибо главные свидетели художника — его творения.

Формы самовыражения и самоанализа художников многообразны. От эмоциональных излияний — до специальных технологических трактатов; от эгоцентрического самолюбования — до почти научной строгости и объективности. Различна степень их полноты, откровенности и глубины. Так, «Разговоры Гете с Эккерманом» — непринужденные беседы многих лет, из которых постепенно складывается целостная картина мировоззрения и философии великого художника. Статья «Что такое искусство?» Л. Толстого — полемическая, страстная защита определенной концепции назначения и сущности искусства. Заметки, рабочие записки, лекции, статьи Эйзенштейна обосновывают и утверждают новую социалистическую эстетику как мировоззрение и новые образно-стилистические принципы формирующегося вида искусства — кино. Наконец, книга Станиславского «Работа актера над собой» последовательно излагает собственную систему автора, конкретизирующую определенную — реалистическую — театральную эстетику.

Познание эстетических взглядов художника представляет интерес отнюдь не академический. Ибо эстетика любого крупного художника — не его личное, индивидуальное творение. Она невидимыми нитями связана с социально-историческими процессами эпохи. Она по-своему, иногда прямо, иногда сложно-опосредованно отражает все сдвиги, происходящие в духовной жизни обще-

ства, фиксирует акценты, которые вносит в историю искусства та или иная эпоха. Через нее, иными словами, прочерчивается историческая эволюция художественного сознания. Доказательство тому — двусторонность связи художника с действительностью. С одной стороны, на формирование его эстетики воздействуют окружающая среда, полученное воспитание, философские взгляды современной эпохи — из их множественности каждый художник отбирает то, что ему близко, — что отвечает его представлениям о смысле и сущности искусства. Воздействуют и те традиции, которые становятся фундаментом для творческого созревания художника (в этом случае даже ниспровержение традиций есть их воздействие — пусть негативное — на прояснение и кристаллизацию собственных художественных идей).

С другой же стороны, силой и мощью своей индивидуальности, своего художественного прозрения, своей стилистической самобытности художник сам участвует в создании эстетики эпохи. Эстетика классицизма XVII века выросла на идеях декартовского рационализма. Но воспринимается и осмысливается она нами прежде всего в ее чувственной форме — в трагедиях Расина и Корнеля, в комедиях Мольера, а не только через «Поэтику» Буало. Так же как эстетика русских композиторов 60-х годов, рожденная и подготовленная философской демократической мыслью, воплотилась наиболее ярко в музыкальном «кучкизме».

Размышления, вызванные самоанализом художника, особенно важны в эпохи переломные, — когда исчерпывают себя определенная эстетика и стилистика, когда вызревают и формируются новые эстетические представления и стилевые нормы. Творческая мысль утверждает себя в такие периоды не только в самом искусстве, но и в теоретических обоснованиях тех или иных принципов, в их защите. История не однажды пережила по-

добные этапы. Они, как верстовые столбы, отмечают путь искусства — путь познания им мира и человека, познания собственных возможностей. Достаточно сослаться на рождение ренессансной эстетики, которая после средневекового аскетизма вернула искусству полноту чувств и многокрасочность мира. Или — на возникновение эстетики классицизма, обуздавшей роскошь ренессансной фантазии строгостью и дисциплинированностью мысли.

Среди такого рода переломных эпох XX век является особо примечательную картину — примечательную по редкому сплетению, сосредоточенности кризисных явлений в самых различных сферах: в пределах, необычайно широких (социальное развитие, идеология) и узко специфических (стилистика искусства). Учитывая строго ограниченные цели и задачи настоящей работы, поясним эту мысль только несколькими необходимыми соображениями.

XX век знаменовал собой рождение социалистического искусства — искусства духовного здоровья, активного утверждения ясных революционных идеалов. Он же принес в духовную жизнь Запада внутреннее напряжение, атмосферу неустойчивости, нестабильности. Резкое идеологическое размежевание, поляризация мировоззренческих установок происходит не только в глобальных социальных масштабах (мир социалистический — мир буржуазный), но и в пределах самого западного мирозерцания (конфликтное противопоставление разных концепций искусства). Искусство, развивающее ранее сложившиеся традиции, — и искусство, демонстративно и зло с этими традициями полемизирующее. Активное вторжение художника в жизнь — и социальная индифферентность, отчуждение от нее. Расширение контактов с демократической аудиторией — и элитарная замкнутость в мире «чистого» эстетизма. При-

знание гуманистической миссии искусства, утверждение ее — и отказ от гуманизма как идейно-эстетическая позиция.

Гуманизм в искусстве современного Запада вообще становится одной из ключевых проблем — через ее решение и отношение к ней своеобразно выявляются и демократические тенденции творчества, и социальная позиция художника, его выбор в столкновении прогресса и реакции, и понимание им своей ответственности перед человечеством.

Отмеченные выше конфликтные тенденции не всегда четко и ясно разграничиваются — они сталкиваются иногда и в творчестве одного и того же художника, придают сложность и противоречивость искусству эпохи, которую Т. Манн назвал «глубоко критической»¹.

Общие идейно-социальные тенденции кризиса духовного сознания современного Запада переплетаются с реальными трудностями развития самого искусства — и прежде всего с необходимостью обновления его выразительных средств, которая обнаружилась во второй половине XIX века. Полюсы в сфере стилистических поисков также раздвинуты. С одной стороны, границы искусства расширяются до полного их уничтожения — до разрушения его как специфической формы сознания. С другой — трансформируются сами представления об эстетически допустимом и в предмете искусства (что может быть в нем отражено), и в форме (как отражено). Становятся более гибкими рамки определений классических категорий эстетики (прекрасного, возвышенного, безобразного, трагического и т. д.).

Многие художники только так и ощущали ситуацию — как исчерпанность прежних средств эстетического отражения действительности. Исчерпанность, обус-

¹ Манн Т. История доктора Фауста. Собр. соч., т. 9, М., ГИХЛ, 1960, с. 227.

ловленную двумя причинами. Во-первых, имманентной логикой развития самого искусства, его «языка». Во-вторых, осознанием того, что традиционные выразительные средства неадекватны нервному, изломанному, динамичному мироощущению современной эпохи, не могут выразить тревоги и контрасты, губительные для личности последствия буржуазной цивилизации. Поиски и дискуссии чаще всего сконцентрированы на проблемах чистой технологии — именно они выступают на поверхности эстетических споров. Так, например, страстные дискуссии между фовистами и кубистами в Париже (первое десятилетие века), по воспоминаниям одного из участников, ограничивались исключительно проблемами развития формы. «Спорящих не интересовало ни социальное содержание, ни философские возможности, ни самая «изобразительность» изобразительного искусства. В отрицании любых проявлений психологического реализма или любой социальной определенности творческих интересов художника они были совершенно едины... Отрицание «ренессансной» перспективы, какой бы то ни было иллюзорности и всех связанных с ней выразительных средств живописи тоже было всеобщим»¹.

Может быть, в этой своеобразной иллюзии, зашифрованности для творцов искусства глубокого социального фундамента реальной проблематики художественных процессов и заключается одна из причин сложной эволюции таких художников XX века, как Арагон, Элюар, Эйслер. Эволюции от эзотеризма, вызванного поисками в области чисто языковой, — к прояснению стиля, обусловленному сознательным демократизмом и политической активностью как идейно-жизненной позиции.

Стихия поисков, экспериментов в искусстве Запада способствовала рождению в XX веке таких личностей,

которые аккумулируют в своем творчестве все этапы зигзагообразной эволюции художественного сознания. Их искусство зачастую ставит в тупик динамичностью и противоречивостью образно-стилевых поворотов, — когда каждый следующий период как бы отрицает предшествующий (например, Пикассо). Не случайно в искусствоведческий обиход впервые по отношению к художнику входит понятие протеизма. В таких случаях тем более даже самое краткое слово художника (конечно, речь идет о выдающемся художнике) о своем творчестве помогает выявить внутреннюю логику внешне нелогичной эволюции, осветить путь движения творческой мысли.

Музыкальное искусство Запада столкнулось в XX веке с аналогичными проблемами. И если подспорьем для исследователя служат собственные высказывания художника или писателя, то тем более они важны при анализе музыкального искусства — искусства, не оперирующего ни понятийной однозначностью слова, ни конкретной предметностью реальных предметов действительности.

В музыковедческой литературе очень часто высказываются сомнения в том, может ли у композитора вообще существовать стройная система эстетических взглядов. Сомнения эти тем более основательны и правомерны, что среди теоретиков и философов лишь очень немногие способны создать собственную целостную эстетическую систему. Даже в отношении работ такого глубокого мыслителя, как Асафьев, трудно в полной мере говорить о наличии последовательной системы. Настолько динамично, процессуально развивается его мысль — в противоречиях, увлечениях, постоянной эволюции; настолько его теоретические критерии подверже-

¹ Виленкин В. Амадео Модильяни. М., 1970, с. 28.

ны влиянию художественной интуиции, живому воздействию эстетического совершенства самой музыки; настолько — иначе говоря — мышление художника-музыканта врывается в рациональную структуру логической системы, ломает ее, делает менее последовательной, но более чуткой, трепетной и проникновенной в оценке сущности искусства.

Если так сильно воздействие художественного мышления на сильный, восприимчивый к философским увлечениям интеллект, то что же говорить о тех композиторах, которые рождены для творчества, живут в творчестве, выражают себя только и исключительно в своих произведениях? В таких случаях лишь очень условно можно употреблять понятие системы. И хотя творчество каждого крупного композитора, бесспорно, обладает своей эстетикой, на просьбу выразить ее суть он мог бы ответить, перефразируя Л. Толстого: чтобы понять мою эстетику, прослушайте все мои произведения.

Не в трактатах, статьях и письмах, а прежде всего в творениях искусства мы прикасаемся к «трещинам мира», которые проходят через сердце художника. В музыкальных концепциях опер и симфоний, при страсти к определенным жанрам, в отношении к форме и самой музыкальной ткани, в характере выразительности и языка произведений раскрывается восприятие мира композитором — трагическое, лирическое, эпическое, — его этический и эстетический идеал. Кредо художника, определяющее его отношение к окружающей действительности, к целям и задачам искусства, не всегда осмысливается и формулируется им в понятиях, но осознается в своем специфическом художественном видении и воплощается в специфической художественной форме.

И тем не менее, относясь недоверчиво, даже пренебрежительно к теоретикам-искусствоведам (история

музыки, в частности, представляет тому обильные примеры), сами композиторы не так уже редко пишут о своем искусстве. Их письма, музыкально-критические статьи, мемуары и отдельные высказывания дают богатейший материал для знакомства с историей создания отдельных произведений, с суждениями об эстетике художника, с анализом особенностей его творческого процесса.

Известны многочисленные факты, когда музыканты боролись за дорогие им идеи не только своими произведениями, но и пером литератора. Так, уже в теоретических трактатах XVII—XVIII веков, в предисловиях к отдельным опусам или в посвящениях родовитому меценату¹ композиторы убежденно, страстно, полемично и часто не очень почтительно по отношению к оппоненту отстаивали определенные эстетические взгляды и принципы. В том или ином случае композиторов побуждало браться за перо стремление отстоять новаторство своего искусства, его актуальность, созвучность современности.

В эпоху романтизма теоретическая активность композиторов становится неотъемлемой частью творчества. Трудно отделить композиторскую или исполнительскую деятельность Шумана, Берлиоза, Листа от их критической публицистики. В такой же мере трудно оценивать их литературные эссе лишь как теоретические исследования. Ибо каждое из них — это, в сущности, тоже явление художественного — но искусства слова — творчества. Особо выделим двух композиторов. Это Вагнер, единственный, пожалуй, великий композитор, который смело и беспепелляционно вторгся в сферу и эстетики,

¹ См., например, предисловия и послесловия Монтеверди к его мадригалам, посвящения к операм и письма Глюка и т. д. В кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971.

и философии, и социологии, и политики¹. Второе имя — Серов, не просто публицист, рецензент, художник слова, но музыкальный теоретик, исследователь, вдумчивый ученый. В отличие от Вагнера он прежде всего именно ученый, труды которого для музыкальной науки, в том числе и эстетики, значат больше, чем его оперы — для художественной практики.

Эстетика композитора может рассматриваться как совокупность философских идей, формирующих или формирующих его отношение к миру (в плане мировоззренческом) или как выявление определенных эстетико-стилистических тенденций (в плане художественном). Для композитора эти аспекты неразделимы; они существуют в единстве. Но на практике иногда обнаруживается сложность и даже конфликтность их взаимоотношений (эстетический смысл самой музыки, стилистические и «языковые» нововведения оказываются объективно шире и значительнее философских увлечений композитора).

И, наконец, еще одна сторона взаимосвязей эстетики и действительности — они не статичны, не догматизированы, — наоборот, подвижны, гибки, динамичны, охватываются понятием историчности. Есть эпохи более или менее уравновешенные и гармоничные в формах своего эстетического сознания. Эстетика венского классицизма предстает более цельной сравнительно с романтизмом — перспектива времени сглаживает кипение страстей, горечь непризнания, различие в оттенках и даже принципах, которые реально существовали во взглядах Моцарта, Гайдна, Бетховена. Гораздо более разнооб-

¹ Не случайно многие философы обращаются чаще всего к теоретическому наследию Вагнера: невосприимчивые к воздействию чисто музыкальной образности, они полагают, что понимают вагнеровское творчество, изучая его философские и социологические работы.

разная, противоречивая, индивидуализированная эстетика романтизма выглядит опять-таки (до Вагнера) как нечто почти монолитное в сравнении с калейдоскопичностью эстетического сознания современного Запада. В русской музыке второй половины XIX века богатство композиторских школ и творческих индивидуальностей (их соперничество даже) базировалось на общих эстетических принципах демократической мысли.

Разноликая эстетико-стилевая картина музыки XX века персонифицируется в крупнейших композиторских личностях, каждая из которых выступает с обоснованиями собственной эстетической платформы.

Рождение на Западе искусства, полемизирующего с предшествующим, возникновение — в огромном количестве — музыкальных систем (вторая половина века), которые создаются и зачастую лопаются как мыльные пузыри, неконтактность новой музыки с аудиторией приводит к тому, что композиторы (и в этом, в частности, один из парадоксов «авангарда») часто чувствуют себя более уверенными, объясняя свое искусство логическими категориями, чем доверяясь собственно эстетическому воздействию созданных ими художественных произведений. Наряду с композиторами-теоретиками, композиторами-публицистами появляются и такие музыканты, в личности которых органично сочетаются композитор и теоретик, создатель собственной системы, педагог, убежденно пересматривающий принципы преподавания композиции, публицист и музыкальный деятель. Одна из примет современной эпохи в этом смысле — пропагандистский пафос деятельности композиторов, выступление их не только с книгами и статьями, но и с циклами лекций (некоторые книги часто и вырастают из прочитанных лекций).

Инициатива приглашения известных композиторов для чтения лекций на общеэстетические темы принадле-

жала прежде всего университетам Америки. Эмиграция многих художников за океан во время войны предоставила огромные возможности для того, чтобы максимально разносторонне использовать опыт европейских мастеров. Так, книга Хиндемита «Мир композитора» — это обработка цикла лекций, прочитанных в Гарвардском университете, «Музыкальная поэтика» Стравинского — результат его выступлений перед студенческой аудиторией того же университета. Ряд статей, помещенных в сборнике Шенберга «Стиль и идея» (как и некоторые другие работы, например «Основы музыкальной композиции»), — опять-таки лекции, прочитанные в учебных заведениях Америки. В такого рода выступлениях затрагивается широкий круг эстетико-теоретических вопросов. Для нас же особо примечательно то, что во всех названных трудах ясно вырисовываются общие точки притяжения, своего рода доминанты авторской мысли. Это три основные проблемы: современный художник и классическая традиция, художник и общество, художник и слушатель.

Разумеется, любой теоретический документ, выходящий из-под пера композитора, столь же достоверен, как и его творчество, и в такой же степени может служить источником суждения о его эстетических воззрениях. Но при одном условии: если компасом исследователю будет служить сама музыка, если не абсолютизировать высказываемые композитором идеи, а «поверить гармонией алгебру» (позволим себе изменить смысл известных пушкинских строк)¹. Если учитывать, иначе говоря, что именно произведения являются для композитора, как и любого другого художника, основной сферой формиро-

¹ В работах такого типа не всегда обязателен анализ самой музыки — важно, чтобы мысль исследователя постоянно отталкивалась от музыки, чтобы звучание ее «присутствовало» подспудно в изложении.

вания, эволюции и утверждения (а значит, и познания) его мировоззренческих установок. Тогда избегается неизбежная прямолинейность теоретических формулировок, эстетическая позиция художника предстает более широкой, гибкой и диалектической. Ибо богатство оттенков и граней исчезает или схематизируется, когда мысль художника втискивается в неизбежно жесткие конструкции логических понятий.

Достоверный документ — далеко не всегда научный документ. При всей теоретичности, внешней научной оснащенности, при всем блеске проявленной эрудиции, которые отличают в разной степени анализируемые книги, было бы глубоко ошибочным подходить к ним с критериями подлинной научности. Все три работы представляют плод размышлений художников о своем искусстве и только в этом качестве и могут рассматриваться. Они или подытоживают их размышления об искусстве — его сущности, месте в жизни общества и т. д., или же обосновывают новые идеи, уже практически воплощенные в самой музыке.

Сказанным определена и цель настоящей работы. Она заключается не в том, чтобы воссоздать всю эстетику того или иного композитора через его теоретические труды. Задача ставится иная — исследовать, в какой мере в лекциях, книгах, статьях отразились эстетические взгляды композитора, в какой мере эти работы и высказывания могут служить подспорьем в осмыслении всей его эстетики. Так как по ходу изложения привлекаются многие другие работы и Стравинского, и Шенберга, и Хиндемита, может создаться иллюзия, что автор претендует на всестороннее освещение эстетических взглядов этих композиторов. В действительности же — сформулированная выше цель книги достаточно локальна и строго ограничена.

Возникает вопрос — почему внимание автора привлекли именно эти три композитора? Более подробно о значении каждого из них будет сказано во вступительных очерках к главам. Здесь же ограничимся только одним соображением.

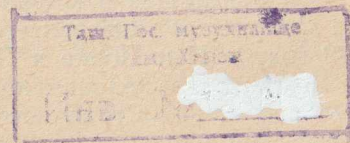
Можно — и должно — различно оценивать их вклад в современную музыкальную культуру. Несравним, прежде всего, масштаб дарования. Несравнима художественная ценность творчества, сила и степень универсальности эстетического воздействия Стравинского, Шенберга, Хиндемита — даже в пределах эволюции одного художника (например, влияние Стравинского раннего периода или эпохи неоклассицизма — и последних лет, Шенберга — «чистого» додекафониста или поздних его произведений). Можно — и должно — дифференцированно подходить к их наследию, отделяя плодотворное, жизненно важное, способное к развитию от того, что уже сегодня представляется как бесперспективное, умозрительное и искусственное. Но нельзя отрицать того, что каждый из них по-своему выразил некоторые важнейшие тенденции современной музыки, больше того — определял своей деятельностью и своим творчеством эти тенденции.

Есть и еще одна причина. Автора настоящей книги интересовали такие труды, которые по сознательно поставленной цели не являются ни чисто мемуарными (как, например, «Хроника моей жизни» Стравинского), ни узко теоретическими (как труды Мессяна или книги по гармонии Шенберга и Хиндемита). Все они охватывают широкий круг теоретико-эстетической проблематики. Характер ее осмысления выдающимися композиторами представляет безусловный интерес. Кроме того, ни «Мир композитора» Хиндемита, ни «Музыкальная поэтика» Стравинского, ни сборник статей Шенберга «Стиль и идея» на рус-

ском языке полностью не издавались¹. В оригинале они известны лишь узкому кругу специалистов. Поэтому в настоящей книге задача автора — по возможности целостно представить систему рассуждений каждого из композиторов, внутреннюю логику его мышления, показать путь рождения этой логики и ее обоснование². С этой целью в книге приведено максимальное количество собственных высказываний композиторов. Знание и понимание позиции дает возможность и более аргументированно с ней полемизировать.

¹ После того, как настоящая работа была сдана в производство, вышли в свет книги: «И. Ф. Стравинский» (М., 1973), где опубликованы фрагменты из «Музыкальной поэтики», Друскин М. Игорь Стравинский (Л.—М., 1974), Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит (М., 1974).

² Очень точно сформулировал Д. Житомирский важность осознания логики рассуждений того или иного художника: «понять внутреннюю логику — еще не значит понять объективный смысл; но игнорирование внутренней логики, собственного стимула художника, к сожалению, столь обычное в искусствоведческих трудах, всегда фатальным образом ведет к искажению объективного смысла». Житомирский Д. К изучению западноевропейской музыки XX века. — В кн.: Современное западное искусство. М., «Наука», 1971, с. 220.



«МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЭТИКА» ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

В 1939 году Игорь Стравинский, который тогда жил во Франции, был приглашен в Америку для чтения курса лекций в Гарвардском университете (г. Бостон). Изданные в 1942 году в Нью-Йорке и Париже лекции эти и составили книгу «Музыкальная поэтика»¹.

Таким образом, для Стравинского причиной появления теоретической работы стал вполне конкретный и деловой повод. Тем не менее автор «Музыкальной

¹ Лекции были изданы в 1942 г. на французском и английском языках. В настоящей работе в основу взято американское издание: Stravinsky I. Poetics of music (in the form of six lessons). New York, 1956. В дальнейшем — Poetics of music.

поэтики» не ставит перед собой задачи — дать определенный минимум систематических знаний своим слушателям, представить более или менее последовательную концепцию музыкального искусства.

Стравинский — художник и только художник всем своим существом — не претендует ни на научность, ни, тем более, на универсальность. Он не скрывает, что его мало интересует учебный аспект курса, то есть задача последовательного изложения суммы определенных сведений. Он и не пытается создать видимость целостной картины, дающей представление о музыке как явлении историческом и общественном, об особенностях ее разного мира. Стравинский останавливается только на том, что интересно прежде всего ему самому, и в том ракурсе, в каком его лично волнует та или иная проблема¹. Он обобщает собственный творческий опыт и на его основе практически строит курс; он полемизирует со своими противниками, утверждает свои принципы понимания музыки, ее специфики, ее современного состояния. Он так и формулирует цель курса: «Я хотел бы, чтобы моя система откровений была чем-то средним между академическим курсом... и тем, что можно было бы назвать апологией моих общих идей. Я употребляю слово «апология» не в ...общепринятом смысле... восхваления, но в смысле оправдания и защиты моих мыслей и моих личных взглядов»². Книга Стравинского поэтому подчеркнута избирательна — в предмете рассуждения, в аспекте анализа тех или иных проблем, в акцентах, которые расставляет автор. Она подчеркнута избирательна и в освещении исторического процесса, в выборе твор-

¹ «То, что я собираюсь вам рассказать, будет не безличным изложением общих положений, но истолкованием музыки так, как я ее понимаю». (Poetics of music, p. 7).

² Ibid., p. 5.

ческих фигур. Она субъективна — иногда до парадоксальности — в оценке тех или иных композиторов, их вклада в музыкальную культуру.

«Музыкальная поэтика» суммирует опыт определенного — до начала 40-х годов — периода художественной биографии Стравинского. После издания этих лекций композитор проделал очень значительную — и не единожды — эволюцию. Отсюда — ограниченность материала определенными хронологическими рамками. Кроме того, к концу жизни Стравинский стал спокойнее и объективнее в оценках. Не удивительно, что многие его положения и характеристики, изложенные в «Музыкальной поэтике», позднее корректируются «Диалогами» (которые с полным правом можно считать «теоретическими итогами» его многолетних размышлений об искусстве)¹.

Стравинский свободно komponует свои лекции по тематике. И манера их изложения далека от академической строгости — она непринужденна, не скована никакими нормами и рамками. Это — своего рода теоретические эссе или, точнее, разговор художника с заинтересованным собеседником. Здесь важные эстетические положения соседствуют с личными воспоминаниями, а мысль не боится непоследовательности и даже противоречий. Отсюда легкий и гибкий переход от Аристотеля к Руссо, от Равеля к Честертону, от Андре Жида к Сувчинскому и т. д.².

¹ Хотя в «Диалогах» также ощущается увлечение парадоксами и субъективность оценок. Стравинский И. Диалоги. Л., 1971.

² Видимо, на характер изложения и содержания лекций оказал влияние тот факт, что Стравинский выступал на кафедре поэтики; поэтика же, как он объясняет в первой же лекции, «означает изучение создаваемого произведения», трактует, со времен Аристотеля, вопросы «личной работы, организации материала и структуры». (Poetics of music, p. 4).

По стилю и характеру изложения «Музыкальная поэтика» вызывает в памяти теоретические выступления, очерки, работы ряда поэтов и художников, выросших в атмосфере духовной жизни России начала века — и их особый эстетизм, и точность художественных прозрений, и своеобразный научный дилетантизм. Именно это поколение характеризует А. Оссовский.

«Появилась рафинированная художественная интеллигенция, художественная аристократия в идейно-психологическом, а не социальном смысле... Это были большей частью дети ученых... философов... артистов — люди, как правило, высокообразованные; сплошь и рядом они оканчивают по два факультета, владеют иностранными языками... все они получили литературную подготовку на филологических факультетах и т. д.»¹.

Кажется, что эта характеристика прямо имеет в виду Стравинского.

Философская и научная эрудиция Стравинского, его суждения о сложных проблемах музыки и эстетики выявляют мышление не теоретика и не ученого. Но суждения эти высказаны гениальным художником, поэтому через призму общефилософских рассуждений мы распознаем его творческий опыт, многие положения его эстетики. В данном же случае важнее отметить другое — опять-таки особую избирательность в явлениях мировой культуры, особое «фокусирование» явлений, показавшихся близкими, вызвавших те или иные ассоциации с собственным творческим миром, — и тогда неважно, относится ли это явление культуры к сфере чисто художественной, к сфере науки или религии². Круг интере-

¹ Оссовский А. Русская музыка между двумя революциями. Стенограмма доклада (июнь 1946 г.) Цит. по кн.: Смирнов В. «Творческое формирование И. Ф. Стравинского» Л., 1970, с. 39.

² Вбт, например, одно из многочисленных подтверждений этой мысли: «Недавно я натолкнулся на два высказывания математика

сов Стравинского выявляет интеллект и разносторонний и точный. Может быть, поэтому одна из первых стрел пущена в его лекциях против невежества — «невежества и недоброжелательности, неизменно связанных друг с другом таинственными нитями в большинстве высказываний по адресу искусства»¹. Полемичность, которая декларируется с первых же страниц, вообще является особенностью этой книги. Полемичность эта вызвана в большой мере необходимостью защиты собственных позиций, эстетической платформы той музыки, начало которой положил в XX веке автор «Петрушки» и «Весны священной». И он этого не скрывает: «Итак, я буду полемичным, — заявляет он в первой же лекции. — Не для того, чтобы защитить самого себя, но чтобы защитить здесь музыку и ее принципы словесно, как я делаю это другим способом моими сочинениями»². Издержки полемичности — крайности, нетерпимость, несправедливость, субъективная односторонность некоторых суждений, в которых обнаруживается не только острота, но и желчность ума.

Первая лекция — «Установление контакта» — вводит аудиторию в цель и задачи курса, особенности его подачи, знакомит с основной проблематикой. Вторая лек-

Морстона Морса, определившего «сходство» музыки и математики гораздо лучше, чем я бы мог это сделать». Стравинский И. Диалоги, с. 222.

¹ Стравинский произносит по этому поводу достойные внимания слова: «В невежестве самом по себе, конечно, нет преступления. Оно начинает становиться подозрительным, когда стремится играть в искренность, так как искренность, — как говорил Реми де Гурмон, — это только лишь объяснение, но никак не оправдание. А недоброжелательство всегда ссылается на невежество как на смягчающее обстоятельство» (Poetics of music, p. 9). Видимо, эта мысль в достаточной степени волнует автора, ибо в первой же лекции он говорит о необходимости «выслушать и познать», прежде чем «высказывать суждения» (p. 3).

² Ibid., p. 18.

ция посвящена «музыкальному феномену» (она так и названа), который Стравинский определяет как «разновидность умозаключения в понятиях звука и времени»¹. Элементы музыки, ее синтаксис и морфология рассматриваются в связи с феноменом музыки. Сам же анализ творческого процесса, его диалектика, понятия вдохновения, воображения, фантазии, вкуса, необходимости и свободы, порядка и беспорядка и т. д. входят в содержание третьей лекции («Музыкальная типология»). В четвертой — «Музыкальная типология» — речь идет о проблеме стиля, о критериях исторического отбора и жизни музыкальных произведений (то, что можно было бы назвать «биографией музыки»); здесь же Стравинский дает определение таким явлениям, как снобизм, обывательщина, модернизм и академизм, классицизм и романтизм. Последняя, шестая, лекция посвящена исполнителю — Стравинский впервые, кажется, так подробно обосновывает мысль, которая была высказана им прежде в «Хронике моей жизни» и к которой он неоднократно возвращается впоследствии — об отличии подлинного исполнения произведения от его интерпретации, о необходимости ограничить свободу (для Стравинского — произвол) исполнительской интерпретации.

Несколько особняком в этом перечне стоит пятая, предпоследняя глава, целиком посвященная русской музыке, — особняком и по содержанию (единственная лекция, основанная на опыте и проблематике определенной национальной культуры) и по характеру.

До того как будет изложено содержание лекций, прочитанных Стравинским, необходимо сделать несколько предварительных замечаний. Прежде всего ответить на два основных вопроса — можно ли вообще говорить о некоей единой системе взглядов Стравинского и в

¹ Poetics of music, p. 19.

какой мере именно «Музыкальная поэтика» способна служить их выражением.

Действительно, даже в сложной, противоречивой и неустойчивой панораме искусства XX века трудно найти художника, по отношению к которому столь кощунственным было бы само предположение о существовании единой устойчивой системы эстетических взглядов. Композитор, предвосхищающий и фиксирующий в своем творчестве все определяющие стилевые тенденции века, с непостижимой свободой и непринужденностью переходящий от следования традициям русского кучкизма к «неопрIMITивизму», от последнего к неоклассицизму и от неоклассицизма к додекафонии; композитор, со столь же непостижимой органичностью — часто раздражающей органичностью — способный вживаться в стили разных эпох и выражать себя на разных языках¹, — такой художник, казалось, исключает возможность приписать себе, хоть с какой-то степенью достоверности, устойчивые принципы, своего рода эстетические «константы». И тем не менее вся эта внешняя изменчивость, весь этот «протеизм», признание которого стало уже общим местом в работах о Стравинском, не только не исключает, но, как это ни странно, — предполагает существование таких констант. Именно они и делают Стравинского Стравинским во все периоды его длинного и извилистого творческого пути. Именно они определяют особенности образной сущности и стилистики его музыки и во многом объясняют его столь динамичную эволюцию в том,

¹ Уже в 1929 году эту особенность художественной личности Стравинского точно подметил Б. Асафьев: характеризуя его раннюю симфонию, он пишет, что в ней «композитор по очереди примерял чужие маски, ища своей, и доказывал, что... может сыграть любой стиль и усвоить любое влияние». (Глебов Игорь. Книга о Стравинском. Л., 1929, с. 24).

а не в другом направлении. Константы эти формировались постепенно, еще более постепенно осознавались (вначале скорее интуитивно ощущались) и принимали в той или иной мере отчетливую форму теоретических определений. Эти константы, как мы увидим, существенны для всего творчества Стравинского даже в тех случаях, когда базируются на его художественных устремлениях определенного периода. В этом убеждаешься, анализируя «Музыкальную поэтику».

К тому времени, когда в Гарвардском университете читался Стравинским курс лекций, яснее обозначился его переход к принципам направления, известного в истории музыки XX века под общим названием «неоклассицизм»¹. Давно рассеялось всеобщее недоумение, сопровождавшее исполнение Октета для духовых (1929) — произведения, которое стало рубежным для эволюции Стравинского этого периода. Публика уже привыкла в каждом новом сочинении известного композитора слышать отголоски прошлых веков — от Люлли до Верди. «Царь Эдип» (1927), «Поцелуй феи» (1928), «Симфония псалмов» (1930), Скрипичный концерт (1931) и Концерт для двух фортепиано (1935), Концерт

¹ В музыкознании еще не сложилась единая точка зрения на понятие неоклассицизма — связан ли он только с возрождением стилистики хронологически определенного (доромантического) этапа в истории музыки, подразумевает ли особую образную систему и т. д. Особенно расплывчато этот термин выглядит в применении к творчеству Стравинского, свободно смещавшему в своих произведениях историческую перспективу и подчинявшему индивидуальной воле стилевые нормы различных эпох (барокко, классицизм, романтизм), обращавшемуся к опыту Люлли и Россини, Гайдна и Чайковского. По поводу неточности термина см. сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 2. Л., 1963; Друскин М. Заметки о Стравинском. — «Советская музыка», 1972, № 8; Смирнов В. Творческое формирование И. Ф. Стравинского. Л., 1970; Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1963 (2-е изд. 1969).

для 16-ти инструментов (Думбартон-Окс, 1938) и Симфония C-dur (1940) — таков перечень только наиболее значительных сочинений Стравинского, в окружении которых и на основании которых выросла «Музыкальная поэтика».

Даже если бы сам Стравинский не подчеркивал неоднократно «связанность» прочитанного им курса с личным опытом, это было бы очевидно из фактического материала лекций, примеров, приводимых автором, из подбора тем и аспектов их изложения.

Так, одной из центральных сквозных тем его лекций становится опровержение и дискредитация искусства романтического. Стравинского ничто не связывает с романтической традицией. Ему чужд культ чувства, он не стремится к воплощению эмоциональной многогранности, тонких психологических нюансов, открытому выражению душевных переживаний. Обращаясь для сравнения к опыту театра, можно сказать, что Стравинскому гораздо ближе «искусство представления», чем «искусство переживания».

Все те эстетические принципы, которые он не принимает как художник и как человек и которые были доведены до своей крайней точки у эпигонов «классического» романтизма (явление, названное Стравинским «дряхлеющим романтизмом»), сфокусированы для него в Вагнере. «Музыкальную поэтику» в этом смысле можно назвать манифестом антивагнерианства. В адрес Вагнера Стравинский не жалеет ни язвительности, ни полемического задора. Сарказм Стравинского так непримирим, может быть, и потому, что и сам он не абсолютно избежал вагнеровского влияния. В «Диалогах» у него уже хватает трезвости говорить об этом более спокойно¹.

¹ «... я знал «Парсифаля» по партитуре, и он оказывал на меня влияние до 1908 г.» (Диалоги, с. 57). Он упоминает также

Сам Стравинский выступает как художник организованного интеллекта, сильно развитого рационального мышления, точно осмысленного мастерства. Поэтому и поворот к неоклассицизму был для него естественным и органичным. Можно предполагать, что если бы не было классицизма XVII—XVIII веков, то Стравинский его изобрел бы в XX веке. Если Хиндемит искал нравственные, этические ценности в трудах средневековой философии, то Стравинский обращался к искусству прошлого в поисках нетленных эстетических ценностей, вечной красоты, идеала прекрасного. Представление об искусстве как форме служения ему вообще чуждо. Есть только один аспект, который ему близок, — служение художника своему творчеству. В «Музыкальной поэтике» он демонстративно утверждает имманентность музыки, ее «несвязанность» с жизненными истоками, чистоту и независимость ее собственного мира. Философско-мировоззренческие истоки такого типа концепции можно проследить в различных направлениях (в эстетическом кредо «Мира искусства», в исканиях и тенденциях французской художественной культуры начала века и т. д.). Они и прослежены — не только у Асафьева, но и в работах последних лет — в книгах И. Вершининой, Б. Ярустовского, статьях и книге В. Смирнова¹. Но эти отмеченные и исследованные уже связи — для Стравинского только истоки в буквальном смысле слова. Он переплавляет их уникальностью и мощью своего дарования, представляя некий эстетический синтез, сам воздействующий на художественную практику.

«вагнерианские септаккорды в ц.ц. 58 и 74» в партитуре «Эдипа». (Там же, с. 183).

¹ Ярустовский Б. Игорь Стравинский; Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. М., «Наука», 1967; Смирнов В. Цит. книга, статьи в сборниках «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 5. Л., 1967; вып. 8. Л., 1968.

Поэтому столь отчетливо прочерчивается вторая сквозная тема лекций — полемика, чаще подспудная, а в пятой лекции — открытая до агрессивности — с демократическими устоями русской музыкальной классики. И опять-таки позднее, в «Диалогах», Стравинский и спокойнее и объективнее говорит об отношении к русской музыке и связи с ней (но форма изложения им мыслей несколько не влияет на их содержание — неприятие эстетики «Могучей кучки» так и остается неприятием). И хотя в «Музыкальной поэтике» Стравинский сетует на то, что «универсальные очаги культуры превращаются в изолированные, что они концентрируются в национальных границах»¹, сам он в конце жизни вновь акцентирует свое происхождение из такого «частного» очага и свою неразрывность с его традициями: «Я всю жизнь по-русски говорю, по-русски думаю, у меня слог русский. Может быть, в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней, это в ее скрытой природе»².

Со своими полемическими крайностями, парадоксами, явными элементами внешней рисовки «Музыкальная поэтика» предстает как документ самоутверждения — в теории — новой эстетики, уже завоевавшей признание в творчестве. Правда, сейчас широко известно признание Стравинского о своих прошлых теоретических работах: «В «Хронике» и в «Музыкальной поэтике» (кстати говоря, обе написаны не мною, а соответственно, Вальтером Нувелем и Роланом-Манюэлем) при всех моих ошибках гораздо меньше моего, чем в диалогах; или мне так кажется»³. Брошенное вскользь, между прочим, в одном из

¹ Poetics of music, p. 76.

² «Игорь Стравинский: любите музыку!». — «Комсомольская правда», 1962, 27 сент.

³ Диалоги, с. 143.

примечаний, признание это не может не насторожить. Оно заставляет отнестись к содержанию «Музыкальной поэтики» с особой тщательностью и вниманием. Корректив, который вносит творчество, сама музыка, и который всегда необходимо учитывать, когда имеешь дело с теоретическими высказываниями композиторов, в данном случае, видимо, имеет еще большее значение.

Уже отмечалось, что «Музыкальная поэтика» не является серьезным теоретическим исследованием — для этого книга слишком субъективна, подчеркнута парадоксальна в ряде положений, в ней есть элементы и самолюбования и бравады. Однако до какой степени специфические акценты и проблематика «Музыкальной поэтики», вызванные к жизни одним, хотя и важным, неоклассицистским периодом творчества Стравинского, существенны и глубинны для всей его эстетики, доказывает тот факт, что многие положения, высказанные в «Поэтике», предвосхищены «Хроникой моей жизни». Главное же — к ним Стравинский вновь возвращается в «Диалогах», которые не просто подытоживают творческий путь композитора, перешагнувшего восьмой десяток, но, по его собственным словам, выражают его идеи, мысли и взгляды с наибольшей адекватностью.

Именно это и дает основание рассматривать «Музыкальную поэтику», при всей осторожности обобщений и выводов, как один из достоверных (во многих своих принципиальных положениях) документов, важных для познания эстетической позиции Стравинского.

Феномен музыки. В тех редких случаях, когда художники-творцы анализируют свое искусство, они, как правило, стараются говорить о категориях сугубо материальных — о том, из чего и как создается произведение, оставляя теоретикам возможность объяснять гораздо менее «осязаемые» категории образа, содержания и т. д. В данном же случае эта довольно часто встре-

чающаяся особенность чисто художественной трактовки искусства усилена и некоторыми тенденциями искусства XX века и субъективными чертами творческого мирозерцания автора «Музыкальной поэтики».

В интервью варшавскому ежемесячнику «Музыка» Стравинский объясняет поворот к неоклассицизму наступлением нового этапа в своих исканиях: «Музыка новых сочинений — «Симфоний для духовых», Октета для духовых, Концерта для рояля, Сонаты для рояля — музыка с ног до головы — чистая музыка... Кончилось время, когда я старался обогатить музыку, теперь я хочу строить ее»¹. Элементы, из которых «строится» музыка, единственно и поддаются точному познанию. На них Стравинский останавливается прежде всего, ибо форма для него не просто неотрывна от содержания, она — единственный доступный человеческому восприятию «канал», через который только и возможно соприкоснуться с сущностью музыки: «творческий феномен непознаваем вне формы, в которой он себя проявляет»². В этом смысле Стравинскому близко Аристотелево понимание поэтики как такой категории, которая сочетает в себе представление и об эстетических нормах творчества и о законах художественного «ремесла»³. Он особенно подчеркивает, что у философов древности «поэтика не со-

¹ Цит. по кн.: Ярустовский Б. Игорь Стравинский, 2-е изд., с. 163.

² Poetics of music, p. 6.

³ С такой же трактовкой художественного труда как ремесла (в том смысле, в котором это слово употреблялось в средние века) мы столкнемся и у Хиндемита. «Знаменательно, что Стравинский никогда не любил термин «художник», который он считал претенциозным и романтическим. Он предпочитает рассматривать себя как ремесленника». В кн.: Machlis J. Introduction to contemporary music. New York, 1961, p. 165.

держала никаких лирических излияний о прирожденном таланте и сути красоты». Музыка для Стравинского — «не предмет для приятных мечтаний», музыкальная же поэтика — анализ «процесса выполнения в области музыки». Подобный подход — деловой подход мастера к своему искусству как к серьезной работе прежде всего — является определяющим при объяснении музыкального феномена.

Избирательность, характерная для всей книги, явно дает о себе знать в трактовке вопроса о сущности музыки. Стравинский подробно останавливается лишь на тех аспектах, которые ему важны как художнику, по поводу которых он считает необходимым утвердить свою личную точку зрения. Так, он мельком затрагивает вопрос о природных основах музыкального искусства. Он не стремится здесь даже к элементарной научной достоверности и доказательности, как, впрочем, и во многих других случаях. В полном соответствии с исходной позицией искусство трактуется им чисто этимологически — от слова «искусный», «умелый». Искусство — «способ создавать произведение согласно определенным методам, усвоенным путем учения или изобретения»¹.

Разговор о природных основах музыки ему нужен для того, чтобы подчеркнуть одну из самых существенных для себя идей. Речь идет о роли человеческой личности, ее интеллекта, ее воли в процессе творчества. Именно специфическая одаренность художника помогает ему оформить «музыкальные обещания» природных звучаний. Важнейшая функция такого оформления — внесение порядка в первобытный хаос. Не случайно Стравинский определяет музыкальный феномен как спекулятивный. Для него это определение акцентирует

¹ Poetics of music, p. 24—25.

значение человеческих исканий и человеческой воли¹. С этих позиций он и рассматривает два компонента в феномене музыки — время и звук: «Музыка не мыслится вне этих двух элементов»².

Проблема музыкального времени, в частности распределение во времени звучащего материала, — одна из самых захватывающих для Стравинского-художника. Представление о времени для него неотрывно от порядка, вносимого волей творца. С одной стороны, владение временем и сознательный порядок (а порядок — одна из предпосылок возникновения музыки из природных звучаний) — необходимые условия существования музыки. С другой, — именно музыка в состоянии упорядочить взаимоотношения человека и времени. Уже в «Хронике» он формулирует эту мысль с абсолютной безапелляционностью: «Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем. Следовательно, для того, чтобы феномен этот мог реализоваться, он требует как неперенное и единственное условие — определенного построения»³.

Проблема времени осмысливается Стравинским и в музыкально-структурном и в более широком — философско-эстетическом — плане. Отправной точкой для его рассуждений служат идеи музыкального критика и философа П. Сувчинского⁴. В изложении Стравинского они выглядят следующим образом. Время различается в двух формах его осознания — онтологическом и пси-

¹ Poetics of music, p. 28.

² Ibid.

³ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 99.

⁴ «Мысль г-на Сувчинского настолько родственна моей, — пишет он, — что мне не остается ничего более, как только резюмировать здесь ее тезисы». Poetics of music, p. 31.

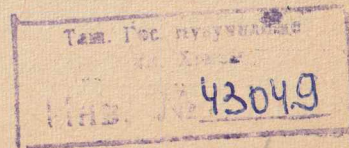
хологическом. Музыкальное произведение есть воплощение функции хроноса — музыкального времени. Существует два вида музыки в ее взаимосвязях со временем. Один вид разворачивается параллельно онтологическому времени, «возбуждая в мозгу слушателя чувство эйфории, так сказать, «динамического покоя»¹. Другой вид музыки не параллелен («не синхронен») онтологическому времени — это музыка, где «доминирует стремление к выражению»².

Таким образом, в дифференциации типов музыки Сувчинский исходит не только из особенностей объекта (музыкального произведения), но и из его взаимодействия с субъектом (психологическое время во многом определяется личностью воспринимающего). Отталкиваясь от приведенных выше мыслей Сувчинского, Стравинский обосновывает разные методы творчества. На базе общих понятий он пытается «надстроить» принципы чисто музыкальной структуры. «Музыка, основанная на онтологическом времени, — пишет он, — подчиняется обычно принципу подобия. Та, что сопряжена с психологическим временем, предпочитает развиваться на контрастах. Этим двум принципам, управляющим творческим процессом, соответствуют важнейшие понятия разнообразия и многообразия»³. Различие эмоциональных сфер обоих типов музыки неотрывно, следовательно, от того, каковы взаимосвязи и взаимоотношения категорий разнообразия и единства, контраста и подобия (видимо, сюда же можно отнести и приемы варьированной повторности, столь существенные для творческого метода композитора). Целенаправленную устремлен-

¹ Ibid., p. 32.

² Ibid.

³ Ibid., p. 33.



ность к выявлению подобия и единства Стравинский обосновывает эстетически: «Контраст дает немедленный эффект. Подобие удовлетворяет нас лишь постепенно. Контраст является элементом многообразия, но он рассеивает внимание. Подобие рождается в стремлении к единству»¹. Иерархия же этих категорий такова, что «многообразию имеет значение лишь как способ достижения подобия... Контрасты встречаются повсюду... Подобие скрыто, его надо обнаружить»². Опять же предлагается заманчивая задача не только для интуиции художника, но и для ищущего ума.

Хотя в этих рассуждениях есть элементы игры понятиями и жонглирования абстрактными категориями, в них тем не менее сформулированы некоторые принципы развития материала и конструкции формы, которые к этому времени «отложились» в произведениях Стравинского. Имеется в виду отказ Стравинского от методов, сформировавшихся в классическом симфонизме и основанных на тематическом развитии и образных контрастах; особая функция оstinатности, стихия которой пронизывает произведения композитора, — оstinатности, чья мощная напористость и внутренний динамический заряд были впервые вскрыты с такой силой воздействием именно Стравинским. Не здесь ли следует искать объяснения того самого «динамического покоя», о котором пишет Стравинский, своеобразной динамической статики, то есть ощущения, которое возникает отчетливо от ритмической атмосферы «Весны священной»? «Весна священная», несмотря на захватывающую ритмическую экспрессию заключительных номеров первой и второй частей... — в целом произведение малодинамичное, лишенное сквозного симфонического развития и

¹ Poetics of music, p. 33.

² Ibid. p. 34.

ощущения непрерывного движения вперед», — пишет В. Холопова в статье «О ритмической технике и динамических свойствах ритма Стравинского»¹.

Особая чуткость Стравинского к категории музыкального времени делает его яростно нетерпимым к малейшим временным и темповым искажениям — прежде всего, естественно, своей собственной музыки. Через «Хронику моей жизни», «Музыкальную поэтику» и «Диалоги» проходит сквозная мысль о выразительной и конструктивной роли временных соотношений для адекватного воспроизведения авторского замысла. Так, уже в «Хронике» он отмечает как одно из неоспоримых достоинств грамофонных записей соблюдение «самого существенного, без чего невозможно составить себе верное представление о музыкальной пьесе... — темпов и их соотношений»². В «Диалогах» эта позиция выражена с большей категоричностью: «Главное — темп. Моя музыка может пережить почти все, кроме неправильного или неопределенного темпа... Проблема стиля в исполнении моей музыки — это проблема артикуляции и ритмической дикции»³.

На других компонентах феномена музыки Стравинский почти не останавливается. Понятий «гармония», лад, тональность» он касается в той мере, в какой они дают возможность акцентировать новшества, внесенные искусством XX века в музыкальную логику⁴.

¹ См. «Музыка и современность», вып. 4, М., 1966, с. 101. Характерно, что к подобному же определению («динамика в статике») прибегает в связи с музыкой Стравинского М. Друскин. В кн.: Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973, с. 215.

² Хроника моей жизни, с. 218.

³ Диалоги, с. 247.

⁴ «Мы находимся не в консерватории, и я не намерен надоедать вам музыкальной педагогикой. В мою задачу не входит изу-

К тому времени, когда Стравинский читал свои лекции на кафедре поэтики, взгляд на тональность, на ее структуру, роль в организации музыкального материала и ее место в историческом процессе музыкального мышления значительно расширился, а во многом кардинально изменился. Европейская музыка уже узнала не только самого Стравинского, Бартока, Прокофьева, но радикальные опыты чистой додекафонии Шенберга и пуантилизм Веберна. Эволюция представлений о тональности, рожденная и собственными творческими поисками и осмыслением опыта современной музыки, отразилась в «Музыкальной поэтике». Краткий исторический экскурс необходим Стравинскому для того, чтобы показать, что тональность не является извечной и обязательной категорией музыкальной структуры. Это лишь одно из возможных средств организации музыкального материала, один из способов нахождения «стержня» музыкальной композиции. Период господства тональности гораздо более кратковремен, чем это принято думать, — всего 200 лет (середина XVII — середина XIX в.). «Творчество полифонистов эпохи Возрождения еще не базировалось на этой системе и... музыка нашего времени больше не связана с нею». Выполнив свою миссию на определенном историческом этапе, по мере того, как начала расшатываться функциональная взаимосвязь аккордов, «тональная система отмерла»¹. Стравинский более подробно, чем в «Хронике», раскрывает механизм организации собственной звуковой структуры. Основой «крепления» музыкальной формы являются полюсы притяжения. Такими полюсами могут быть звук, интервал или звуковой комплекс. Важно, что они не находятся в

чение элементарных принципов... четкие определения которых вы найдете в любом учебнике». *Poetics of music*, p. 34—35.

¹ *Ibid.*, p. 40.

«центре замкнутой системы» (как это было в системе тональной), в системе гармонической функциональности, сковывающей композиторскую фантазию. «Если центр дан, — пишет Стравинский, — я должен найти такую комбинацию, которая сходится в этом центре. Или же, если дана комбинация, которая еще ни с чем не соотнесена, определить центр, к которому она должна стремиться»¹. Полюсы притяжения не только организуют форму, но дают ей жизнь — «сближение и удаление друг от друга полюсов притяжения определяют в какой-то мере дыхание музыки»².

Поэтому Стравинский резко возражает против применения термина «атональность». «Буква «а», выражающая отрицание, означает состояние безразличия по отношению к понятию, которое она отрицает, не дезавуируя его». Точный ум Стравинского с этим мириться не желает. В отношении своей собственной музыки он предпочитает определение «антитональный». «Это не пустая игра слов: важно знать, что отрицается и что утверждается»³.

Тем не менее, несмотря на категоричность, с которой он выносит смертный приговор тональной системе, Стравинский-композитор не порывает с ней полностью. Пе-

¹ *Poetics of music*, p. 39—40. В «Диалогах» мысль об исчерпанности конструктивных возможностей гармонии выражена более радикально: «Гармония как наука об аккордах и аккордовых сочетаниях имела блестящую, но краткую историю. В настоящее время новаторство в области гармонии исчерпало себя. Как фактор музыкальной конструкции она не дает новых возможностей...». *Диалоги*, с. 237—238.

² *Poetics of music*, p. 39. Более подробно теоретический анализ концепции Стравинского дан в статье Л. Дьячковой «К проблеме тональности» («Советская музыка», 1970, № 7), а также в книге Л. Мазеля «Проблемы классической гармонии». М., 1972.

³ *Poetics of music*, p. 40, 41.

риод увлечения додекафонией был еще впереди, и вряд ли предвиделся самим автором приведенных строк. Но даже на склоне лет, уже «обремененный» опытом додекафонии и продолжающий придерживаться идеи окончательном и безвозвратном исчезновении «эры тональности» («Шедевры шедеврами, но мне думается, новая музыка будет серийной»)¹, он достаточно «непоследователен», чтобы признать свою связь с тональным мышлением. «Интервалы в моих сериях,— говорит он в «Диалогах»,— тяготеют к тональности; я сочиняю вертикально, и это значит, по меньшей мере в одном смысле, что я сочиняю тонально»².

Такой подход к проблеме тональности неизбежно должен был привести к изменению взгляда на функцию диссонанса. Стравинский рассматривает эволюцию восприятия диссонанса, отношения к трактовке диссонанса и консонанса в системе музыкально-выразительных средств. От звукосочетания, несущего в себе «смутный аромат греха», диссонанс постепенно все более становится одним из конструктивных элементов — «эмансипация» привела к тому, что лишила диссонанс одной из важнейших его функций в музыке прошлого: «он уже ничего не подготавливает и ничего не предвещает. Диссонанс... настолько же не является (в современной музыке.— *Н. Ш.*) фактором беспорядка, насколько и консонанс — гарантией уверенности»³. Расшатывание строгих функциональных связей вплоть до фактического их исчезновения сместило, казалось бы, прочно установившиеся акценты.

¹ Диалоги, с. 280.

² Там же, с. 242. Стравинский не случайно отмечает как большой недостаток «школы Шенберга» одержимость «искусственной» (разрядка моя.— *Н. Ш.*) потребностью отрицания любых намеков на «тональность», основанную на трезвучии...» (с. 264—265).

³ *Poetics of music*, p. 36—37.

В мире изменчивых и подвижных музыкально-конструктивных элементов он видит одну безусловную и вечную ценность — мелодию, которую поднимает на высшую иерархическую ступень: «Ладовость, тональность, тяготение — всего лишь временные средства, которые исчезают и даже исчезнут совсем. То, что пережило все изменения музыкального режима,— это мелодия»¹. В этой формулировке, как и во многих других, сказалась «раскованность» мысли, свобода художественных определений, не нуждающихся в научной достоверности. Стравинскому в данном случае неважно, что сама мелодия — в том смысле, как он ее понимает (то есть классическом), — не существует вне лада и тональности. Он просто берет ее как некую данность, категорию, необходимую ему в системе рассуждений, для уяснения своей эстетической позиции. Заявленная здесь оценка мелодии не была чисто теоретической декларацией — она опиралась на конкретный творческий опыт тех лет. Так, в «Хронике моей жизни» Стравинский объясняет мотивы, вдохновившие его на создание балета «Аполлон Мусагет». «Потеряв вкус к мелодии как к самоудовлетворяющей ценности (разрядка моя.— *Н. Ш.*), ею как таковой перестали пользоваться... Возвращение к изучению и к разработке мелодии с точки зрения исключительно музыкальной показалось мне своевременным и даже настоятельно необходимым»².

¹ *Ibid.*, p. 41. Любопытно, что именно здесь впервые Стравинский солидаризуется с опытом массового восприятия: «Я начинаю думать, в согласии с широкой публикой, что мелодия должна сохранить свое место на вершине иерархии элементов, составляющих музыку» (*Ibid.*, p. 43).

² Стравинский И. *Хроника моей жизни*, с. 199. Здесь же он пишет об упадке мелодического искусства, которое ко второй половине XIX века «застыло в готовых формах, чем только оплошило... музыкальный язык».

Отсутствие у Стравинского мелодического дара обычно констатируется в музыковедческой литературе как установленный факт. Это утверждение не лишено оснований, хотя И. Вершинина в своей работе «Ранние балеты Стравинского» убедительно доказывает, что недостаток ярких тематических образований в произведениях композитора есть скорее следствие определенной эстетической установки — это свидетельствует не столько о природной «ущербности», сколько о «принципиально ином подходе к музыкальному содержанию». Этим и определяется его новаторство в сфере интонационно-динамической¹. Однако в данном случае нас интересует другое — Стравинский подчеркивает «самодовлеющую ценность» мелодии, он восхищается классическим искусством *bel canto*, в частности мелодической щедростью Беллини, что, казалось бы, трудно объяснить у художника столь строгого и интеллектуального дарования. Такое отношение к мелодии, мелодическому дару отчасти помогает понять его любовь к Чайковскому, данью которой стал балет «Поцелуй феи». Мелодию Стравинский воспринимает как одно из проявлений красоты и пластики. Такое восприятие мелодии роднило его преклонению перед чистотой линий, абсолютной красотой классического балета. В отношении к мелодии, в понимании мелодии — один из пунктов коренного расхождения Стравинского с Вагнером. Может быть, и

¹ Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. М., 1967, с. 202. Автор справедливо пишет: «...сказать, что Стравинский направил свои творческие усилия в область ритма, тембра и музыкальной динамики с целью восполнения этого своего «природного недостатка», все равно, что утверждать, будто открытая и культивируемая французскими живописцами пленерная техника письма обязана своим расцветом недостаточному владению этих художников рисунком» (там же).

поэтому Стравинский столь непринужденно и охотно заимствует мелодии у композиторов прошлого, убежденный в том, что «самодовлеющая» красота мелодии сохраняет свой эстетический смысл в музыкально-стилистическом контексте любой эпохи.

Музыкальной композиции посвящена особая лекция; однако она продолжает, в сущности, тот же разговор о музыкальном феномене.

Для Стравинского музыка — это область «духа», который творит в художнике и через художника («Не будем забывать, что написано: «Дух веет, где пожелает». Из этого высказывания мы должны выделить прежде всего слово «пожелает». Значит, дух наделен способностью желать; этот принцип спекулятивной воли является фактом»¹). «Дух» непознаваем, он не формулируется в словах. Эта «духовная сущность», по мнению Стравинского, и делает музыку музыкой, но именно она исключается из сферы человеческого познания, выходит за его границы.

В своих философских увлечениях Стравинский не прошел мимо учения Маритена, идеи которого оказались ему близки. В «Диалогах» он упоминает не только о своем знакомстве с работами этого философа, но и о своей дружбе с Маритеном: «мы стали друзьями в 1929 году...»². Маритен посетил одну из лекций Стравинского в Чикагском университете (1942). Одна из главных идей Маритена заключается в том, что «реальность» гораздо шире материального. Она включает в себя и духовное. Истинное бытие — это именно ду-

¹ *Poetics of music*, p. 48 («Spiritus ubi vult spirat»).

² Диалоги, с. 274.

ховный мир. Материальный, физический мир подчинен духовному¹.

То, что пишет Стравинский о духовной сущности музыки, есть практически экстраполяция этих идей в область художественного творчества. Однако признание непознаваемой духовности, недоступной исследованию разума, органично сочетается у Стравинского с трезвостью в объяснении сущности работы художника, с отчетливым негативизмом к попыткам обожествления творческого процесса, к туманным представлениям о вдохновении и непознаваемости «акта творения». «Чаще всего, — пишет Стравинский, — заботятся о направлении, в котором веет Дух, а не о качестве (rightness) работы ремесленника»². Его же интересует в первую очередь эта вторая часть — работа («наше дело — не раздумывать, а работать»). Поэтому он отбрасывает все то, что в творческом процессе не поддается точному осмыслению анализирующего интеллекта. По аналогии с трактовкой слова «поэтика» Стравинский и понятие «композиция» объясняет из его этимологии. Композиция — это процесс сочинения музыки, реализации художнического умения. Как художник он понимает, что творческий феномен может быть познан через форму, в которой себя проявляет. И все его дальнейшие рассуждения исходят из этой посылки, апробированной творческим опытом, из доверия к данным «нашей психофизической организации».

«Здесь нас интересует не воображение само по себе, но скорее творческое воображение: способность, позволяющая нам перейти от концепции замысла к его осуществлению»³. Творческое воображение специфично

¹ Сахарова Т. Маритен. — В кн.: *Философская энциклопедия*, т. 3. М., 1964, с. 299.

² *Poetics of music*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 55.

своей связью с изобретательством. Именно изобретательство предполагает «необходимость не только находки», но и ее реализации. И именно на этом Стравинский акцентирует внимание своих слушателей: во-первых, на самой необходимости и обязательности концепцию осуществить, воплотить в материале музыки; во-вторых, на том, какие элементы способствуют этому осуществлению. Поэтому и вдохновение, само «божественное вдохновение», столь непостижимым образом осеняющее художника в самые неожиданные и непредвиденные моменты, для Стравинского связано прежде всего с постоянной, регулярной и упорной работой. Только в процессе работы рождается «... эмоциональное возбуждение, лежащее в основе вдохновения... эмоция лишь реакция творца, борющегося с этой незнакомой сущностью (entity)»¹. Выбор Стравинского между Аполлоном и Дионисом бескомпромиссен. «Конечной целью последнего (дионисийского начала. — *Н. Ш.*) является экстаз, то есть утрата своего «я», — писал он несколько раньше в «Хронике», — тогда как искусство требует от художника прежде всего полноты сознания. Мой выбор между этими началами очевиден»². А в «Музыкальной поэтике» он вновь напоминает, что главным для кристаллизации произведения является «своевременное укрощение всех дионисийских элементов... Этого требует Аполлон»³.

Значит ли это, что Стравинский отрицает, игнорирует специфический художественный талант? Не упот-

¹ *Ibid.*, p. 51.

² Стравинский И. *Хроника моей жизни*, с. 157. Тем не менее в «Диалогах» он резко формулирует свое отношение к теории информации: «Я не рационалист, и такие вопросы мало интересуют меня» (с. 221).

³ *Poetics of music*, p. 83.

ребляя этого понятия, он в сущности имеет его в виду, говоря о «творческой способности». В объяснении, данном им этой способности,—также минимум красивых слов, максимум ясности и трезвости анализа. Творческая способность сразу же отделяется им от фантазии, «прихоти воображения» и становится в непосредственную зависимость от «изобретения музыки». Творческая способность—это во многом для Стравинского способность «изобретательская».

Столь утилитарное объяснение творческой способности важно для Стравинского в одном аспекте—понятием изобретения подчеркивается включение в творческий акт момента оформления идеи, неразрывность спонтанно возникшей музыкальной мысли и ее материального воплощения. Однако очевидно и то, что Стравинский вызывающе стремится отбросить в объяснении творческого акта все, что касается содержания, что хоть в какой-то мере раскрывает объективные содержательные импульсы работы творческого воображения. Через много лет в «Диалогах» он скажет очень определенно: «Работа композитора—это процесс восприятия, а не осмысления. Он схватывает, отбирает, комбинирует, но до конца не отдает себе отчета в том, когда именно смыслы различного рода и значения возникают в его сочинении»¹.

О содержании музыки и о ее реальных прообразах Стравинский в лекциях не упоминает. Связь музыки с жизнью он косвенно устанавливает опять-таки через понятие духовности. Например, трудности, «потеря критериев оценки ценностей» в современной музыке обусловлены для него тем, что «больным» является «само духовное начало». Что же такое это «духовное

¹ Диалоги, с. 216.

начало», почему оно оказывается больным в современном обществе, как связана болезнь «духовного начала» с болезнью самого общества, чем вызвана болезнь общества и каковы симптомы заболевания,—подобными вопросами в данной работе Стравинский не задается. Лишь позднее, в «Диалогах», он более подробно остановится на этом и выскажет немало горьких слов по поводу кризиса художественного сознания в современном «американизированном» мире.

Процесс восприятия жизненных впечатлений, составляющий, по Стравинскому, одну из примет композиторского таланта, включает в себя не только особую наблюдательность (способность относительно пассивную), но и умение искать в нужном направлении (активное действие)¹. Что же направляет поиски и служит критерием отбора в пестром калейдоскопе окружающей действительности? Чутье, которое в свою очередь формируется благоприобретенной культурой и вкусом. Никакого мировоззренческого, смыслового критерия отбора Стравинский не вводит. Но если культура есть «своего рода дрессировка, которая в области социальной придает лоск воспитанию»², то чутье, инстинкт, на которых основывается вкус,—качество врожденное, «способность исключительно спонтанная, предшествующая размышлению»³ и поддающаяся формированию в незначительной степени. Культура только облагораживает вкус, дает ему возможность полноценно проявиться.

¹ И вновь вопрос без ответа: если музыка «в чистом виде—это результат свободной спекулятивности» (Poetics of music, p. 50), а произведение проявляет и разясняет свою суть «свободным действием своих функциональных возможностей» (Poetics of music, p. 49), то какова при этом роль жизненных впечатлений и что должен наблюдать и отбирать художник?

² Poetics of music, p. 58.

³ Ibid.

Творческое воображение, вкус, культура и т. д. — опять-таки только предпосылки для самого творческого процесса, акта действия композиторской воли. В описании этого процесса, пожалуй, наиболее ярко выявляется индивидуальная манера Стравинского, ясность, упорядоченность и осознанность его «делания» музыки. Именно в таком — трезвом и одновременно возвышенном отношении к ремеслу художника его эстетика соприкасается с эстетическими представлениями средневекового ремесленника, когда «художником называли только... философов, алхимиков и магов, а живописцы, скульпторы, музыканты и поэты квалифицировались лишь как ремесленники»¹.

Уже в первой лекции «Установление контакта» он апеллирует к «чувству и пристрастию к порядку и дисциплине» своих слушателей. Его убежденность в созидательной и организующей силе порядка настолько непоколебима, что он не принимает определения «революционный» по отношению к собственному творчеству. Революция для Стравинского — это только «состояние беспокойства и насилия»; синоним «хаоса» и «деструктивности», «нарушение равновесия»; искусство же для него «по своей сути конструктивно», оно есть противоположность хаосу, олицетворение равновесия и порядка. Поэтому он протестует против того, чтобы его числили революционером: «Я столь же академичен, сколь и современен, так же современен, как и консервативен»². (См. следующий очерк настоящей книги и почти аналогичное заявление Шенберга.)

¹ Он сочувственно цитирует Монтеня — «живописцы, поэты или другие ремесленники» (р. 53—54) — и приводит характеристику средневековой культуры Маритеном, в которой ему близка мысль, что средневековому ремесленнику «возбранилось анархическое развитие индивидуализма» (р. 53).

² Poetics of music, p. 88.

Влияние переживаемого композитором этапа неоклассицистских увлечений (утверждение как эстетического идеала гармонии, равновесия, конструктивности и т. д.) явственно сказалось в этом сознательном сопряжении противоположностей; вспомним, что вхождение Стравинского в музыкальную жизнь Запада было воспринято современниками как самое радикальное «нарушение равновесия».

Сочинение музыки начинается с «наведения порядка в нотных набросках». Это — важный момент: «предвкушение открытия» возникает при одной мысли о наведении такого порядка, которое является делом «привычным и регулярным... постоянным как естественная потребность». Даже «сам факт записи моего произведения, когда я прикладываю к этому руку... неотделим для меня от радости творчества»¹. Апология порядка настолько органична для натуры Стравинского, что этим объясняются (о чем он и сам говорит) и его творческие пристрастия, и неоднократно проводимые им параллели между музыкой и математикой. Так, в «Хронике» он пишет о своем восхищении классическим балетом, который как нельзя лучше соответствует его пониманию сущности искусства: «здесь, в классическом танце, я вижу торжество вдумчивой композиции над расплывчатостью, правила над произволом, порядка над «случайностью»². В «Диалогах» же он снова довольно подробно останавливается на взаимосвязях и близости музыки и математики не только в сфере логики мышления, но и в опре-

¹ Ibid, p. 52.

² Хроника моей жизни, с. 156. Там же он говорит о работе с духовым ансамблем — с исполнителями Октеда для духовых: «Надо было... установить порядок и дисциплину в чисто звуковом плане, чему я всегда отдавал предпочтение перед элементами эмоциональными» (с. 168).

делении способов решения математической или композиторской задачи¹.

Порядок в творчестве и в самой композиции может быть достигнут только путем принуждения и строгой самодисциплины. Абсолютная свобода творческой воли и безграничность раскрывающихся перед ней возможностей способны внушить ужас; он и делает бессмысленными любые усилия: «Если мне все позволено, и лучшее и худшее, если ничто мне не противостоит, тогда любая попытка недостижима, я не могу ни на чем базироваться, и поэтому всякое начинание является тщетным»².

Исходя из этого, ни на одну минуту Стравинский не позволяет себе забыть о необходимости добровольного ограничения свободы, самообуздания, о невозможности выхода за пределы поставленных себе границ: «Функция творца заключается в том, чтобы просеять сквозь сито полученные им от воображения элементы, так как деятельность (activity) человека должна сама себе воздвигнуть границы. Чем больше искусство подвергается контролю, чем больше оно лимитировано, тем оно свободнее»³. «В этом смысле все разговоры об искусстве как царстве свободы — не более как ересь... Моя свобода... в том, чтобы я двигался в тех узких рамках, которые сам себе воздвиг для каждого из своих начинаний. Скажу больше — моя свобода будет тем большей, чем больше я ограничу мое поле деятельности и чем большими препятствиями я окружу себя»⁴.

¹ См. цит. выше ссылку из высказывания математика Морстона Морса в «Диалогах».

² Poetics of music, p. 66.

³ Ibid.

⁴ Poetics of music, p. 68. Об этом же пишет он и в «Хронике»: «...всякий порядок требует принуждения. Только напрасно было бы видеть в этом помеху свободе. Напротив, сдержанность, ограничение способствуют расцвету этой свободы и только не дают ей перерождаться в откровенную распущенность». Цит. изд., с. 194.

Где же искать точку опоры, как установить те пределы, которые удерживают творца от произвола и направляют его волю? Стравинский их называет. Точки опоры определяются прежде всего объективными предпосылками, связанными с особенностями музыки как формы художественной деятельности.

Представление о бесконечной свободе нужно творцу лишь теоретически. Практически же у композитора есть конкретный звуковой материал со всеми присущими ему ограничениями — «семь звуков гаммы и ее хроматические интервалы, сильное и слабое время такта». Однако это уже само по себе дает владение «солидными и конкретными элементами», предоставляющими столь же обширное поле деятельности авторской воле, как и «неопределенная и вызывающая головокружение бесконечность».

Здесь вступает в права организующее начало художественного мышления. Волей-неволей композитор входит, таким образом, в царство необходимости (Стравинский ссылается по этому поводу на цитату из «Антигоны» Софокла: «Не мудрость, а глупость упряма. Посмотри на деревья. Подчиняясь порывам бури, они сохраняют свои самые тонкие ветви; но если они не склонятся перед ветром, их вырывает с корнем»)¹. Пожалуй, трудно себе представить более точную конкретизацию (в плане художественного творчества) философского определения свободы как осознанной необходимости. Композитор должен учитывать также и специфику воспринимающего музыку слуха. Так, Вагнер критикуется, в частности, и за то, что создатель синтетической драмы не считается с возможностями музыкального искусства, «лимитированного в такой мере, которая точно

¹ Poetics of music, p. 78—79.

соответствует ограничениям воспринимающего его органа»¹.

Рассуждения Стравинского о музыкальном феномене рисуют образ на первый взгляд весьма неприглядный — композитора рассудочного, сухого, рационального, не желающего даже употреблять понятия «смысл, содержание» по отношению к своему искусству, заботящегося лишь о выполнении чисто формальных задач. На этот образ «играет» и другое известное высказывание Стравинского — о выразительных возможностях музыки².

В «Диалогах» Стравинский как будто опровергает тезис, выдвинутый им в «Хронике» и вызвавший столь острый резонанс³. В действительности же достаточно внимательно вчитаться и в то и в другое высказывание, чтобы убедиться, что в «Диалогах» композитор лишь уточняет мысль, выраженную тридцатью годами ранее, как он сам говорит, «экспромтом» и «досадно несовершенно».

Он представляет свою точку зрения с полным убеждением и ясностью — интуитивно нащупываемое в «Хронике» определение здесь развернуто и сформулировано в адекватных авторской мысли словах: «Это чересчур разрекламированное попутное замечание о выразитель-

¹ Poetics of music, p. 65.

² «...Я ведь считаю, что музыка по своей сущности не способна что бы то ни было выражать — чувство, положение, психологическое состояние, явление природы и т. д. Выразительность никогда не была свойством, присущим музыке: смысл существования музыки отнюдь не в том, что она выразительна. Если нам кажется, как это часто случается, что музыка что-либо выражает, это лишь иллюзия, а никак не реальность. Это просто некое дополнительное качество, которое, по какому-то укоренившемуся в нас молчаливому согласию, мы ей приписали... и то ли по привычке, то ли по недомыслию стали смешивать все это с ее сущностью». Хроника моей жизни, с. 99.

³ Диалоги, с. 215.

ности (или ее отрицание) было просто способом утверждения того, что музыка сверхлична и сверхреальна и, как таковая, находится за пределами словесных разъяснений и описаний... оно отрицает не музыкальную выразительность, а лишь ценность известного рода заявлений о ней. Я подтверждаю свою мысль, хотя теперь я сформулировал бы ее иначе: музыка выражает самое себя»¹.

В «Диалогах» Стравинский не только уточняет свою позицию, — в ней возникают новые акценты сравнительно с «Музыкальной поэтикой». Так, он не отрицает, что «произведение действительно воплощает чувства композитора и, конечно, может рассматриваться как их выражение или символизация...»². И тем не менее главная идея остается неизменной: музыка — свой собственный мир, замкнутый в себе универсум; каждое новое произведение — «не имитация, а открытие реальности». Стравинский не случайно ссылается на Кассирера — искусство, открывающее нам «сверхиндивидуальное бытие», является, по мнению немецкого философа, одной из форм, в которой человек созидает свой собственный мир. И идея «сверхличности» и идея созидания новой реальности созвучны представлениям Стравинского о сути музыки. Поэтому важнее всего для него тот факт, что каждое новое произведение — это новая реальность и что между ощущениями композитора и музыкальной нотацией нет системы «точных корреляционных зависимостей». Музыка не выражает ничего такого, что хоть с минимальной степенью приблизительности может быть передано в словах: «утверждать, что композитор «стремится выразить» эмоцию, которую потом некто снабжает словесным описанием, значит унижать досто-

¹ Диалоги, с. 215.

² Там же.

иство и слов и музыки»¹. Обо всем этом Стравинский говорит в «Диалогах», как бы подводя итог размышлениям о предмете и сущности своего искусства. Всего этого нет в «Музыкальной поэтике». Но здесь есть те или иные, более или менее развернутые косвенные подтверждения той же идеи или, точнее, подхода к ней, а также прямая и резкая критика Вагнера, ведущаяся во многом с позиций защиты чистого «музыкального» содержания.

Уточняя понятие выразительности, он, однако, не отказывается от своей мысли, изложенной в «Музыкальной поэтике», — художник «абсолютно ничего не может сказать о смысле»; «все, что он знает и о чем заботится, это уловить очертания формы, так как форма это все»². И вновь — в который уж раз — мы вынуждены констатировать, что афористическая броскость формулировок теперь уже отнюдь не молодого композитора приводит к очевидному противоречию. Ибо, если верно, что «композиторы и художники не мыслят понятиями» и что содержание музыки нельзя адекватно выразить в словах, а тем более отождествлять со словесными характеристиками, то отсюда еще очень далеко до заявления, что «форма это все».

Идея имманентного музыкального универсума, иной реальности, лишь очень условно и опосредованно связанной с миром природы и человеческих чувств, выразительность в этом аспекте музыкальной конструкции и музыкальной логики, непереводаемая на язык картин, образов, понятий, — главная и определяющая в системе эстетических констант Стравинского. Может быть, она отчасти объясняет непринужденную легкость обращения композитора к формам, темам, интонациям музыки

¹ Диалоги, с. 216.

² Там же.

прошлых веков — в мире музыки он чувствует себя хозяином, имеющим полное право обращаться ко всему накопленному богатству. И уже более определенно можно утверждать, что эта идея автономной музыкальной выразительности обусловила подход к тексту как чисто звуковому материалу, принцип, который, по его собственному признанию, был главным в работе над «Царем Эдипом»¹.

Конечно, как и всякая «композиторская» концепция, так и эта (может быть, особенно эта — если учесть и полемичность интонации Стравинского, и несомненный момент демонстративности, свойственный его выступлениям, и т. д.) требует корректировки творчеством. Ибо творчество Стравинского опровергает все те «зигзаги» его мышления, которые могут дать основание для обвинений в чисто формальном подходе к музыке. При всем том, что Стравинский активно утверждает «сверхличность» сущности музыки, произведения его самого настолько «личностны» (да позволена будет эта игра понятиями!), что легко узнаются, несмотря на все стилистические эволюции. И, несмотря на «независимость» и «сверхреальность» музыкального содержания, опять-таки импульсы и тенденции времени ощутимы в поворотах художественной мысли. Даже больше того: непо-

¹ «Какая это радость сочинять музыку на условный, почти что ритуальный язык, верный своему высокому строю!.. Отлитые в неподвижные формы, которых достаточно, чтобы утвердить их выразительность, слова и их сочетания не требуют никаких комментариев. Текст, таким образом, становится для композитора исключительно звуковым материалом. Он может... уделить все свое внимание тому первичному элементу, из которого он состоит, а именно слогу... Таким же в течение столетий было и отношение церкви к музыке, и это помешало ей впасть в излишнюю чувствительность, а следовательно, и в индивидуализм» (Хроника моей жизни, с. 190). Вспомним, что в «Диалогах» Стравинский определяет музыку как явление не только сверхреальное, но и сверхличное.

средственное влияние жизненных событий, по крайней мере на одно свое сочинение, раскрыто Стравинским недвусмысленно и с неожиданной прямолинейностью. Имеется в виду «Симфония в трех движениях», о которой он говорит в «Диалогах»: «конкретные впечатления о войне, очень часто исходившие от кинематографа», — и сюжетно трактует почти каждую часть: «Третья часть фактически передает возникновение военной интриги, хотя я понял это, лишь окончив сочинение... Неподвижность в начале фуги, по-моему, комична, как и ниспровергнутое высокомерие немцев, когда их машина сдала. Экспозиция фуги и конец Симфонии ассоциируются в моем сюжете с успехами союзников, и финал... говорит о моей неопишуемой радости по поводу триумфа союзников»¹.

Мы не останавливаемся на анализе других сочинений Стравинского, жизненные связи которых достаточно подробно исследованы. Приведенный пример выразителен не только тем, что анализ содержательной стороны сочинения музыки дан самим композитором, но и тем, что дан он в том же теоретическом труде, где сущность музыки определена как «сверхреальная».

Однако при всей непоследовательности и противоречивости, которые не столь уж редко сопутствуют гениальным художникам, когда они обращаются к созданию теоретических трудов, при всех возможных коррективах и гибкости оценок нельзя не видеть, что идея о самоценной музыкальной выразительности есть центральная идея Стравинского. Именно она заставляет его так недружелюбно относиться к непомерным притязаниям слова выражать смысл музыки. Он пытается даже представить некую историческую концепцию этих взаимоотношений: «пение, все более и более связанное со слова-

¹ Диалоги, с. 203—204.

ми,— пишет он в «Музыкальной поэтике»,— стало в конце концов частью вставного материала (a sort of filler), доказывая этим свой упадок. С тех пор как оно взяло на себя миссию выражения смысла слов, оно покидает пределы музыки и не имеет с ней более ничего общего»¹. Именно здесь — в понимании синтеза искусств — важнейший пункт его разногласий с создателем системы Gesamtkunstwerk — Вагнером.

Стравинский резко возражает не против самой идеи синтеза музыки со словом или пластикой — было бы странным утверждать это об авторе опер, балетов, кантат и т. д. Он не принимает этой идеи в том виде, в каком она сформировалась в романтической эстетике и особенно в ее вагнеровском «варианте». Вагнеровская концепция ему не просто чужда, но антагонистична.

В споре с Вагнером Стравинский не жалеет сарказма, не сдерживает полемического пыла. Его все раздражает в творчестве Вагнера — от введения системы лейтмотивов, которые он называет «своего рода номерками от вешалки»², до всей концепции музыкальной драмы, определяемой им как «дребедень и сумятица музыкальной драмы»³. Но все это — грехи второстепенные, не причина, а следствие. Главный же порок Вагнера, его вину перед искусством Стравинский видит в том, что Вагнер вводит в музыку чуждую ее природе систему мышления, свойственную драме. Из музыки он делает предмет философских умозаключений. И если раньше музыка «бесстыдно» рассматривалась как простая «утеха чувств», а в оперу «ходили, чтобы развлечься», то у Вагнера музыка превратилась в «невразумительный вздор искусства-религии с ее дешевой героиней, с ее

¹ Poetics of music, p. 46.

² Ibid, p. 79.

³ Ibid., p. 46.

арсеналом мистики и воинственности, с ее лексиконом, пропитанным неподдельной религиозностью», а в оперу теперь ходят, «чтобы зевать на драмах, в которых музыка деспотически парализована ограничениями, чуждыми ее собственным законам...»¹. Отметим, кстати, что Стравинский, неоднократно утверждая высшую, непознаваемую духовность музыкальной сущности, никогда не сводит само искусство к разновидности религиозного культа²... Идея эта ему органически чужда. Если и можно говорить о религиозном отношении Стравинского к искусству, то у него оно выражается не во внешнем проявлении, а в трактовке самой его сути (признание высшего, духовного, надличного начала).

Стравинский критикует Вагнера за «неизменную напыщенность», противопоставляя ему «скромные и в то же время аристократические изобретения», встречающиеся на каждой странице у Верди. Сам принцип вагнеровской бесконечной мелодии противоречит природе музыки: «Бесконечная мелодия... является оскорблением достоинства и даже самой функции мелодии, которая есть... музыкальное пение размеренной фразы». Таким пониманием мелодии можно отчасти объяснить дифирамб Беллини, и более понятным делается утверждение, что в «арии «Сердце красавицы», где элита видела лишь жалкую поверхность, больше содержания и истинных изобретений, чем в риторике и воплях «Кольца»³ (хотя этому последнему утверждению нельзя отказать ни в полемическом темпераменте, ни в едком сарказме).

¹ Poetics of music, p. 62.

² «Право же, настало время покончить раз и навсегда с этим пеумным, кощунственным толкованием искусства как религии и театра как храма», — писал он в «Хронике» опять-таки в связи с байрейгскими постановками Вагнера. Цит. изд., с. 82.

³ Poetics of music, p. 64.

«Предательство музыки под видом лучшего служения ей» — лишь одна из претензий, предъявляемых Стравинским Вагнеру. Вторая претензия (об этом уже упоминалось выше) — недооценка порядка, строгости и конструкции. Искусство Вагнера — «больше импровизация, чем конструкция», оно «соответствует тому направлению, которое, не являясь, строго говоря, беспорядком, старается компенсировать недостаток порядка»¹.

При всей очевидной субъективности критики Стравинского, выявившей его личную (художественную) неприязнь к многословию и открытой эмоциональности, в ней, бесспорно, схвачены некоторые объективные недостатки эстетики Gesamtkunstwerk. Хотя столь же очевидно, что они не могут объяснить такого резкого, открыто выраженного антагонизма. Его ирония и ожесточение тем более сильны, что Стравинский признает и мощь вагнеровского таланта, и магнетическую силу его идей, и влияние его искусства на десятилетия развития музыки второй половины XIX — начала XX века². Полемику эту и ее характер нельзя понять, основываясь только на различии творческих индивидуальностей, художническом эгоцентризме двух больших композиторов, каждый из которых своим творчеством обозначил эпоху в истории музыки. Здесь мы имеем дело со столкновением двух эстетических концепций, несовместимых по своим глубинным, принципиальным основам. Для Стравинского в Вагнере олицетворялись, в самом законченном выражении, все те принципы романтического искусства, которые он не приемлет, — их он не просто отрицает своим искусством, но активно и последовательно борется с ними.

¹ Ibid., p. 65.

² «Представьте себе, каким тонким и обволакивающим должен быть яд музыкальной драмы, чтобы проникнуть в вены даже такого колосса, как Верди» (Ibid., p. 63).

В творчестве Стравинского синтез музыки и слова осуществляется на иных эстетических основах. Он и здесь не изменяет своему представлению о сущности музыки как самостоятельного замкнутого мира, управляемого собственными закономерностями. Его интересует не психология героев, не развитие характеров, не детальное следование за нюансами душевных движений. «Когда я работаю над словом в музыке, мои музыкальные слюнные железы возбуждаются звучаниями и ритмами слогов», — пишет он в «Диалогах» о своей работе над «Эдипом». Столь же отчетливо он формулирует свое «отвращение к веризму» и желание писать «не драму с действием» (Вагнер!)¹. Определяющим в оперном синтезе для него является движение чистой музыкальной мысли, чистой музыкальной структуры, четко организованной и точно оформленной. Отсюда и пристрастие к «номерной» драматургии, резкий негативизм к системе лейтмотивов, к текучести, непрерывности музыкальной ткани, ко всему тому, что отличает «оперу в прозе» от «оперы в стихах»².

Антиромантическая тенденция — одна из самых приметных в искусстве XX века, и Стравинский в числе тех пионеров, которые своим творчеством эту тенденцию обозначили, обосновали и сделали общезначимой. В этом смысле он близок к Хиндемиту — не случайно с этими двумя именами связано в первую очередь рождение неоклассицизма. Но есть и существенное различие.

Хиндемит по некоторым существенным чертам своего мировоззрения — философского и художественного — оставался связанным с немецким романтизмом³. В этом

¹ Диалоги, с. 177, 179.

² Там же, с. 178.

³ См. об этом более подробно в разделе, посвященном Хиндемиту.

смысле бунт Хиндемита против романтической эстетики исходил как бы изнутри той самой традиции, с которой он невольно оказался духовно связанным.

Стравинский свободен от такого духовного родства. Его родословная идет от других корней. Сформировался он как художник на почве русской классической музыки, принципы которой были далеки от немецкой романтической эстетики, и воспринял многое от французской культуры. По своему мироощущению Стравинский никогда не был романтиком.

В «Диалогах», в связи с разговором о «Царе Эдипе» он так формулирует свои взаимоотношения с культурой Германии: «Знаю также, что связан — только как отросток — с немецким стволом (Бах — Гайдн — Моцарт — Бетховен — Шуберт — Брамс — Вагнер — Малер — Шенберг)»¹.

Поэтому Стравинский так абсолютно бескомпромиссен и последователен в отрицании романтической эстетики. Особенно это заметно в «Хронике» и «Музыкальной поэтике», написанных в тот период, когда Стравинскому приходилось еще утверждать и себя как художника и свои новые эстетические принципы и когда еще так сильно ощущалось влияние вагнеровской музыки и эстетики. Именно в «Музыкальной поэтике» он выражает свое отношение к рожденному романтизмом жанру симфонической поэмы — опять-таки с позиций имманентной выразительности чистой музыки: «...этот тип композиции, который, кстати, оказался недолговечным, не может рассматриваться на равных основаниях с крупными симфоническими формами, так как он находится в полной зависимости от элементов, чуждых музыке»².

¹ Диалоги, с. 186 (разрядка моя. — Н. Ш.).

² Poetics of music, p. 74.

Если теперь мысленно обозначить опорные пункты представленной выше концепции феномена музыки — культ аполлонического начала, строгости, порядка и соразмерности, сознательное принуждение как основа творческой свободы, неприятие того, что выходит за рамки самостоятельной выразительности компонентов музыки, — нетрудно себе представить требования, предъявляемые исполнителям. В этом вопросе, как, впрочем, и в некоторых других, Стравинский бескомпромиссен до прямолинейности. Никаких «интерпретаций», только исполнение, которое есть «точное воспроизведение выраженной [авторской] воли, исчерпывающей себя в своих предписаниях»¹.

Мысль о правах и обязанностях исполнителей является одной из сквозных для Стравинского — он неоднократно возвращается к ней: сперва в «Хронике»², затем в «Музыкальной поэтике» и, наконец, в «Диалогах». Для него точность исполнения, бережное отношение к авторскому тексту («погрешность против духа произведения всегда начинается с погрешности против его буквы...»³) — первое достоинство исполнительского таланта. Вместе с тем он требует от исполнителя и другого — способности к «любви самоотдаче», интуиции, таланта и опыта, которые помогают вдохнуть жизнь в произведение, не искажая его. Однако что же такое это «другое», как не способность исполнителя к интерпретации — чуткой, с сохранением авторского стиля и образной структуры, — но все-таки интерпретации, которая несомненно

¹ Ibid., p. 127.

² «Достоинство исполнителя, — читаем мы в «Хронике моей жизни», — определяется одной особенностью: он видит в партитуре именно то, что на самом деле в ней заложено, и не ищет в ней того, что ему хочется видеть». Цит. изд., с. 125.

³ Poetics of music, p. 129.

отличается от «лишь материального воспроизведения авторского текста»? Поскольку сам Стравинский в «Хронике» с удовлетворением называет среди лучших исполнителей своих произведений дирижеров таких разных индивидуальностей, как Ансерме, Клемперер и Тосканини, то разве это не признание не только права, но и обязанности исполнителя на яркую интерпретацию? И если каждый из этих дирижеров остается при этом верен и «букве» и «духу» произведения, остается только признать, что при сохранении «буквы» — «дух» достаточно многослоен и многогранен, чтобы быть представленным в столь разных ипостасях. Впрочем, в «Музыкальной поэтике» Стравинский не придерживается слишком строгой последовательности терминологии, употребляя вольно понятия «исполнитель» и «интерпретатор»¹. Из контекста очевидно, что он ополчается в сущности не столько против интерпретации, сколько против дурной интерпретации, против вольностей вкуса, против всего того, что противопоставляет исполнителя автору, в чем «выпячивается» на первый план личность исполнителя.

Резкая антипатия к чрезмерным проявлениям исполнительской личности, к любой форме «активной» интерпретации — та же дань антиромантическому нафосу мировосприятия Стравинского. Он не только не скрывает это, но, наоборот, подчеркивает. Особенно достается дирижерам: «музыка романтиков сверх меры раздула значимость личности капельмейстера... Вознесенный на треножник Сибиллы, он навязывает произведениям, которыми дирижирует, свои собственные темпы, свои особые

¹ Дialeктика этих двух понятий выражена им следующим образом: «...первое условие, которое должен соблюдать тот, кто стремится достигнуть звания интерпретатора, заключается в том, чтобы быть в первую очередь безукоризненным исполнителем. Секрет совершенства — прежде всего в осознании закона, предписываемого сочинением, которое он исполняет». Poetics of music, p. 132.

нюансы и в конце концов доходит даже до того, что говорит о своей Пятой, о своей Седьмой, как повар хвастается блюдом, изготовленным по его рецептам»¹. Поистине надо было сильно натерпеться от безграничного произвола исполнителей, чтобы написать эти горькие и желчные слова!

Музыкальное сочинение предписывает свои законы исполнителю не только в темпах, нюансах, динамике, но и в том, что можно условно назвать акустической целесообразностью. Стравинский резко протестует против того, что он определяет как «незнание простых правил элементарной и приличной вежливости». Речь идет об увеличении оркестровых и хоровых составов в партитурах, написанных, как, например, «Страсти по Матфею» Баха, для камерного состава. «Уплотнение (thickening) не означает усиления... дублирование партий утяжеляет музыку... такие добавления требуют тонкой и осторожной дозировки, которая... предполагает наличие весьма определенного вкуса и утонченной культуры»².

Наконец, еще одно звено в бытии музыки, на котором Стравинский коротко фиксирует внимание, — слушатель, активность его творческого сопереживания («слушатель... призван стать в какой-то степени партнером композитора...»), а отсюда необходимость воспитания умного и образованного слушателя, который не просто слушает, но слышит: «Прошли те времена, когда Иоганн Себастьян Бах радостно совершал длинное путешествие пешком, чтобы услышать Букстехуде. Радио вводит теперь музыку в дом в любой час дня и ночи. Оно освобождает слушателя от всякого усилия, если не считать того, что он должен повернуть кнопку. Но чувство музыки не может быть ни приобретено, ни развито без трени-

¹ Poetics of music, p. 131.

² Ibid, p. 136.

ровки. В музыке... пассивность приводит постепенно к параличу, к атрофии способностей»¹.

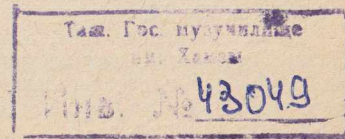
Традиция и современность. Идеи Стравинского о сущности музыки отразились и в том, как в его лекциях осмыслен исторический процесс и его закономерности. Вкратце концепция исторического процесса предстает в следующем виде. Каждая эпоха создает свой собственный стиль, «особую манеру, в которой автор излагает свои концепции»² и в которой он говорит на языке своей профессии. Язык — это элемент, общий для композиторов данной школы или определенной эпохи. Стиль эпохи возникает из смешения «частных» стилей. Постепенно, с течением времени, эти частные, индивидуальные стили перестают различаться — мы схватываем лишь общий стилистический облик той или иной эпохи. Стравинский не конкретизирует употребляемых им понятий и их взаимозависимости (стиль, язык, манера, музыкальный жест и т. д.). Для него важно лишь зафиксировать факт отличия одной эпохи от другой в истории музыки. Он это делает как художник, не стремясь к научной точности эстетических категорий.

Определяющим для стилового облика эпохи является стиль гениальных художников. Их искусство содержит творческие импульсы такой мощности, что они действуют далеко за пределами данной эпохи. Эти гении — «очаги-маяки» (Стравинский ссылается на определение Бодлера), в их свете и тепле вырабатываются главные тенденции, которые станут общими для большинства их преемников и будут способствовать образованию «комплекса традиций, составляющих культуру»³. В этом смыс-

¹ Poetics of music, p. 142.

² Ibid., p. 71.

³ Ibid., p. 73.



ле идея абсолютного прогресса для него, в сущности, бессмысленна и беспочвенна, так как она предполагает, что сегодня — всегда лучше, чем вчера, или, обращаясь к примеру самого Стравинского, что «большой» современный оркестр олицетворяет собой прогресс по отношению к скромным инструментальным ансамблям прошлого — оркестр Вагнера [снова Вагнер! — Н. Ш.] по отношению к оркестру Бетховена»¹.

Однако все, что говорится о стиле, — лишь своего рода подготовительный этап к основной теме. Эта тема — сегодняшняя жизнь, трудности и проблемы музыки современности. Социально-художественный идеал Стравинского, представленный в лекциях, — средние века², где «признавался и защищался примат духовного начала и достоинства человеческой личности (которую не следует смешивать с индивидуумом)»³, где иерархия ценностей и моральных принципов обуславливала существование устойчивых критериев, понятий «хорошего и плохого, правильного и неправильного», где «хороший ремесленник» думал лишь о том, как выразить «прекрасное через полезное», где утилитарное и эстетическое пребывали в сладостной гармонии. Именно эти «благодолные времена» служат для Стравинского началом отсчета в оценке современной ему эпохи. И сравнение — не в пользу современности. Глубокие потрясения общественной жизни приводят к потере критериев ценности и «чувства взаимосвязей». Нарушена гармония средневекового ремесленничества. С другой стороны, музыка теряет свой высокий духовный пафос и низводится до

¹ Ibid., p. 73—74.

² Даже не средние века, а скорее ранессанс — здесь и в дальнейшем Стравинский употребляет понятие «Средневековье» в очень общем, широко и неопределенном смысле; в сущности, идеал, который он ищет, ближе всего к эстетике ренессанса.

³ Poetics of music, p. 77.

целей чисто утилитарных, приобретает прикладной характер. «Само духовное начало является больным», поэтому музыка, в особенности «чистая», несет в себе признаки «патологического порока». Современное искусство утратило то ценное качество, которое определяло «лицо» музыки средневековья и классицизма — универсализм очагов культуры, универсализм общения. «Эти времена уступили место новому веку, который хочет все унифицировать в области материи, и наоборот, уничтожить любой универсализм в области духа в пользу анархического индивидуализма»¹.

Общество само поощряет эту «интеллектуальную анархию», оно заставляет художника «представляться монстром в глазах публики: монстром оригинальности, изобретателем своего языка и всех выразительных средств... Дело доходит до того, что он говорит на языке, не имеющем связи с миром его слушателей»².

Универсализм доромантической культуры необычайно привлекателен для Стравинского тем, что он «предполагает существование плодотворной культуры», которая широко распространяется и передается другим. Космополитизм, «начинающий нас завоевывать», несет с собой «индифферентную пассивность бесплодного электизма»³.

Характерно различие, которое проводит Стравинский между личностью и индивидуумом, между универсальностью и космополитизмом⁴. Универсализм, который опирается на существующие культурные традиции, предпо-

¹ Poetics of music, p. 76.

² Ibid., p. 75.

³ Ibid., p. 77.

⁴ Об универсализме как эстетическом идеале Стравинского см. в названных выше работах Б. Ярустовского, М. Друскина, во вступительной статье В. Богданова-Березовского к изданию книги Стравинского «Хроника моей жизни».

лагает наличие личности — гармонически развитой, духовно раскрепощенной, свободной в своих художественных проявлениях. Только такая личность способна создать универсальную культуру — идеал Стравинского. И, наоборот, анархия и произвол индивидуального (точнее — индивидуалистического) сознания, законом которого является каприз, прихоть и неодолимое стремление к оригинальности во что бы то ни стало, порождает культуру, лишенную корней устойчивой традиции и потому космополитическую, а не универсальную.

Стравинский принимает и обосновывает идеализированную и утопическую для современной культуры эстетику средневековья. Обращение к музыке прошлых до-романтических эпох для него не формальный прием, а выражение сознательного эстетического кредо. Может быть, в этом — другая причина столь свободного и непредубежденного отношения к заимствованиям: искусство ремесленного труда, не знавшее индивидуальных творцов и тем не менее всегда неповторимое, столь же свободно пользовалось сложившимися штампами — мотивами, канонами, приемами изложения. Видимо, основываясь на опыте этих ремесленников-художников, и пишет Стравинский: «Опасность... заключается не в заимствовании клише. Опасность в их фабрикации и возведении в закон, тирании, которая является просто проявлением вырождающегося романтизма»¹.

Полемика с романтическим культом индивидуально-го «я» явно читается в приведенных цитатах между строк. Впрочем, Стравинский и не скрывает, что его критические стрелы направлены в Вагнера, поствагнерианцев, в современных ему новаторов «авангарда».

Одна из важных тем для Стравинского — отношение к классике и старинной музыке, проблема традиции.

¹ Poetics of music, p. 82.

Именно здесь, в этом разделе лекций, казалось бы специально предназначенном для пропаганды и обоснования разрушительных идей, мы встречаемся с самыми, пожалуй, конструктивными для искусства мыслями. Напомним, что «Музыкальная поэтика» синтезировала в себе не только опыт Стравинского «неоклассицистского», но и предшествующего этому периода революционного бунтарства, ломки традиций, эпатажа академических вкусов. И тем не менее именно в «Музыкальной поэтике» Стравинский утверждает стимулирующую роль традиций для искусства. Здесь есть определения, которые хочется привести целиком, настолько они проникновенны и глубоки: «Истинная традиция не является остатком безвозвратно ушедшего прошлого, это живая сила, одушевляющая и просвещающая настоящее»¹. Традиция «походит на... наследство, которое дается при условии, что ты его обогатишь, прежде чем передашь потомству. Традиция... обеспечивает непрерывность творчества»². На примере собственного опыта — создания оперы «Мавра» — он показывает жизненность традиций, забытых на протяжении столетия и заглушенных во многом агрессивностью вагнеровской музыкальной драмы. Пафос Стравинского, таким образом, не в отрицании предшествующего опыта, что, казалось бы, естественно было ожидать от композитора, столь бурно вошедшего в музыкальную жизнь своего времени. Пафос его как раз в обратном: он убежден, что жива лишь та традиция, которая несет в себе потенции для дальнейшего развития. И жива в той мере, в какой она развивается, а не акаде-

¹ Ibid, p. 58.

² Ibid., p. 59.

мизируется и не костенеет¹. Здесь его не подводит ни интуиция гениального художника, ни ум, способный за сиюминутным, сегодняшним опытом разглядеть более существенные и устойчивые закономерности бытия искусства. Именно в этом смысле и надо понимать приведенный Стравинским парадокс, «иронически утверждающий, что все, что не традиция, есть плагиат».

В «Диалогах» Стравинский вновь возвращается к определению традиции и выявляет диалектическую суть понятия. Здесь важно отметить три момента. Во-первых, представление о традиции как явлении развивающемся, которое «рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад и, бывает, возрождается... истинная традиция живет в противоречии»². Во-вторых, традиция ощущается им и как нечто устойчивое, ибо «художник чувствует свое «наследство» как хватку очень крепких щипцов»³. И наконец, мысль о том, что процесс развития искусства невозможен без рождения новых традиций.

Очень часто прогресс искусства в эстетической литературе рассматривается только как обогащение и развитие традиций. В рамках этой тенденции, однако, невозможно объяснить историю искусства во всем богатстве ее проявлений. Действительная история искусства предстает не просто как развитие традиций, а как непрерывное становление новых традиций. Они закладываются каждой крупной индивидуальностью.

¹ И наоборот, любое новшество жизненно только своей связью с традицией. «Обновление плодотворно только тогда, когда идет рука об руку с традицией. Живая диалектика требует, чтобы обновление и традиция развивались и утверждались одновременно» (Poetics of music, p. 123). Эти слова, сказанные Стравинским по другому поводу, вполне вписываются в контекст его размышлений о роли традиций в искусстве.

² Диалоги, с. 218, 219.

³ Там же, с. 219.

И прекращение этого процесса означает, что искусство застыло на мертвой точке. В такой форме Стравинский эту мысль не выражает, но идея у него в сущности та же: «произведение, закладывающее фундамент подлинной традиции, может совсем не походить на музыку прошлого, особенно ближайшего прошлого»¹. Добавим от себя, что ниточка, связывающая художника-новатора с традицией определенной культуры, рано или поздно обнаруживается, что произошло и с самим Стравинским. Новая традиция утверждается как действенная сила для будущего искусства при наличии такой связи.

Подход к традициям, как и освещение музыкальных стилей, для Стравинского избирателен в такой же мере, в какой избирательна вся проблематика лекций. В разговоре о стилях в современной музыке практическая, если можно так сказать, утилитарная творческая заинтересованность чувствуется больше всего — на его рассуждениях лежит печать переживаемой стилистической эволюции. Так, называются им только два стиля — классицизм и романтизм. Именно называются — для того, чтобы подвергнуть критике романтизм (в который раз!) и утвердить эстетическую ценность классицистских принципов как воплощения порядка и организованности. И у композиторов-романтиков (как, например, у Вебера) или близких романтизму (например, у Чайковского) Стравинский акцентирует именно те черты, которые своей строгостью и организованностью выделяют их из «анархических» устремлений романтической эстетики². Любопытно, что с этой точки зрения Стра-

¹ Диалоги, с. 218.

² Односторонность и острая «личная» нота в критике романтизма так сильна, что Стравинский приписывает романтизму грехи, которые являются типичными для любого стилистического направления, — то есть под видом изгнания старых условностей установ-

винский противопоставляет Чайковского Вагнеру, подчеркивая строгость конструкции и «укрошенный романтизм» классика русской музыки: «Его темы в большинстве случаев романтические... вовсе не романтическими являются приемы их воплощения [развития]»¹. (Хиндемит же, «соратник» Стравинского по фронту неоклассицизма, не принимает искусства Чайковского, как и всех других композиторов «эмоционального» направления, именно за его «неконструктивность».)

Столь же произвольно рядом с классицизмом и романтизмом ставятся два других «антагониста» — модернизм и академизм. Характерно не только сопоставление этих двух пар понятий, но и рассмотрение в одном ряду столь разных по содержательному смыслу категорий, как модернизм и академизм. Стравинский сближает их своеобразным толкованием: модернизм — то, что современно; академизм — то, что следует предписаниям определенной школы (традиционализм, вырождающийся в ремесленничество)². Стравинский не столько выясняет, анализирует подлинный смысл понятий, сколько отвечает своим критикам и декларирует свое отношение к современной музыке, обосновывает возможность обращения к сложившимся в старинной музыке стилистическим формулам: «...мы можем использовать академиче-

ление других, столь же произвольных и значительно более стесняющих. За этими словами не просто маячит тень столь раздражающего Стравинского Вагнера, но открыто называется его имя.

¹ Poetics of music, p. 83.

² Так, гениальные композиторы появляются, вызывая «большое беспокойство» (disturbance) в мире музыки. После этого положение вновь стабилизируется. Их влияние становится все более и более отдаленным, и наступает момент, когда ими воспеваются одни лишь педагоги. Тогда и нарождается академизм...» (Poetics of music, p. 75). «Композитор-академист... — уточняет он в «Диалогах», — ориентируется больше на старые правила, чем на новую реальность...» (Диалоги, с. 219).

ские [традиционные] формы, не подвергаясь риску самим стать академистами». Тот, кто боится обращаться к ним в случае необходимости, «явно выдает свою слабость». В полемической заостренности этих слов ощущается живая атмосфера споров и критических выступлений, с которыми столкнулся Стравинский на новом этапе эволюции (напомню слова Прокофьева о соединении «бахизмов с фальшивизмами» у Стравинского).

Именно в связи с отношением к старинной музыке Стравинский высказывает свою мысль о том, что «живая иллюзия ценнее, чем мертвая реальность». «Живая иллюзия» для Стравинского ценнее в том смысле, что именно она помогает восстановить связь явлений прошлых эпох, представить себе их целостный облик более осязаемо и конкретно, а потому и достовернее для художника, чем строгие, но сухие научные факты; поэтому следует доверять инстинкту, интуиции, а не рассудку.

Спорить со Стравинским в данном случае надо по поводу того, что он абсолютизирует роль интуиции, что отдает предпочтение не научным, материалистическим обоснованиям исторических фактов¹, а лишь интуитивному ощущению, интуитивной способности уловить неуловимое: «...чтобы познать музыкальный феномен у его корней, нет необходимости изучать первобытные обряды и заклинания... Каким образом дать объяснение вещам, которых мы никогда не видели? Если руководствоваться лишь разумом, это приведет нас прямо ко лжи, так как рассудок в данном случае не освещен инстинктом»². Наука дает лишь основание для построения гипотез.

¹ «Наше воображение обычно заполняет пустоты (неизвестные нам взаимосвязи явлений прошлого. — Н. Ш.), используя предвзятые теории; этим способом, например, материалист прибегает к теории Дарвина, чтобы в эволюции видов животных поместить обезьяну прежде человека». Poetics of music, p. 26.

² Poetics of music, p. 25.

«И под сенью этих гипотез некоторым художникам нравятся мечтать, рассматривая их скорее не как научные факты, а как источник вдохновения»¹. Инстинкт же, как утверждает Стравинский, абсолютно непогрешим. Именно в этом смысле — в смысле общения с прошлым, объяснения прошлого, в смысле безоговорочного доверия инстинкту, интуиции — живая иллюзия для Стравинского значит больше, чем мертвая реальность².

Защищая свое право на академизм, Стравинский, может быть, впервые столь ясно и отчетливо обращается к критерию доступности и в связи с этим к суждению публики, лишенной снобизма профессиональной критики: «Современно то, что принадлежит данному времени и должно соответствовать и быть доступным своему времени». Возможно, конечно, показать неопределенность и теоретическую неубедительность приведенного критерия современности. Но очевидно, что Стравинский имеет в виду соответствие искусства тенденциям и мироощущению эпохи и, что особенно важно, доступность новой музыки сегодняшнему слушателю. Именно этот слушатель, не зараженный «вирусом снобизма», если он предоставлен сам себе, обладает «свежестью непосредственности» и «выказывает себя более лояльным, чем те, которые создают себе профессию из выступлений в роли судей произведений искусства»³.

У профессиональной критики сложились свои эталоны представлений о современности (модернизме) — «все, что представляется нестройным и запутанным, автоматически попадает в разряд модернизма. То, что они не могут не признать ясным... и не оставляющим места для

¹ Ibid., p. 26—27.

² «Инстинкт непогрешим. Если он вас сбивает с пути, это уже не инстинкт. В любом случае живая иллюзия в таких вопросах ценнее, чем мертвая реальность». Ibid., p. 25.

³ Poetics of music, p. 91.

какой-либо двусмысленности, за которой они могут скрыться, в свою очередь помещается под эгидой академизма»¹. В отношении апологетов модернизма Стравинский употребляет термин «помпьеризм», характеризующий для него своеобразную разновидность мещанства в культуре. «Помпье авангарда», «помпье революционеры»², для которых главное — непрерывная погоня за новизной и экстравагантностью, выйдут из моды скорее, чем те откровенно сентиментальные и банальные меломаны, которые «говорят о мелодии, прижимая руку к сердцу, защищают право на чувства, проявляют заботу о благородном начале, при случае дают себя увлечь в экзотику восточного колорита и даже доходят до того, что воздают честь моей «Жар-птице!»³.

В этот период своей жизни Стравинский еще резко критически относится к авангарду. В сущности, в «избранных умах авангарда» он видит тот же снобизм, заставляющий требовать, чтобы музыка «удовлетворяла их вкус к абсурдным какофониям». Правда, критика его, на первый взгляд, касается чисто формальных элементов («какофония означает плохое звучание, запрещенный товар, некоординированную музыку, которая не устоит перед серьезной критикой») ⁴. Но стоит вдуматься в то, что он здесь же пишет о Шенберге⁵, выделяя его

¹ Ibid, p. 86.

² «Они ищут не музыки, а эффект шока, сенсацию, которая мешает пониманию» — так определяет Стравинский позицию снобов авангарда. Poetics of music, p. 15.

³ Ibid., p. 92—93.

⁴ Poetics of music, p. 14.

⁵ Хотя Шенберг-композитор принципиально отличен от него по эстетическим и стилистическим принципам, Стравинский признает, что автор «Лунного Пьеро» «полностью отдает себе отчет в том, что делает, и не пытается никого обманывать. Он принял музыкальную систему, которая больше всего ему подходит, и в этой системе он предельно логичен и последователен». Poetics of music, p. 14—15.

из всего направления авангарда, чтобы было ясно, что и авангард он критикует с позиций своей собственной эстетики,— в нем он видит прежде всего несерьезное и даже не очень добросовестное отношение к искусству. («Сегодня, как и в прошлом, я не доверяю фальшивой монете и остерегаюсь принимать ее за настоящую»¹.)

Отношение Стравинского к послевоенной музыке (нововенская школа и «авангард») пережило значительную эволюцию. В русском издании «Диалогов» приведены высказывания композитора об основных явлениях современной музыки, а в послесловии М. Друскина «Стравинский и его «Диалоги» обрисована в основном суть и сложность взаимоотношений Стравинского с новой музыкой. Однако анализ этой эволюции выходит за границы задачи, которая стояла перед автором настоящей работы. Думается, что в данном случае автор вправе ограничиться словами восьмидесятишестилетнего композитора по этому поводу: «Некоторые композиторы провозгласили своим *specto* отказ от всей музыки, предшествовавшей им. Они это делают по той причине, что в глубине души, вероятно, отлично знают: сравнение их работ с музыкой прошлого служит лишь грандиозному их пострамлению»².

Русская музыка. Отношение к русской музыке и отдельным ее представителям Стравинский выражал неоднократно — в том числе в печати — и до и после издания «Музыкальной поэтики». Но именно в лекциях — в первый и, кажется, в последний раз — он высказывает свою точку зрения не только на музыку, но и на всю русскую культуру, ее судьбы и, как он выражается,

¹ Ibid, p. 14.

² См. «Советская музыка», 1968, № 10, с. 141.

«трансформации». И больше того — развивает эту точку зрения до культурно-социологической концепции¹.

Но вначале об оценке русской музыки. Свою позицию Стравинский ясно и определенно обозначает. Она в основных чертах представлена раньше уже в «Хронике» и кратко сформулирована в оценке Стравинским Пушкина: «По своей натуре, по складу своего ума, по образу мыслей Пушкин был ярчайшим представителем того замечательного племени, истоки которого восходят к Петру Великому и которому посчастливилось в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада»².

Вот точка отсчета — ориентировка России на западную культуру, связь, тесное взаимодействие и подверженность влияниям музыки европейских стран. Отсюда — признание Глинки³, Чайковского, Даргомыжского, которые не стеснялись народный «мелос» перерабатывать... во французской или итальянской манере»⁴. Отсюда же неприязнь к «национально-этнографической» эстетике «Могучей кучки», эстетике «доктринерского типа», в основе которой лежит «наивное, но опасное желание переработать искусство, уже созданное непосредственно гением народа»⁵. Неприязнь эта вызвана не только «этнографизмом» кучкистов, но, видимо, и ха-

¹ Глава так и называется — «Воплощения русской музыки» (The avatars of Russian music).

² Хроника моей жизни, с. 153.

³ К Глинке Стравинский, по его собственным словам, сохраняет «безграничную благодарность» — он ценит не только его музыку, но и оркестровку, которая «остается до наших дней совершеннейшим памятником музыкального искусства, и причиной этому — его умение достичь равновесия в звучании, изысканность и тонкость его инструментовки...» (Хроника моей жизни, с. 40).

⁴ Хроника моей жизни, с. 154.

⁵ Там же.

рактором западных влияний на их искусство, эстетической устремленностью композиторов, которыми вдохновлялась «пятерка». Стравинский называет их — это Вагнер, Лист, Берлиоз, то есть представители «описательного романтизма» и программной музыки¹. Из предыдущего изложения ясно, что ничто не может быть более чуждо эстетике и художественным симпатиям самого Стравинского.

В «Музыкальной поэтике» эта схема развита и детализирована. Изложение здесь направлено и целеустремленно — речь идет не о краткой истории русской музыки, не о ее завоеваниях и творческих проблемах. Стравинский говорит о «трансформациях», о «превращениях» русской музыки. А если точнее определить то, что ясно подразумевается в тексте, — о ее постепенной деградации.

Глинка, с которого, по утверждению автора, начинается русская профессиональная музыка, Даргомыжский², Чайковский — три наиболее чтимых им композитора. Их творчество открыто западным влияниям. Их обращение к фольклору бессознательно и бессистемно. Глинка и Даргомыжский берут «народный мотив как первоначальное сырье» и обращаются с ним «инстинктивно, согласно правилам модной в то время итальянской музыки». Чайковский «не стыдился быть похожим на Шумана и Мендельсона, музыка которых явно повлияла на его симфонические произведения», но «предпочтение отдавал... французским современникам — Гуно, Бизе, Делибу»³. «Пятерка» же — «славянофилы народ-

¹ Там же.

² «Музыка «Мавры» создана в традициях Глинки и Даргомыжского», — пишет Стравинский. *Poetics of music*, p. 60.

³ *Poetics of music*, p. 99—100. Правда, Стравинский тут же отмечает, что Чайковский «если и не был националистом и народни-

ческого толка» — возводят в систему «бессознательное» у названных выше композиторов использование фольклора. «Их идеи и вкусы склоняли их к набожному служению народу»¹.

В сущности, из той же концепции — из схематического рассмотрения истории русской музыки как процесса развития двух различных по значимости ветвей — исходит и Б. Асафьев в «Книге о Стравинском». Основа этой концепции — утверждение универсализма Стравинского, сближающего его с Пушкиным: «Он стал европейским мастером, преодолевшим все иностранные чуждые влияния и все местные школьные заветы». Асафьев отмечает характерную для Стравинского «боязнь мешанства и истинно-русского бахвальства «самобытными» качествами», свободу мышления, которая помогла ему освободиться от влияния французов, а также легко развязаться с «домашним петербургско-чиновным эстетством и шовинистическим академизмом, превратившим хороший учебник гармонии в «символ веры»². Недиаlecticность и односторонность подобной характеристики русской культуры очевидны. Однако суть творческо-

ком, как пятерка, то во всяком случае глубоко национальным по самому характеру тем, покую (конструкции?) и ритмическим особенностям своей музыки». (*Ibid.*, p. 101). Свою близость этой «западнической» тенденции Стравинский формулирует в «Хронике»: «я всегда ощущал в себе зародыши такого вот склада ума, и надо было только развить их, что я в дальнейшем и делал, уже вполне сознательно работая над собой» («Хроника моей жизни», с. 153).

¹ В противовес «Пятерке» «Глинка не «окунается» в народ, как некоторые его последователи, чтобы укрепить свои пошатнувшиеся силы контактами с истиной. Он ищет только лишь элементы музыкального удовольствия». *Poetics of music*, p. 97.

² Глебов Игорь. Книга о Стравинском, с. 7.

го мироощущения самого Стравинского схвачена и определена Асафьевым на редкость точно¹.

Две названные выше тенденции, как и последующая академизация «беляевского кружка», подчинялись еще, по Стравинскому, определенному порядку; дальше возникает «беспорядок, начало которого отмечено распространением теософии». Одна из примет такого беспорядка — появление Скрябина, чье творчество невозможно связать ни с какой традицией. В России начинается борьба «двух беспорядков», в результате которого «беспорядок революционный пожирает беспорядок консервативный»².

Культурно-социологический экскурс, предпринятый автором с тем, чтобы предварить и поэтому лучше объяснить трансформацию русской музыки после Октябрьской революции, не выдерживает серьезной критики. Здесь мы встречаемся с загадкой русского характера, в котором есть и «врожденный иррационализм», и «тенденция к рудиментарному и почти инфантильному рационализму, который часто вырождается в жалкое подобие критического духа и выливается в бесплодную болтовню»³. Здесь и следы идеи о духовном ренессансе России конца XIX — начала XX века (деятельность Леонтьева, Соловьева, Розанова, Бердяева, в искусстве — Дягилева). Здесь и активно враждебное неприятие хотя каких-либо намеков на социальное функционирование искусства, на признание его как социологического феномена. Стравинский не принимает демократической эстетики, ее принципы и идеи не существуют для него

¹ О диалектике развития русской культуры — взаимодействии «европейской» и «национальной» тенденций в творчестве Стравинского — см. цит. статью М. Друскина «Заметки о Стравинском». — «Советская музыка», 1972, № 8.

² Poetics of music, p. 101.

³ Ibid., p. 105.

как категории эстетические, а следовательно, не существуют вообще. Он склоняется в своих философских построениях к мистико-идеалистической трактовке социальных и исторических процессов, а в эстетических воззрениях исходит из примата вечной, чистой красоты, организованного и строгого интеллекта. Это — своеобразный сплав «мирикусунизма» с рационализмом, который возрождает в XX веке мировоззренческую систему XVII—XVIII веков. Отсюда откровенное неприятие Стравинским русской революционно-демократической философии, по отношению к которой он не стесняется в выражениях.

Труднее, пожалуй, объяснить другое. Аристократический снобизм, который позволяет ему так легко разделяться с этической концепцией Толстого, с мучительными поисками своего места в жизни, характерными для русских художников, со стремлением к национальному самоутверждению русского искусства (настойчивое желание подчеркнуть не столько самобытность Глинки, сколько его «итальянизмы», как и немецко-французские «влияния» у Чайковского). Пренебрежительный тон по отношению к фольклору, к изучению народной музыки и претворению ее специфических черт в профессиональном творчестве. Труднее потому, что сам Стравинский вырос на традициях столь низко оцениваемой им «Пятерки», что именно фольклору, взятому не в качестве «этнографической подробности», а как «истинный источник музыкальной премудрости» (Яворский), композитор обязан своим столь блистательным вторжением в мировую музыку. Бесспорно, «неоклассицистский» Стравинский отрицает Стравинского «этнографического». Но в той же главе автор критикует Россию за то, «что она всегда подтачивала основы своей собственной культуры и профанировала ценности предыдущих этапов».

Однако нет смысла полемизировать со Стравинским по существу положений, высказанных в пятой главе. Во-первых, потому, что нас интересуют эстетические взгляды композитора, здесь же Стравинский перестает быть художником. Неисторичность и ложность его концепции очевидна. Есть и еще одна причина. Пятая глава стоит особняком в цикле лекций Стравинского. И потому, что в ней столько места уделено определениям и характеристикам политико-социологическим, и по типу самого высказывания. Условно говоря, на смену «эссеистской» манере приходит «концепционное» изложение. Автор не только пытается аргументировать свои мысли о советской музыке, но проявляет неожиданную осведомленность в творчестве композиторов Советского Союза. Достаточно отметить, что в лекции упоминается опера Хренникова «В бурю», поставленная в октябре 1939 года (тогда как курс лекций был закончен в декабре того же года)¹, такие произведения, как «Ай-чурек», «Аджалордуна», «Алтын-кыз» (столь пристальное внимание к искусству Киргизии можно объяснить только тем, что в 1939 году в Москве состоялась декада киргизского искусства, на которой были показаны эти сочинения)². Удивляет в этом перечне произведений советских авторов упоминание «Тараса Бульбы». Если при этом подразумевается опера Лысенко, то она не имеет никакого

¹ Совершенно очевидно, что автор главы не знал музыки оперы Хренникова, но так же очевидно то, что он знал ее содержание: «В новой опере «В бурю» они [советские композиторы]... заставили появиться на сцене Ленина». (Poetics of music, p. 118).

² Следы влияния предыдущих декад видны в таких названиях, как «Абесалом и Этери» и «Даиси» (грузинская декада 1937 г.), «Шах-Сенем» (декада искусства Азербайджана 1938 г.), «Гюльсара» (узбекская декада, 1937).

отношения к «этнографическим» тенденциям советской музыки. Если же речь идет о балете Соловьева-Седого, то вряд ли он мог быть известен Стравинскому, так как премьера балета состоялась через год после его отъезда из Бостона (в декабре 1940 года)¹.

Поневоле возникает сомнение, действительно ли раздел о русской музыке в таком виде читался в Гарварде и входил в основной курс лекций, подготовленный Стравинским. Уж слишком отличается он по стилю от предыдущих разделов и слишком далек по сознательной политической целеустремленности от чисто «художественной» концепции предыдущих глав. Может быть, это и есть главная издержка обработки лекции Роланом-Манюэлем — обработки, которая дала основание Стравинскому высказать в «Диалогах» приведенное в начале данной работы сомнение в достоверности «Музыкальной поэтики».

Пятой главы не было в первых изданиях гарвардских лекций. Или потому, что наше предположение верно, или же потому, что в 1942 году — в год борьбы советского народа против фашизма, в период, когда моральный и общественный авторитет Советского Союза стал необычайно высок, — ни автор, ни издатель не рискнули включить эту главу в печатное издание.

«Диалоги» корректируют оценку русской музыки — подводя итоги жизненному и творческому пути, композитор более трезво и объективно высказывается о русской музыке и русских композиторах. Однако его отношение к принципам русского кучкизма в своем существе не меняется.

¹ Вместе с тем нет даже упоминания о Пятой симфонии Шостаковича, балете «Ромео и Джульетта» Прокофьева и т. д.

*

Если посещавшие лекции Стравинского студенты Гарвардского университета надеялись получить систематическое изложение суммы знаний о музыке, они ошиблись. Ибо они не услышали курса по теории, истории или эстетике музыки. Но зато благодаря этому внешнему поводу мы, современники, имеем ценный документ эстетического мировоззрения выдающегося художника XX века. Документ, в котором самое важное для нас — сформулированная Стравинским суть его собственной эволюции и его отношения к музыке. А это отношение он еще раз резюмирует в заключении. Музыка — микрокосм, композитор — его творец, в этом смысле он, как и творец вселенной, ограничен и безграничен в своих возможностях. Мир музыки имманентен и независим, он не подвержен непосредственному влиянию действительности и следует своим собственным законам. Композитор, создающий произведение («когда что-то появляется на свет, благодаря нашим усилиям»), испытывает то же чувство, что и женщина, рождающая ребенка. И такое же желание — чтобы радость рождения нового разделили и ближние. Музыка в этом смысле — это «то, что объединяет»¹.

Теория, которая предстает в таком схематичном изложении, отнюдь не нова. Она имеет классических предшественников. И вряд ли стоило бы к ней возвращаться еще раз, если бы в данном случае и данном контексте она не давала бы ключ (по крайней мере, один из ключей) к объяснению столь радикальных и в то же время столь единых по направленности трансформаций творчества Стравинского.

¹ Стравинский ссылается на изречение китайского мудреца. *Poetics of music*, p. 146.

АРНОЛЬД ШЕНБЕРГ. «СТИЛЬ И ИДЕЯ»

Арнольд Шенберг занимает особое место в музыке XX века. Он возглавил нововенскую школу композиторов, и именно с Шенбергом связано обоснование и утверждение — в теории и в творчестве — композиционных принципов этой школы. Имеется в виду создание «метода композиции с 12-ю тонами» — изобретение, которое оказалось наиболее радикальным и разрушительным по отношению к предыдущему двухсотлетнему развитию европейской музыки.

Сейчас уже трудно отрицать, что метод этот — в той или иной степени, догматически или свободно, — используется художниками различных, даже противоположных

идейно-эстетических ориентаций. Вместе с тем создание двенадцатитоновой техники как бы отбросило последние препятствия на пути полного разрушения тональной системы и стало, помимо воли Шенберга, толчком к разгугу таких все ниспровергающих тенденций, которые зачастую не имеют уже отношения к искусству и возникновение которых автор нового метода не мог предвидеть. В этом смысле критик Поль Розенфельд имел все основания назвать Шенберга «великим беспокойством современной музыки»¹.

Шенберг пришел в европейскую музыку в такое время, когда уже назревали серьезные и далеко идущие по своим последствиям перемены.

Никогда ранее художественная жизнь не знала такого бурного кипения страстей, споров, такого активного ниспровержения идеалов. Разные имена и творческие индивидуальности выражали разные градации, аспекты и оттенки наиболее радикальных тенденций, но объединялись они в устремленности к новому во что бы ни стало.

Одним из первых вестников рождения «глубоко критической эпохи» в искусстве стал немецкий экспрессионизм. Выросший непосредственно из постромантизма, экспрессионизм представил качественно иной этап художественного мышления. Гиперболизация ряда черт романтической эстетики вела к их трансформации — новое искусство формировалось мироощущением предвоенной эпохи. Со своей стороны, экспрессионизм выразил в эстетике атмосферу тревоги, предчувствия катастроф, неустойчивости².

¹ См. Machlis J. Introduction to contemporary music, p. 353.

² «Существенным признаком экспрессионистского искусства является его «антиклассичность», его органическое отращивание ко

В музыке Германии и Австрии, может быть, наиболее отчетливо выявилось то, что В. Каратыгин назвал «новым звукоозерцанием». Определивший это звукоозерцание эмоциональный характер современной эпохи он анализирует в статье «Новейшие течения в западно-европейской музыке»: «Нервность, повышенная чувствительность, резкие, но скоропреходящие порывы экзальтации, легко сменяющиеся душевной апатией, надломленность и надорванность большинства сильных эмоций современного человека, — все это сказывается в музыке увеличением диссонансов, усиленным развитием всякого рода беспокойных ритмов, разрозненностью и растерзанностью мелодических рисунков, необузданной свободой форм, быстрой взаимной сменой музыкальных образов резко контрастного характера»¹.

Многое в таком восприятии музыки начала века кажется сейчас преувеличенным и просто неверным (например, «необузданная свобода форм»), непонятна сегодня и бурная реакция на первые произведения Шенберга, с «точки зрения» современного слуха спокойно укладываемые в русло позднего романтизма. Как правило, новизна ощущается острее в момент возникновения; в перспективе же времени явственнее выступают на первый план черты преемственности, сходства — историческая цепь представляется более плавной, менее прерывистой. Но даже с учетом некоторых преувеличений, вызванных исторической обусловленностью восприятия, статья Каратыгина интересна тем, что уже в 1913 году, он явственно отделяет Шенберга (в выраже-

всякой гармонии, уравновешенности, душевной и умственной ясности...» — пишет Г. Недошивин (см. его статью «Проблема экспрессионизма» в кн. «Экспрессионизм», М., 1966, с. 16).

¹ Каратыгин В. Избранные статьи. Л., 1965, с. 109.

нии «нового звукоозерцания») от Р. Штрауса и Регера, видит в нем наиболее органичного, последовательного и эстетически убеждающего выразителя беспокойной и напряженной эпохи¹.

Действительно, период относительно спокойного поствагнерианства продолжается для Шенберга недолго. В отличие от другие немецких композиторов этого же времени он не только ощутил тупик, к которому пришло в поствагнерианстве музыкальное мышление. Ум беспокойный и склонный к спекулятивным размышлениям, он искал выход из этого тупика и постепенно приходил к решению, наиболее радикальному из всего, что пережила европейская музыка с момента формирования тональной системы.

Композитор и теоретик неотделимы в Шенберге от деятеля. Уже в начале века проявляются его данные организатора, умеющего увлечь своими идеями узкий, но преданный круг последователей.

В течение почти всей жизни Шенберг занимался интенсивной педагогической деятельностью. Врожденная потребность не просто передавать, но активно пропагандировать свои идеи влекла его к общению с учениками, заставляла изыскивать постоянно наиболее целесообразные и эффективные средства обучения. «Как педагог, я никогда не учил только тому, что знал сам, но скорее тому, в чем нуждался ученик», — пишет он в статье «The blessing of the dressing»². Индивидуальное обучение, на котором он настаивал, означало для него лишь одно: «Я не менял ничего [в методике преподавания. — Н. Ш.], кроме порядка курса, но не пропускал тех воп-

росов, которые музыкант обязан знать»¹. Известно, что весь учебный курс Шенберг строил всегда на классических образцах — своему новому методу композиции он не учил². Наконец, с 1911 года — года выхода «Учения о гармонии» — Шенберг практически непрерывно выступает в печати — как теоретик и публицист — с книгами, статьями, интервью и т. д.

Вся эта кипучая, интенсивная и разносторонняя деятельность привлекла к Шенбергу убежденных сторонников и столь же убежденных, но несравненно более многочисленных противников его идей и творчества. Не случайно сам он как-то полуиронически заметил, вспоминая скандал, сопутствующий исполнению Шести песен ор. 3 (для голоса и фортепиано): «...после этого скандалы так и не прекращались»³. В результате возникла ситуация, парадоксальность которой отмечается его учениками и исследователями, — ситуация, выделившая творческую судьбу Шенберга среди композиторов-современников. Парадокс заключается в следующем.

С одной стороны, вся деятельность Шенберга признана убеждением в собственной призванности («Идти по этому пути меня вынуждает не недостаток изобретательности или технического мастерства. Я следую внутреннему принуждению» — эта мысль, высказанная еще в 1909 году⁴, неоднократно повторяется в его теоретических работах). Фанатической убежденностью в неодолимости, предначертанности именно такого развития

¹ Style and idea, p. 216.

² «Шенберговское учение о гармонии, — пишет Ю. Холопов, — это замкнутая система строго тональной традиционной гармонии». Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии. — В кн.: «Музыка и современность», вып. 4, с. 283.

³ Machlis, p. 345.

⁴ Ibid., p. 346.

¹ «Шенберг — не «симулянт», подобно [Р.] Штраусу, Шенберг не оглядывается на классиков, подобно Регеру». Каратыгин В. Избранные статьи, с. 115.

² Style and idea. New York, 1950, p. 216.

немецкой музыки во многом объясняется и сила его воздействия на своих последователей.

Другую же сторону этого парадокса очень точно охарактеризовал Эрнест Крженек еще в 30-е годы: «Вряд ли существует композитор — и история музыки не может представить нам подобного примера, — чьи основные произведения исполнялись бы так редко и так мало были бы известны в своих звучащих формах, как произведения Арнольда Шенберга. Точно так же нет другого такого композитора, который оказал бы на поколение своих современников столь чреватые последствиями и непреодолимые влияния, после того, как уже все сказано и сделано»¹.

Действительно, в отличие от Стравинского, Прокофьева, Бартока влияние Шенберга на окружающих почти до самой его смерти осуществлялось не через непосредственные художественные впечатления от созданной им музыки, а во многом через его деятельность педагога и теоретика, через самую личность его — убежденного и действенного борца за свои идеи. Сравнивая себя с человеком, который, не умея плавать, брошен в «океан кипящей воды», Шенберг говорил в 1947 году: «...почему я не утонул и не сварился заживо? Очевидно, я могу себе приписать только одну заслугу: я никогда не сдавался... Во всяком случае, я не умел плыть по те-

¹ Křenek E. Arnold Schoenberg. В кн.: Arnold Schoenberg. To the late Alban Berg, New York, 1937, p. 72. Это отмечает и Митчелл: «... влияние [Шенберга] распространялось через изучение его партитур другими композиторами, больше всего его учениками, которые в своих сочинениях осуществляли то, что было в действительности характерными шенберговскими идеями и открытиями. Но «оригиналы», с которых брались эти модели, оставались неизвестными — они были неизвестны, так как не исполнялись». Mitchell. The language of modern music. London, 1966, p. 30.

чению. Все, что я умел, — это плыть против течения, — спасало это меня или нет!»¹.

В западной литературе широко распространено сопоставление Шенберга со Стравинским — двух творческих фигур, которые в течение более полувека приковывали к себе внимание музыкального мира. Сопоставление ведется по различным направлениям, с разной степенью глубины и проникновения в существенные проблемы современного искусства. Самой серьезной и философски обоснованной является концепция Адорно, согласно которой Шенберг и Стравинский — два полюса современной музыки, выражение ее крайней поляризации. С именем и творчеством Стравинского связана для Адорно конформистская тенденция музыки XX века, ибо Стравинский не отрицает, а «включает» вагнеровское наследие в новую музыку, не создает эту новую музыку, а «реставрирует» старые формы. Шенберг — радикалист, ибо подлинно новая музыка не может быть, по Адорно, утверждающей, — она должна быть резко критичной, а потому — непримиримой к предшествующему опыту.

Свое отношение к этой распространенной параллели высказал и сам Стравинский — как всегда броско, ярко, иронично и чуть кокетливо. В приведенной им в «Диалогах» таблице² и последующем дополнении он сравнивает детали технического письма, жизненные судьбы, особенности художественной природы и т. д. Конечно, было бы по меньшей мере наивным принимать целиком на веру определения вроде: Шенберг — «путь в буду-

¹ Из выступления в связи с избранием Шенберга членом Американской академии литературы и искусства. Arnold Schoenberg. Letters. London, 1964, p. 245. Цит. по статье Г. Шнейерсона «О письмах Шенберга». — В кн.: «Музыка и современность», вып. 4, с. 338, 339.

² См. «Диалоги», с. 109—110.

щее», «дворцовый переворот», «революция»; Стравинский — «использование прошлого», «реставрация», «адаптация».

И тем не менее, если отбросить элемент бравады («приятная игра в слова», как пишет сам Стравинский), таблица эта интересна тем, что в ней в известной мере выразилось осознание Стравинским и различий и точек соприкосновения со своим беспокойным современником. Она интересна некоторыми акцентами, главное же — в ней прочерчиваются основные тенденции, характерные для обоих композиторов.

Отстраненное отношение к миру как к объективной данности, на которой художник в разных формах, стилях, манерах пробует свое мастерство, свой данный природой дар — тип, наиболее близкий идеалу служения чистому искусству (Стравинский). И — осознание действительности как своего рода стимула для самовыражения, для болезненно взвинченной и нервной реакции на происходящее (Шенберг).

Стравинский формулирует эти два типа как революционный («дворцовый переворот» — Шенберг) и реставрационный («реставрация» — Стравинский). Однако нам представляется, что творчество обоих композиторов свидетельствует о противоположном. Музыка Шенберга при всей стилистической революционности по своей образной сфере гораздо теснее и «эволюционнее» связана с австро-немецкой культурой (поздний романтизм — экспрессионизм), чем музыка Стравинского — с русской. «Реставратор» Стравинский — и в период «неофольклоризма» и особенно в период неоклассицизма — сделал шаг для русской культуры гораздо более решительный и радикальный.

Когда сопоставляются фигуры Стравинского и Шенберга, чаще всего остается за скобками существенное обстоятельство, отличающее творческие судьбы обоих

композиторов. За дерзостью новаторства, активностью самоутверждения, внешним сходством отдельных фактов артистической жизни (например, скандальность премьер¹) исчезает зачастую характеристика самого этого новаторства, его качества, его эстетических результатов², а главное — не принимается во внимание критерий ценности самой художественной практики.

Стравинский вошел в музыкальную жизнь XX века со скандалами и триумфами, вызывая негодование одних и восхищение других, эпатируя общественное мнение и победно завоевывая публику блеском и мощью таланта. Очень скоро он был признан одним из лидеров современной музыки, а затем и ее бесспорным мэтром. Практическим исполнением, звучанием самой музыки, прежде всего воздействовал Стравинский на современность. С самых первых шагов в искусстве он ощущал себя полностью, до мозга костей художником. И все его открытия и удивительные предвидения были открытиями чисто художественного восприятия мира — восприятия, чуткого к малейшим нюансам и сдвигам в мироощущении и художественном сознании эпохи.

Шенберг никогда не был только композитором — или был им очень недолгое время, лишь в начале своего пути. Композитор, теоретик, педагог в нем слились воедино — и неизвестно, какой именно элемент из этого триединства в наибольшей степени стимулировал создание изобретенного им метода композиции: неодолимая композиторская жажда поиска новых средств для

¹ Как полуиронически пишет Стравинский: «оба отцы многодетных семей, оба ипохондрики...» «Диалоги», с. 110.

² Это, бесспорно, не относится к Адорно, для которого Шенберг был наиболее «адекватным» выразителем именно эстетической модели современного мира.

воплощения абсолютно нового образного содержания или осознанное стремление теоретика, убежденного, что тональная система нуждается в радикальном преобразовании. Не случайно именно Шенбергу — единственному из крупных музыкантов Европы, — по словам И. Соллертинского, — удалось создать подлинную композиторскую школу¹. Ведь и самоутверждение Шенберга в современном ему художественном мире приобретает специфические формы — оно диктуется его творческой бескомпромиссностью, но также и глубокой верой в собственное мессианство, в то, что именно он призван обновить и усовершенствовать музыкальное искусство. «Кто-нибудь же должен им быть, — ответил он как-то на вопрос, действительно ли является композитором Шенбергом. — Никто не хотел, вот я и взял это на себя»². Это убеждение и помогло ему «выстоять». Он не уступал ни в чем своих эстетических позиций. К этому не могла его принудить резко отрицательная пресса, сопровождавшая редкие исполнения его произведений — в том числе, что примечательно, и первого периода творчества. Так, в 1905 году в связи с исполнением «Пеллеаса и Мелизанды» (1902) в Вене один из критиков писал: «В течение целых пятидесяти минут имеешь дело с человеком, который или лишен какого-либо чувства или принимает своих слушателей за дураков». Пять пьес для оркестра оп. 16 (1909) вызвали в Лондоне в 1912 году следующую реакцию: «Если это вообще музыка, то это музыка будущего и, мы надеемся, далекого будущего». И ничего нет удивительного, имея в виду

¹ Соллертинский И. Арнольд Шенберг. Л., 1934, с. 6. Хотя сам Шенберг неоднократно возражал против того, что им создана школа. См. об этом ниже.

² Arnold Schoenberg. Briefe. Mainz. 1958. В данном случае, как и в некоторых других, цитаты из писем Шенберга даются в переводе Г. Шнейерсона (см. статью «О письмах Шенберга», с. 396).

такого рода высказывания, что «Лунный Пьеро» — лучший опус экспрессионистского периода Шенберга — был встречен в Берлине в 1912 году эмоциональным вскриком: «Если такова музыка будущего, то я молю творца не продлевать мне жизнь, чтобы не слышать это вновь»¹. Интересно, что Малер, доброе отношение которого к Шенбергу-композитору не вызывает сомнений, признался жене после первого исполнения Камерной симфонии оп. 9: «Я не понимаю его произведения. Однако он молод и, может быть, прав. Я стар и, может быть, мой слух не приспособлен к его музыке»².

И наряду с этим — круг почитателей и учеников, сперва узкий³, но в годы американской эмиграции расширившийся, — и трудно завоеванное признание. Отто Клемперер называет его «творческим гением»⁴. Л. Сто-

¹ Slonimsky N. A Schoenberg Chronology. Arnold Schoenberg, pp. 216, 223, 228. В связи с тем, что в работе приводятся многочисленные цитаты Шенберга по сборнику «Arnold Schoenberg», следует пояснить его структуру. Он состоит из следующих разделов: статьи, посвященные Шенбергу, выдержки из теоретических работ Шенберга — «Problems of harmony», «Tonality and Form» (причем ссылки на работы, а тем более страницы указываются далеко не всегда) и интервью американским газетам «The New York Herald Tribune» (17/IX—33, 31/X—33), «The Music News» (16/II—34), «Musical Courier» (13/III—33), «The New York Times» (22/X—33).

² Machlis, p. 346.

³ «За исключением маленьких групп, которые имели характер почти тайной секты, общество, в котором жили эти люди, совершенно не признавало их», — пишет Крженек о месте в музыкальной жизни конца 20-х годов композиторов нововенской школы. Krënek E. Selbstdarstellung. Zürich, 1948. Цит. по статье X. Зеегера «Понятие «свобода» и «порядок» в идеологии современного композитора-модерниста». — В кн.: Избранные статьи музыковедов ГДР. М., 1960, с. 225.

⁴ Klemperer O. My recollections of Schoenberg. In: Arnold Schoenberg, p. 135.

ковский в одной из статей сравнивает Шенберга с Сезанном и Леонардо да Винчи, утверждая, что «в эволюции западной музыки никогда не было музыканта такого типа и такой одаренности»¹. И. Соллертинский в своей брошюре характеризует Шенберга как гениального, «величайшего новатора в музыке, одного из величайших изобретателей»².

Все эти крайности оценок — и уничижительные и апологетические, — естественно, выражали колебания в восприятии нового современниками, суждения еще не отстоявшиеся, не проверенные беспристрастным судом времени (хотя и в этих откликах на живое, развивающееся явление встречаются пронизательные и точные наблюдения).

В молодые годы Шенберг спокойно-вызывающе относился к факту притяния или неприятия его музыки, к концу жизни это доставляло ему серьезные переживания, которые вылились в горькие строки известного письма к Гансу Розбауду: «У меня нет более заветного желания (если вообще есть какое-либо), чем чтоб меня рассматривали как лучшую разновидность Чайковского, — ради бога, чуть лучшую, — и это все. И еще, самое большое, — чтобы мои мелодии знали и насвистывали»³.

Шенберг так и не дождал до осуществления этого своего желания, — если он, действительно, всерьез рассчитывал на то, что музыку его когда-нибудь будут не только знать миллионы любителей и профессионалов, но и «насвистывать». Однако со второй половины 40-х го-

¹ Arnold Schoenberg, p. 1.

² Соллертинский И. Арнольд Шенберг. Цит. изд., с. 50.

³ Briefe, S. 255. В этом высказывании отразилось не только подчеркнутое неприятие музыки Чайковского, но и признание бесспорного факта огромной популярности его произведений.

дов произошел сдвиг в практической жизни шенберговской музыки¹. Произведения его стали исполняться чаще, включаться в концертные программы разных стран. После второй мировой войны, незадолго до смерти композитора, творчество Шенберга, как пишет У. Остин, стало предметом внимания, критических исследований, оно оказывало все большее влияние на привычное музыкальное мышление миллионов людей, «которые все еще не могли бы процитировать ни одной фразы и ни единого аккорда из его музыки»².

В первые пятнадцать—двадцать послевоенных лет шенберговские идеи имели огромное влияние на музыку Запада. Изучать новый метод сочинения бросились не только молодые композиторы, но и художники старшего поколения, в том числе такой стойкий в течение многих лет «антидодекафонист», как Стравинский. Тем не менее широкая публика и многие композиторы — в их числе был Хиндемит — продолжают не принимать и систему Шенберга и большинство его сочинений. Дискуссии вокруг Шенберга с его смертью не утихли, а, наоборот, обострились.

В последние десять лет ситуация вновь изменилась. Влияние метода Шенберга к концу 50-х годов оказалось оттесненным воздействием принципов художественной эстетики его ученика Веберна. Сам Шенберг также вос-

¹ Вот несколько цифр. За 20 лет (1928—1948) Вариации для оркестра op. 31 Шенберга исполнялись 12 раз, за 8 послевоенных лет (1949—1957) — 88 раз. Как указывается в проспекте «Promenade concerts» за 1962 год, чаще всего посещались в сезоне 1961 года те концерты, в которых исполнялся скрипичный концерт Шенберга. Mitchell, p. 26. Хотя цифры эти, естественно, не могут служить абсолютным доказательством, они выразительны зафиксированной в них динамикой.

² Austin W. Music in the 20th century. New York, 1966, p. 194—195.

принимается теперь сторонниками новейшей музыки иначе, чем в первые послевоенные годы — и в том смысле, что лучшие его произведения уже отложились в музыкальном сознании эпохи, и в том, что его творчество и его система теперь не дают активных и действенных стимулов к дальнейшим экспериментам беспокойного и агрессивного музыкального «авангарда».

Как художник Шенберг все еще не занял значительного места в концертной жизни. Мешает этому не только сложность или некоммуникабельность его музыки. Объективная оценка ее эстетической ценности затрудняется часто неприятием его метода композиции: Шенберг — создатель додекафонии заслоняет собой Шенберга-композитора. Догматизм его ранних деклараций влияет на непредубежденное отношение к художественным качествам самой музыки. Происходит и до сих пор та самая аберрация, о которой пишет Шенберг в цитированном выше письме: «...Понимание моей музыки всегда страдает от того, что музыканты воспринимают меня не как обычного, абсолютно заурядного композитора, который вводит более или менее хорошие и новые темы и мелодии в их не очень уж богатый музыкальный язык, но как модного диссонантного двенадцатитонового экспериментатора»¹.

Недостаточно пока еще известны и работы Шенберга-теоретика (только в последние годы, например, стали появляться статьи о его теоретических трудах) и педагога. Безоговорочная апологетика, как и недоброжелательное отрицание и самого Шенберга и его метода композиции с 12-ю тонами (и то и другое основано часто на недостаточном знании предмета) представляются одинаково неплодотворными и не способствуют объек-

¹ Briefe, S. 255.

тивному изложению взглядов самого композитора — и, следовательно, объективной их оценке.

Настоящая глава посвящена эстетическому анализу сборника работ Шенберга «Стиль и идея». Он состоит из статей: «Отношение к тексту», «Густав Малер», «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и идея», «Прогрессивный Брамс», «Сочинение с 12-ю тонами», «Опасная игра», «Тренировка слуха через композицию», «Сердце и мозг в музыке», «Фольклорные симфонии», «Права человека», «Всегда возвращаешься», «Блага образования», «Это моя вина», «К пристани»¹.

Среди статей есть монографические (посвященные Малеру и Брамсу), есть чисто теоретические; есть выступления, вызванные событиями военных лет (например, на симпозиуме 1944 года, посвященном теме «Художник и коллаборационизм», или статья «Права человека», 1947 год) и т. д. Но почти в каждой из них в той или иной мере затрагиваются творческие проблемы, что дает возможность выявить отношение Шенберга к важным процессам современной музыки.

Конечно, сборник статей — это не книга, посвященная одной теме или определенному кругу проблем (как «Мир композитора» Хиндемита или «Музыкальная поэтика» Стравинского), где эстетические взгляды автора предстают более целостно. Тем более, что в сборнике «Стиль и идея» объединены статьи, лекции и выступления, весьма различные по научной и познавательной ценности. Поэтому в данном случае в большей степени, чем в предыдущих разделах, автор привлекает другие работы Шенберга, его письма, выдержки из бесед с учениками и т. д. Тем не менее материал сборника

¹ Некоторые из включенных в сборник статей были написаны на немецком языке и переведены на английский составителем, другие — на английском.

достаточно представителен для взглядов Шенберга — статьи охватывают, в сущности, всю теоретическую деятельность композитора, что и дает основание рассматривать «Стиль и идею» как некий концентрат шенберговских идей¹.

Шенберг и традиция. «Я — консерватор, которого вынуждают быть радикалом... Лично я ненавижу, когда меня называют революционером, так как не являюсь им. То, что я делал, не было ни революционным, ни анархическим. С самого начала я обладал глубоко развитым чувством формы и сильной антипатией к преувеличению»². Эти слова, взятые из письма Шенберга к Н. Слонимскому (от 3 июня 1937 года), — полемичны, не лишены черт самообмана, как часто бывает у Шенберга.

Но они примечательны авторской реакцией на то, что современники воспринимали композитора прежде всего как революционера, разрушителя и ниспровергателя в искусстве.

Конечно, в шенберговском утверждении нет полной правды — он был и революционером, и ниспровергателем многих привычных и кардинальных для сущности музыки представлений. Но доля истины в этом утверждении содержится. Она — не в том, что Шенберг был консерватором. Доля истины в том, что он, действительно, не был анархистом и что, при всей негативной по отношению к прошлому устремленности его деятельности

¹ Статьи сборника, как пишет его составитель Дика Нюлин, ученица Шенберга, охватывают почти 40 лет «интеллектуальной деятельности Шенберга и, следовательно, отражают... развитие его идей в течение этого периода». *Style and idea*. Editor's foreword.

² С этой точки зрения творчество Шенберга иначе оценивает его ученик Г. Эйслер. («Он писал, если воспользоваться одной гениальной формулировкой Генриха Гейне, «преувеличенную музыку»). Эйслер Г. Арнольд Шенберг. — В кн.: Избранные статьи музыковедов ГДР, с. 180.

(композиторской и теоретической), связан с искусством прошлого в гораздо большей степени, чем это обычно осознается. В нашей искусствovedческой литературе долгое время господствовало убеждение, что Шенберг категорически рвет со всем предшествующим развитием и создает свой звуковой мир и свою музыкально-эстетическую концепцию, никак не связанную с прошлой традицией. В последние годы эта концепция весьма заметно поколеблена. На смену ей приходит другая — стремление рассматривать Шенберга только и исключительно как продукт австро-немецкой культуры и поэтому локализовать его значение и влияние как композитора и теоретика. И та и другая точка зрения односторонни — учитывая некоторые частные моменты, обе они упускают существенные аспекты проблемы.

В отношении Шенберга к культуре прошлого есть разные аспекты. Есть глубокое уважение к шедеврам искусства прошлых эпох — и с этой точки зрения поучительно и плодотворно следующее его высказывание: «чувствовать уважение к другому [в данном случае речь идет о Вагнере, композиторе иной индивидуальности. — *Н. Ш.*] способен тот, кто сам достоин уважения; эта мысль может быть сформулирована иначе: тот, кто не может уважать другого, сам не заслуживает уважения...»¹.

В этом высказывании — широкий взгляд подлинного

¹ *Style and idea*, p. 31. На эту мысль натолкнул автора Малер — на «высокомерные» и «гневные» слова Шенберга в адрес высокочтимого им прежде Вагнера, Малер ответил, что он также знал такое состояние, но оно у него быстро проходило, ибо «к подлинно великим постоянно возвращаешься. Они неколебимо остаются на своих местах, и похвально никогда не терять уважения к ним». «Этот выговор имел для меня большие последствия», — пишет Шенберг, предваряя приведенную выше цитату (*Ibid.*, p. 30—31).

музыканта, принимающего даже чуждые ему творческие явления, если только они отвечают высоким критериям художественности. В сущности, конкретизация или продолжение этой же позиции заключается в его утверждении, что всякое подлинное искусство всегда ново («искусство» означает «новое искусство», и в этом смысле понятие «новое искусство» лишено смысла)¹). Эстетическая «терпимость», заявленная здесь и неожиданная для сложившегося представления о Шенберге, видимо, обусловлена тем, что Шенберг обладал безошибочной чуткостью к таланту, которая, как пишет Митчелл, никогда его не обманывала². Это чутье, умение ценить даже чуждое ему по направленности дарование сказывается в ряде его оценок. Для нас особенно интересны его характеристики Шостаковича, творчество которого Шенберг не принимает из-за остросоциальной направленности. Тем не менее он не только отмечает его «большой талант»³, но и «дыхание симфониста», которое, как он пишет, «ощутимо даже неспециалистами»⁴. (Эта оценка любопытна тем, что в своих работах Шенберг почти не обращается к понятию симфонизма, и стиль венских классиков квалифицирует как «стиль развивающейся вариации»)⁵.

Учеников, как известно, Шенберг обучал исключительно на классических образцах: «только его ученики знают теперь, — пишет Г. Эйслер, — с какой глубиной и

¹ Style and idea, p. 39.

² Mitchell, p. 23.

³ Briefe, S. 231.

⁴ Style and idea, p. 195. Здесь же Шенберг пишет о том, как вначале он не принимал Малера и полифонический стиль Регера: «Я однажды сказал: «Если контрапункт — это то, что пишет Регер, то тогда не контрапункт то, что пишу я». Я ошибался — и то и другое было контрапунктом». Ibid.

⁵ Ibid., p. 39.

оригинальностью он исследовал произведения Баха, Бетховена, Моцарта, Шуберта. Мало известно, что Шенберг был строгим консервативным (он же и сам себя называл консерватором. — *Н. Ш.*) учителем, «современной музыки» он не преподавал¹. Одна из его последних методико-педагогических работ — «Основы музыкальной композиции» построена на анализе музыкальной классики и прежде всего — фортепианных сонат Бетховена².

Шенберг-педагог понимал необходимость изучения классики как прочного фундамента музыкального профессионализма. Шенберг-артист восхищался эстетическим совершенством творений гениев. Шенберг-композитор черпал в классике стимулы для собственного новаторства. Исторические аналогии помогали самоутверждению (например, трудности борьбы за признание додекафонии как метода композиции и вообще «новой» музыки он сравнивает с ситуацией эпохи Баха)³. С другой стороны, в некоторых стилистических чертах классической музыки он усматривал предвестников своих радикальных идей и — тем самым — подтверждение их

¹ Эйслер Г. Арнольд Шенберг, с. 191.

² Schoenberg A. Fundamentals of musical composition. London, 1967. Книга эта, как и две другие (Structural functions of harmony, 1954; Preliminary exercises in counterpoint, 1963), подводит итог преподавательской деятельности Шенберга в США. Она рассчитана, как пишут в предисловии ее редакторы Л. Штайн и Дж. Стронг, на «средних студентов университета и на таланты, которые могут стать композиторами. Работа над книгой продолжалась с перерывами с 1937 по 1948 г. К моменту смерти [Шенберга] большая часть текста была более или менее [им] откорректирована».

³ «Есть большое сходство между двумя эпохами, за исключением одного, — что я не Бах», — самокритично признает он. Style and idea, p. 45.

исторической закономерности¹. Именно это последнее убеждение вносит новый нюанс, существенно корректирует декларированную им позицию терпимости. Он заключается в том, что в отношении к наследию прошлого и современной музыке Шенберг был строго и целенаправленно избирателен — и в практике и в теории. Признание высоких эстетических качеств, талантливости или даже гениальности композитора отнюдь не означало еще, что он принимает то или иное явление в свой творческий «актив». В подчеркнутой избирательности — другой аспект его взаимоотношений с традицией.

Избирательность, приятие или неприятие конкретных художественных явлений из предшествующего опыта неизбежно сопутствуют яркой индивидуальности. Для композиторов типа Шенберга, уверовавших в то, что они пришли на землю для обновления искусства, такая избирательность особенно отчетлива, демонстративна. И в том, что такой художник отбирает, и в том, почему отбирает.

Шенберг очень тщательно изучал искусство старых мастеров. Больше того, он считал себя последним («вероятно, я последний») из современных композиторов, «кто посвятил себя тональной гармонии в смысле старых мастеров»².

Известно благоговейное отношение Шенберга к Малеру. Он неоднократно высказывал свое восхищение Бахом, Моцартом, Шубертом и называл их в числе своих творческих наставников. Среди композиторов, которых он также считает своими учителями, мы встречаем име-

на Бетховена, Вагнера, Р. Штрауса, Регера, Брукнера. При этом, однако, вклад каждого в его становление композитора и шире — музыканта, «иерархия» влияния — точно дифференцированы¹.

«Моими учителями, — пишет он в названной статье «Национальная музыка», — были в первую очередь Бах и Моцарт², во вторую — Бетховен, Брамс и Вагнер»³.

Чему же учат Шенберга эти композиторы? В том, как он отвечает на этот вопрос, обнаруживается еще один, третий аспект отношения австрийского композитора к традициям. В своих высказываниях Шенберг не затрагивает идейно-образных, содержательных мотивов творчества названных композиторов. Он нигде не упоминает о своей духовной близости к тому или иному музыканту. И тем не менее о такой близости мы можем судить по некоторым данным. Здесь прежде всего следует назвать имя Густава Малера.

В первый период Шенберг, как и многие его современники, прошел «через Вагнера», однако родство духовное он ощущает с кругом чувств и образов малеровской музыки. Эта связь оказалась более длительной и глубокой, чем внешние приметы вагнеровского воздействия. Малер всегда оставался для него («Я в это верю твердо и непоколебимо») «одним из величайших людей и художников». Речь, произнесенная в 1912 году, — это

¹ Более подробно об этом см. также в статье «Национальная музыка» (1931). Ruffer J. Das Werk Arnold Schoenbergs. Kassel, 1959, S. 138—139. Цит. по статье Ю. Холопова «О трех зарубежных системах гармонии», с. 285—286.

² В частности, по поводу Моцарта он пишет: «Тот, кто анализирует мою музыку, должен будет осознать, сколь многим лично я обязан Моцарту» (Style and idea, p. 71).

³ См. цит. статью Ю. Холопова, с. 284.

¹ Так, он утверждает, что есть основание считать Баха «первым 12-тоновым композитором», так как Бах «в отличие от нидерландцев оперировал с 12 тонами в стиле, близком додекафонии». Style and idea, p. 42.

² Arnold Schoenberg, p. 262.

восторженный дифирамб величию, художественному и личностному, Густава Малера¹.

Он преклоняется перед человеческим обликом Малера — его скромностью, этической чистотой, твердостью в отстаивании своих позиций. Он восхищается Малером-композитором: «с точки зрения музыкальной, развитие Малера демонстрирует непрерывное восхождение»². Гений Малера, по Шенбергу, будет полностью оценен лишь в будущем: «такова сущность гения — он в будущем... Гений освещает путь, и мы стараемся идти по этому пути»³. Таким факелом, освещающим путь в будущее, был для Шенберга Малер.

Кроме Малера, есть еще один композитор, которому Шенберг посвящает хвалебную монографическую статью, — это Брамс. Но к Брамсу отношение иное. Малер воспринимался — и принимался Шенбергом — как целое⁴. Брамс импонировал — и человеческим и композиторским обликом — определенной стороне творческой природы Шенберга. Имеется в виду организованность интеллекта, рационализм, строгая логичность мышления. (Штукеншмидт, справедливо отмечая внутренний дуализм музыки Шенберга, характеризует его как «очень странное сочетание» изысканного чувства градаций звуковой цен-

ности (или ценностей звука) с абстрактным рационализмом («brainness») ¹. Но рамки дуалистического противопоставления необходимо расширить, ибо у Шенберга оно охватывает характерное для некоторых течений нового искусства сочетание экспрессионистской взвинченности и рационализма, который доходит у него (в частности, в некоторых произведениях «чистой» додекафонии) до сухой рассудочности.

Все, что касается вклада других композиторов в становление творческой личности самого Шенберга, неотрывно от его понимания прогресса в музыке. «Подлинно новую идею... — пишет он в работе «Проблемы гармонии», — едва ли можно себе представить без значительных изменений в музыкальной технике»². Прогресс в музыке состоит в развитии «методов воплощения»³. Это — исходная позиция, от которой Шенберг отталкивается. Поэтому и наследие всех тех композиторов, кого он считает своими учителями, анализируется им только с точки зрения музыкальной технологии. Для него — это не дань формализму и не голый техницизм. Это — чисто композиторский деловой подход, подход мастера, который имеет дело с материалом (в данном случае — звуковым), с «инструментами» (структура, метод развития и т. д.) и хочет дать себе отчет в том, какие возможности открывает ему этот материал и чем могут помочь в новом строительстве испробованные уже инструменты. В отборе, в том, что интересует Шенберга, что он берет «на вооружение», с очевидностью вы-

¹ Цит. по кн. W. Austin'a, p. 212.

² Arnold Schoenberg, p. 266.

³ Style and idea, p. 56. С этой точки зрения он оценивает вклад Брамса: «...Брамс, классик, академик был великим новатором в области музыкального языка... был фактически очень прогрессивным (a great progressive)». Ibid.

¹ См. Style and idea, p. 7—37. Примечательная деталь — Шенберг раскрывает подробно, чему он научился в области технологии у Баха, Брамса, Бетховена, Вагнера и т. д., но при этом даже не упоминает имени Малера (см. цит. выше статью «Национальная музыка» и неоднократные ссылки в сборнике «Стиль и идея»). В этом, как представляется, также одно из косвенных доказательств того, что свою близость к Малеру он ощущал прежде всего в плане духовном, этически-эстетическом, и не воспринимал родство с его музыкой творчески «утилитарно».

² Ibid., p. 33.

³ Ibid., p. 35.

⁴ «...У великих людей нет ничего второстепенного. В этом смысле для меня было бы интересно наблюдать даже за тем, как Малер завязывает галстук». Ibid, p. 26.

ражены и творческая индивидуальность, и направленность таланта, и сфера поисков. Его интересы концентрируются на нескольких основных моментах.

Искусство контрапунктического развития, которое помогает обеспечить полное единство всей музыкальной ткани. Шенберг много времени уделил полифоническим упражнениям, считая, в частности, создание «сложных типов канонов» видом «интеллектуальной гимнастики».

Образцом для него в данном случае служили и Бах и Брамс. Он признается, например, что, как и Брамс, пишет контрапункты в те моменты, когда не в состоянии сочинять¹. Им написано 90 труднейших канонов, примеры виртуозного владения мастерством полифонии, в большом количестве представлены в сочинениях. Шенбергу принадлежат также обработки полифонической классики — фуги С-dur и двух хоральных прелюдий Баха. Эйслер оценивает учебник Шенберга «Гармония и контрапункт» как «одно из выдающихся достижений музыкальной теории» и высказывает уверенность, что его незавершенный двухтомный труд о контрапункте станет «важнейшим руководством для учителей и учеников»².

Искусство вариационного развития. Здесь главное место занимает Бетховен — стиль венской классики, «стиль развивающейся вариации» (у Бетховена Шенберг, по собственному признанию, учится «искусству развития тем и частей; искусству вариаций и варьирования»³). Особо выделены им такие элементы развития, как модуляции, суммирование, дифференцированная динамика, новая техника legato и т. д.⁴.

¹ Style and idea, p. 170.

² Эйслер Г. Арнольд Шенберг. Цит. статья, с. 191.

³ См. цит. статью Ю. Холопова, с. 285.

⁴ Style and idea, p. 41.

Выразительный смысл асимметрии. Шенберг особенно выделяет свободную асимметрию у Моцарта, связывая это с тем, что Моцарт был прежде всего «драматическим композитором»¹ (то есть писал для театра). Бетховен, «великий новатор» в сфере ритма, теряет в сравнении с Моцартом, по его мнению, из-за пристрастия к симметрии и регулярности².

Точность, ясность и отделанность формы, привлекающая его у Брамса, концентрированность выражения — «экономия» и тем самым «богатство»³.

Подобная избирательность, вполне осознанная, как явствует из приведенных цитат, направлялась одним, важнейшим убеждением Шенберга — убеждением в исчерпанности, завершенности определенного этапа в музыкальном мышлении. Как рачительный хозяин, он стремится отобрать из прошлого опыта все то, что может ему пригодиться в строительстве новой музыкальной системы (тематическое развитие, структурные принципы). Но, отбирая, использует по-своему эти элементы, кардинально их переосмысливает, трансформирует. Они получают другую функцию, так как оказываются вырванными из почвы, их породившей, — из системы тональной музыки. Они меняют смысл, так как в шенберговской музыке нет ни тематизма в классическом понимании, ни структурных схем, основанных на принципах функциональной гармонии. Все эти средства предстают как слагаемые чистой структуры.

Акцент на формообразовании и структуре, точнее — абсолютизация структуры стала для Шенберга одним из проявлений антиромантической направленности, которая была пафосом и лозунгом нововенской школы⁴. Действи-

¹ Ibid., p. 67.

² Ibid., p. 97.

³ См. цит. статью Ю. Холопова, с. 285.

⁴ Роджер Сешенз, один из последовательных сторонников Шен-

тельно, с того момента, как им были сформулированы основные принципы додекафонии, Шенберг должен рассматриваться как убежденный антиромантик-рационалист. Отсюда — обвинения его в сухости, рассудочности, математической расчетливости, вполне соответствующие характеру ряда его сочинений (например, квинтет для духовых инструментов ор. 26). Но в общепризнанном антиромантизме Шенберга, неоднократно и демонстративно им декларируемом, выразился (но по-своему) тот самый парадокс, которого не удалось избежать и Хиндемиту. Опровергая романтизм (в его вагнеровском и особенно поствагнеровском варианте) всей направленностью своей эволюции, созданным им методом, Шенберг не в силах был до конца избавиться от «родимых пятен» романтического мироощущения ни в творчестве, ни в эстетике¹. Объяснить это можно, видимо, только близкой связью Шенберга с немецкой культурой.

Традиция может пониматься и локально, и широко. Есть специфические, чисто музыкальные традиции — о взаимоотношениях Шенберга с ними шла речь выше. Есть более объемный и глубокий пласт — традиции данной национальной культуры, духовного сознания данного народа. И если с этими критериями подойти к оценке реформаторской деятельности Шенберга, то она предстанет — при всей негативной устремленности — как органичное следствие развития австрийско-немецкой культуры и художественного самосознания определенной эпохи.

берга, пишет в статье «Кризис музыки»: «Музыку в настоящее время действительно необходимо избавиться от определенного яда — от риторики, которая потеряла жизненность и выродилась в простое позерство» (сб. Arnold Schoenberg, p. 35).

¹ Его ранние произведения — «Просветленная ночь», первый струнный квартет — произведения поразительной для зрелого Шенберга красоты и романтической озаренности музыки.

В 1910 году, в связи с венской премьерой «Книги висячих садов» (на слова С. Георге), Шенберг заявил, что «сбросил оковы старой эстетики»¹. Это соответствовало действительности, так как примерно с 1909 года начался экспрессионистский период творчества Шенберга, включающий его одноактные оперы. «Лунный Пьеро» и т. д., в которых он окончательно отходит от постромантизма. Стилистически «сбрасывание оков» старой эстетики сказалось к этому времени в решительном и последовательном переходе к атонализму, введении нового типа мелодики — угловатой, построенной на резких и острых скачках; в кристаллизации — до классического выражения в «Лунном Пьеро» — принципа Sprechstimme, в индивидуализации оркестрового письма. А за всем этим — или в основе этого стилистического «перевооружения» — обращение к новой образности, которая хотя и выросла из некоторых тенденций позднего романтизма, но продолжила их в столь гипертрофированной и абсолютизированной форме, что знаменовала рождение качественно иного явления — образности экспрессионистского искусства². И дальнейший, самый радикальный этап «сбрасывания оков» предшествующей традиции — создание додекафонии.

Открыто декларируемый рационализм додекафонного метода композиции сделал Шенберга одним из лидеров антиромантической, антивагнеровской оппозиции,

¹ См. Newlin D. Bruckner, Mahler, Schoenberg. New York, 1947, p. 235—236. Цит. по книге Махлиса, с. 33.

² Музыку «Лунного Пьеро» один из авторов характеризует как «сардоническую, сатирическую... цинично-юмористическую, дьявольскую и местами нежно-сентиментальную», — музыку, которая «терзает свою душу, бросая на себя жесткий свет самоанализа». И прибавляет: «Это — в сущности романтическая музыка». Saerchinger C. The truth about Schoenberg. — In: Arnold Schoenberg, p. 100.

но в тайниках его души так и не умер немецкий романтик — он не смог полностью порвать с философией и эстетикой немецкого романтизма ни в общей системе мирозерцания, ни в более конкретных приметах эстетики¹. В этом смысле антиромантизм Шенберга оборачивается и продолжением и преодолением (отрицанием) эстетики немецких романтиков.

В плане мировоззренческом эта противоречивая связь (продолжение — отрицание) нашла свое выражение в философских пристрастиях Шенберга — его убежденной приверженности к немецкому идеализму, подготовившему в свое время многие коренные принципы романтического искусства. В шенберговской идее мессианства и в утверждении свободной воли гения над временем и эпохой, настоящим и будущим, слышны отзвуки ницшеанских идей. К Шопенгауэру он обращается для обоснования мистической сущности музыки. Наконец, он отдает дань новым философским веяниям, становясь приверженцем фрейдистской концепции. Здесь он находит аналогию и обоснование своим идеям самовыражения. Отметим также философичность, вырождающуюся в абстрактность спекулятивных размышлений («чисто немецкое благоговение перед Идеей»)², характерный для немецкого искусства дуализм, который в классическом искусстве представлен «Вертером» и «Фаустом».

Формулируя эстетический «кодекс» нового, полярно противоположного романтизму искусства, Шенберг — и это характерно — не отказывается от самого термина «романтизм». Он нетерпим к романтическому многословию, романтическому пафосу и чувствительности. И вместе с тем предупреждает об «опасности замкнуться в твердо-

¹ О связях Шенберга с романтической традицией см. также в статье С. Павлишин «Творчество А. Шенберга 1899—1908 гг.» «Музыка и современность», вып. 6, М., 1969.

² Machlis, p. 348.

лобой реакции против романтизма». «Старый романтизм умер — да здравствует новый!»¹. Правда, сути этого нового романтизма он нигде не раскрывает. Однако можно предположить, что под ним он подразумевает эмоциональность, которая противостоит сухому рационализму: «Современный композитор без следов романтизма в сердце (это тоже слова Шенберга. — Н. Ш.) должен потерять нечто глубоко человеческое»².

Неотрывность от австро-немецкой культуры Шенберг выявляет своим творчеством, неоднократно подтверждает в своих высказываниях. Связь эта доказывается и следующим: среди своих учителей Шенберг называет только немецких и австрийских композиторов. На первый взгляд этот чисто внешний факт свидетельствует, однако, об осознанности и целенаправленности — с позиций национальных традиций — всего шенберговского мышления. Как справедливо пишет К. Энгель, «он не выдергивает своих корней, он погружает их глубже»³. Шенберг действительно принял эстафету немецкого романтизма и пришел к своей системе через кризис немецкого музыкального мышления: Вагнер — немецкий экспрессионизм (атонализм) — додекафония. Созданием метода композиции с 12-ю тонами Шенберг обрывает нити, привязывающие его к традициям немецкой музыки. Но и обрывая их, он продолжает нести в себе наследственные гены этой культуры.

¹ Arnold Schoenberg, p. 256.

² Ibid., Может быть, одна из неожиданностей для привычного образа Шенберга — его уважительный отзыв о Мендельсоне: «Мендельсон был очень большим мастером. Брамс сказал, что он был последним великим мастером». И как обычный недостаток отмечает, что «его всегда играют слишком сентиментально». Rodriguez J. Conversation with a legend. Ibid., p. 150.

³ Engel C. Schoenberg and «sentiment». Arnold Schoenberg, p. 159.

На основании изложенного можно сделать некоторые выводы. Главный заключается в том, что одинаково неверно было бы и недооценивать и переоценивать связи Шенберга с традицией.

Видимо, необходимо дифференцировать связь с традицией Шенберга-музыканта (ценителя музыки, педагога и композитора) и Шенберга — создателя нового метода композиции. Терпимость и широта эстетической позиции, о которой упоминалось выше, касается как раз Шенберга-музыканта, в этом случае связь с предшествующим опытом очевидна и ощутима. Однако многие тенденции классического искусства в его творчестве одно-сторонне гипертрофируются и трансформируются, отразив по-своему кризис буржуазного духовного сознания. Так, гуманизм как способность откликаться на человеческие страдания, сочувствовать им, бороться за добро против зла, бесспорно, отличает человеческое и художническое миросозерцание Шенберга. Но это гуманизм индивидуального сознания — художник сосредоточивается на себе, своих переживаниях, своих ощущениях; его сострадание отмечено чертами экспрессивной взвинченности, болезненности, нервического страха. Известные завоевания в характерности, эмоциональной углубленности музыкальных образов и целостной идейной концепции (например, в «Уцелевшем из Варшавы») оборачиваются несомненными потерями в универсальности гуманистической позиции. Общезначимый гуманизм классического искусства подменяется гуманизмом «толпы одиночек».

Когда же мы имеем дело с Шенбергом-реформатором, то на первый план выступает не столько связь, сколько радикализм отрицания. Именно в этом случае проявляется строгая и целеустремленная избирательность Шенберга; преемственность слишком загнана вглубь и сложно опосредована. Она начинает выявляться

позже — у «компромиссного» Шенберга. Не случайно он сам, впервые обнародовав свое изобретение, акцентировал его абсолютную новизну и отрицание прошлого. Чтобы убедиться в этом, попытаемся внимательно вчитаться в статьи и высказывания Шенберга, посвященные методу 12-тоновой композиции.

О методе композиции с 12-ю тонами. В 1941 году Шенберг прочитал студентам Калифорнийского университета лекцию «Композиция с 12-ю тонами», которая впоследствии опубликована была в виде статьи в сборнике «Стиль и идея»¹. Статья эта посвящена анализу техники додекафонии, которую Шенберг иллюстрирует многочисленными примерами. Кроме того, в ней содержатся также и мысли общего характера. Дополненные другими высказываниями и работами Шенберга, они дают возможность более или менее отчетливо представить себе его концепцию предшествующего развития музыки и путь к созданию двенадцатитоновой техники. Кратко логика рассуждений и суть этой концепции сводится к следующему.

Развитие музыки, считает Шенберг, в большей мере, чем любого другого вида искусства, зависит от непрерывного развития техники. Утверждение или выражение новой музыкальной идеи практически невозможно без значительных изменений в системе выразительных средств: «Материал музыки предлагает неисчерпаемые возможности, но каждая новая возможность в свою очередь требует нового способа обращения, так как она ставит новые проблемы или, во всяком случае, требует нового решения старой»². Так как старые средства быстро исчерпываются, композитор обязан непрерывно изобретать новые.

¹ Composition with twelve tones. Style and idea, p. 102—143.

² Arnold Schoenberg, p. 266.

Поэтому современная музыка столкнулась с необходимостью решить самую кардинальную задачу — не случайно основной проблемой современной музыки Шенберг считает проблему тональности и диссонанса¹. Он обосновывает свои мысли следующим образом.

В течение нескольких веков ладотональность была основным выразительным и организующим компонентом предкавыльного мышления. Однако, вопреки сложившимся представлениям, она не является объективным и неотъемлемым фактором композиторской логики и слушательского восприятия². Это — лишь один из способов, при помощи которых облегчается целостный охват музыки мыслью и удовлетворяется чувство формы. Та же цель может быть достигнута и другими средствами.

Шенберг дает свое определение ладотональности: «Это искусство комбинировать звуки в такой последовательности, или такой гармонии, или в такой последовательности гармоний, при которой во всех случаях становятся возможными отношения (тяготения — ?) к основному тону»³. Среди важнейших преимуществ тональной организации музыкального материала Шенберг выделяет две функции: соединительную, обуславливающую целостность, и артикуляционную, разъединяющую и характеристичную⁴.

¹ Arnold Schoenberg, p. 265.

² «Тональность не является ни естественным, ни автоматическим следствием комбинации тонов и поэтому не может претендовать на то, что она автоматически вытекает (result) из природы звука...».

³ Ibid. «Музыкальное произведение, — пишет Шенберг в Harmonielehre, — всегда должно быть оставаться тональным, по меньшей мере постольку, поскольку всегда должно быть соотношение одного тона с другим» (Schoenberg A. Harmonielehre. Wien — Zürich — London, 1949, S. 488). Исходя из этого, он и возражает против термина «атональность».

⁴ Arnold Schoenberg, p. 287. («Я считаю обе эти функции главным достижением тональности»).

Однако в сложившейся концепции ладотональности с самого же начала заложено внутреннее противоречие — недиадонические элементы стремятся противопоставить себя основному тону. Это вынуждает вводить регламентации и ограничения, призванные укрепить и утвердить тональность. В результате возникает нормативная и строго регламентированная концепция — тональность «не только служит Вам, наоборот, она требует, чтобы ей служили»¹. Только благодаря инерции мы не замечаем этой регламентированности: «слух в течение веков настолько привык оперировать тональной системой, что перестал осознавать ее как систему»².

Это — лишнее доказательство исходной мысли: тональность не является чем-то объективно обусловленным, она не есть естественное и автоматическое следствие комбинации тонов. Поэтому тональность не является неотвратимой и обязательной.

Отмеченное выше противоречие ладотонального мышления, возникшее еще до Баха, усиливается у романтиков, в творчестве которых гармония все более становится самостоятельным средством выразительности³.

Расшатывание тональных связей — только один из признаков современного этапа мышления⁴. Другим та-

¹ Arnold Schoenberg, p. 262.

² См. Mitchell, p. 54. В этом смысле тональность, — пишет Шенберг, — «может быть, не что иное, как то, что понятно сегодня, а атональность — то, что будет понятно в будущем» (Arnold Schoenberg, p. 298).

³ Естественно, здесь представлен только концентрат рассуждений Шенберга, без обоснований теоретических и акустических, без исторических параллелей и т. д.

⁴ О кризисе тональности пишет С. Танеев во вступлении к «Подвижному контрапункту»: «Заступившая место церковных ладов, наша тональная система теперь в свою очередь перерождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и замене диатонической основы хроматической...» (Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959, с. 9).

ким признаком, который уже в Harmonielehre Шенберг отмечает среди ведущих тенденций эпохи, является полифонизация ткани: «мы поворачиваемся — вероятно, это будет все очевиднее — к новой эпохе полифонического стиля и, как это было и в прежние эпохи, аккорды будут следствием голосоведения: осуществление всего только через мелодическое начало...»¹. Осознание этой тенденции, точно подмеченной, было для него одним из стимулов к нахождению новых методов организации материала².

Шенберг неоднократно подчеркивал — и это становится одной из лейттем его жизни — определяющую роль целостности произведения. Поэтому в процессе творчества им руководит прежде всего чувство формы: «Оно диктует мне, что я должен писать; все остальное исключается». Столь обостренный, акцентированный интерес к структуре, целостности возникает у Шенберга во многом как реакция на утерю этой целостности в постромантической музыке. Разрушение тональных связей, которые выполняли формообразующую функцию и «держали» структуру классической музыки, неминуемо должно было привести мысль Шенберга к созданию новых структурных «креплений»³. Но каких? Пути выхода из кризиса были различны. Шенберг пошел по наиболее радикальному — он полностью отказывается от тонального принципа и создает свой способ серийной организации «эмансипированного хроматизма»⁴. Новый метод композиции, назван-

¹ Harmonielehre, S. 466.

² Ibid., S. 502.

³ Эта же проблема волновала и Танеева. Поэтому он специально подчеркивает, что для «современной музыки должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм». Цит. соч., с. 10.

⁴ Так определяет Остин сущность шенберговского мышления в атональный период: «Лучшее техническое описание того, что мы

найм им «методом композиции с 12-ю тонами, которые соотносятся только друг с другом», Шенберг считал не только своим личным великим открытием, но и грандиозным вкладом немецкой творческой мысли в общечеловеческую культуру.

Идея серийной структуры представляется ему в такой мере неотвратимой, что Шенберг всю историю музыки в ретроспективе пытается представить как неизбежный и последовательный путь к додекафонии. В свободном обращении к звукам хроматической гаммы в музыке предшествующих веков, начиная с Баха, и сам он и его многочисленные последователи видели прямое предвосхищение нового метода. Именно так Шенберг рекомендует Веберну рассматривать весь процесс развития европейской истории музыки в своем письме от 22 января 1931 года (о структуре курса анализа)¹.

Открытие серийного метода, по его убеждению, должно будет «обеспечить превосходство немецкой музыки в веках» (в нашей литературе уже неоднократно приводились эти слова Шенберга, сказанные им в беседе со своим учеником И. Руфером).

Анализ метода с точки зрения технологии не входит в задачу данной работы². Мы остановимся только на основных идеях шенберговской концепции в той мере, в какой они проясняют его эстетические взгляды. Эти ос-

слышим, есть просто негативная формула: избежание диатонических гамм, октав и знакомых аккордов. Наиболее соответствующее определение — это эмансипированный хроматизм». Цит. кн., с. 206.

¹ Briefe, S. 158.

² Такое описание, довольно подробное, уже существует на русском языке — см. статью Э. Денисова «Додекафония и проблемы современной композиторской техники» («Музыка и современность», вып. 6. М., 1969), а также статью Р. Лаула «О творческом методе А. Шенберга» («Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 9. Л., 1969).

новые идеи и нашли отражение в лекции «Композиция с 12-ю тонами».

Идея первая — метод сочинения с 12-ю тонами является неизбежным следствием развития европейской музыки, вызванным к жизни кризисом тональной концепции. Метод этот предотвращает распад формы и гарантирует целостность структуры. Идея вторая — это именно метод, чисто технический инструмент, «метод, который означает модус регулярного обращения с предопределенной формулой. Метод может, но не обязательно должен быть одним из следствий системы»¹. Идея третья — метод додекафонии регламентирован не более и не менее, чем тональная система, он в такой же мере оставляет полную свободу для выявления композиторской фантазии и индивидуальности. Поэтому Шенберг не считает себя создателем школы: «все мои ученики отличаются друг от друга. Хотя, может быть, большинство сочиняет 12-тоновую музыку, нельзя говорить о школе. Они все должны найти свой путь самостоятельно для себя»². Идея четвертая — метод рассчитан только на образованных музыкантов, ибо додекафонные произведения требуют при восприятии не просто работы мысли, а особого типа интеллектуальной напряженности и для композитора и для слушателя³ —

¹ Style and idea, p. 107.

² Ibid., p. 218. Слова эти приведены в одной из последних статей Шенберга — и примечательно, как авторское восприятие приходит в противоречие с восприятием объективным, сторонним. И. Соллертинский более прав, видя в Шенберге, уже в 30-е годы, основателя именно школы. Последующее развитие подтвердило это наблюдение.

³ Метод сочинения с 12-ю тонами не облегчает, а, наоборот, усложняет работу композитора. «Современно мыслящие новички часто думают, что они могут испробовать его [метод], не обладая необходимыми техническими знаниями. Они глубоко ошибаются. Столь суровы ограничения, накладываемые на композитора необ-

только при таком условии возможно создать целостную структуру и охватить ее в восприятии.

Возражая тем критикам, которые упрекают новый метод сочинения за то, что при нем «все дозволено», Шенберг пишет: «Все может быть позволено всегда двум типам художников: мастерам, с одной стороны, и невеждам — с другой»¹. Поэтому в статьях и работах Шенберга неоднократно подчеркивается мысль о трудности освоения слушателем музыки, целостность которой базируется не на принципе тональности: «эта музыка, — пишет он, — вряд ли может быть легко понята в настоящее время»². Необходимость «шаг за шагом» освоения новой музыки он подчеркивает и в письме к Л. Кестенбергу³.

Упорно, почти маниакально, Шенберг повторяет, что им создана не система, а только метод композиции, не система, предопределяющая тот или иной тип содержания и предполагающая конкретную эстетическую основу, а метод, то есть сумма технических приемов, конструктивная методология, своего рода рабочий инструмент композитора.

Эта идея чисто служебного назначения серии, очищенного от эстетической значимости и непричастного к содержательному смыслу, автономного от него, рассматривается во многих зарубежных исследованиях. В частности, в одном из них проводится параллель между изобретением Шенберга и общей направленностью современной культуры к стандартизации⁴. Ссылаясь на работы современных архитекторов — Гропиуса, Ле Кор-

хидимостью использовать в сочинениях только одну серию, что они могут быть преодолены лишь таким воображением, которое способно к огромному числу вариантов [adventures]». Style and idea, p. 114.

¹ Ibid., p. 130.

² Arnold Schoenberg, p. 301.

³ Briefe, S. 224.

⁴ См. цит. работу Митчелла.

бюлье, автор пытается найти аналогию между единицей соразмерности (модулем) в архитектуре и серией 12-тоновой техники. Основание для такой аналогии он видит в том, что и в первом и во втором случае речь идет о некоем техническом инструменте. Так, Корбюзье, по его собственному определению, ставил перед собой задачу — «установить статус правила: открыть принцип, способный служить как правило»¹. Он прибегает к музыкальным аналогиям, сравнивая свой знаменитый модуль с «точным инструментом, клавиатурой, настроенным роялем». Точно так же, по мнению исследователя, Шенберг открывает лишь некий принцип, который дает в руки композиторов определенные правила сочинения музыки.

В книге Митчелла не отрицается реальная опасность стандартизации, деиндивидуализации, которая подстерегает композитора, использующего 12-тоновый метод. Однако автор видит в этом выражение общей тенденции к стандартизации современной культуры, приводя как доказательство слова В. Гропиуса: «Страх, что индивидуальность может быть уничтожена растущей «тиранией» стандарта,— род мифа, который не в состоянии выдержать элементарного испытания»².

Самое любопытное, однако, состоит в том, что Шенберг как раз возражал против представления о своем методе как некоем инструменте стандартизации: «То, что может быть сконструировано из этих 12-ти тонов, зависит только от изобретательной способности [композитора]»³. Не случайно он специально оговаривает, что каж-

дый из его учеников-додекафонистов (Веберн, Берг, Эйслер, Циллиг и др.) обладает «собственной индивидуальностью и находит свой путь сам, для себя»¹. Неосознанно, видимо, Митчелл затрагивает одну из самых «больных» проблем додекафонии — опасность нивелировки индивидуального стиля, и своими архитектурными аналогиями вряд ли оказывает услугу Шенбергу.

Первые же произведения, написанные по новому методу, вызвали резко отрицательную реакцию, и за Шенбергом на многие годы укрепилась слава рационалиста, математика, манипулятора числовыми категориями, экспериментатора.

Осознание того, что, сам того не желая, он открыл путь к превращению композиторского процесса в решение чисто математической задачи, пришло довольно скоро и переживалось Шенбергом с горечью. Он не обманывался в истинном смысле распространенных среди современников аналогий между его музыкой и архитектурой. Как вспоминает Митчелл, в одной из личных бесед композитор признался ему, что его часто называют архитектором — «не для того, чтобы ему польстить, а для того, чтобы отрицать спонтанность его серийных произведений»².

Увлеченный открывшейся перспективой добиться целостности формы на иных, чем тональная конструкция, основах и желанием с максимальной убедительностью доказать свою правоту, Шенберг стремился обосновать, с одной стороны, универсализм своего открытия, а с другой — необходимость строгого догматизма его использо-

¹ Le Corbusie. The Modulor. London, 1954. — In: Mitchell, p. 14.

² Gropius W. The new architecture and the Bauhaus. London, 1935. См. Mitchell, p. 58.

³ Arnold Schoenberg, p. 250.

¹ Style and idea, p. 218. Кстати, именно на этом основании Шенберг возражает против того, что является создателем школы, — понятие школы, видимо, неотрывно для него от мысли о нивелировке творческих индивидуальностей (Ibid.).

² Mitchell, p. 14.

вания. Впоследствии он вынужден был признать полемичность своих первых работ додекафонного периода и справедливость обвинений их в рационализме, подчеркнутом техницизме. «Многие ограничения, которые можно было бы наблюдать в моих ранних произведениях того стиля, который Вы называете «чистым», возникли скорее из теории, а не из вдохновения», — пишет он Рене Лейбовичу в 1947 году, — возможно, из инстинктивного желания четко выявить отличие этого стиля от прежней музыки»¹.

Отсюда настойчивое возвращение Шенберга к мысли, что в музыке не техника является главным². «Сегодня большинство жаждет «стиля, техники и звука», понимая под этим нечто абсолютно внешнее и поэтому только поражающее... было бы ошибочным думать, что значительное художественное выражение есть только вопрос приращения определенной техники»³.

В какой мере беспокоила Шенберга чисто технологическая трактовка нового метода его последователями доказывает еще один выразительный документ — выразительный тем более, что речь идет в нем о единомышленнике Шенберга Т. Визенгрунде-Адорно и любимых учениках — Берге и Веберне. Имеется в виду письмо Рудольфу Колишу от 27 июня 1932 года. Отмечая, что технический анализ серий в его струнном квартете произведен адресатом письма правильно, Шенберг пишет: «Думаешь ли ты, что такой анализ принесет пользу?»

¹ Briefe, S. 259.

² «В моей музыке речь никогда не шла о каком-либо «стиле», но всегда о каком-то содержании и его максимально точном воплощении». См. цит. выше письмо к Кестенбергу.

³ Arnold Schoenberg, p. 260—261: «Сегодня звук редко ассоциируется с идеей... в моей музыке звук меняется с каждым изменением идеи — эмоциональным, структурным или другим» (Style and idea, p. 138).

Я, право, не могу себе этого представить. Я не могу достаточно предостеречь от переоценки таких анализов. Они могут привести лишь к тому, против чего я всегда боролся: к познанию, как это сделано, в то время как я всегда стремился, чтобы люди узнали, что это такое! Я неоднократно пытался объяснить это Визенгрунду¹, а также Бергу и Веберну. Но они мне не верят. Я не могу говорить об этом достаточно часто: мои произведения — это двенадцатитоновые композиции, а не двенадцатитоновые композиции: в этом отношении меня опять путают с Хауэром, для которого сочинение музыки имеет второстепенное значение»².

Как часто это с ним случалось, Шенберг полемически заостряет проблему и переходит в другую крайность, ибо естественно, что без анализа серии невозможно вхождение в структуру додекафонного сочинения. Однако приведенная цитата интересна расстановкой акцентов: чисто технологический подход к своим сочинениям он воспринимал как недооценку их эстетической ценности. Тема эта не переставала его волновать: «Я все еще больше композитор, чем теоретик. Когда я сочиняю, я стараюсь забыть все теории»³.

¹ В статье «The blessing of the dressing» Шенберг вновь возвращается к мысли, что невозможно научить созданию художественных произведений, — это дар врожденный: «В этом также заключена причина, почему Леверкюн Томаса Манна не знает сущности сочинений с 12-ю тонами. Все, что он знает, ему рассказал мистер Адорно, который сам знает лишь малую часть того, что я могу сказать своим ученикам» (Style and idea, p. 218).

² Briefe, S. 179. Эту же особенность отмечают у Хауэра и некоторые исследователи. Так, Ф. Видганс пишет, что Хауэр «осознает себя не композитором, а инструментом, предназначенным следовать вечным законам вселенной и интерпретировать их музыкально». См. Austin W. p. 303.

³ Machlis J., p. 351.

Понимая, что новый метод композиции, как и музыка, написанная по его принципам, дает серьезные основания для обвинений в рационализме, сухости, механистичности, что додекафония может открыть путь в искусство людям мало даровитым или вовсе бездарным, Шенберг постоянно возвращается к мысли о роли вдохновения, бессознательного в процессе творчества. Более подробно об этом будет сказано в следующем разделе. Сейчас же приведем одно из кратких высказываний, вновь акцентирующих значение музыкального вдохновения. В письме к профессору Колумбийского университета Дугласу Муну (от 16 апреля 1938 года) Шенберг, обосновывая цель и суть своей книги «Основы музыкальной композиции», пишет: «За три года контактов со студентами университета... я понял, что наибольшая трудность для них заключается в том, чтобы узнать, как можно сочинять без вдохновения. Ответ один — это невозможно»¹.

Убеждения Шенберга в абсолютности метода додекафонии — и в теоретических статьях и в творчестве — подверглись некоторым изменениям. Лекция «Композиция с 12-ю тонами», прочитанная через четверть века после создания додекафонии, заключает в себе то, что уже отстоялось для Шенберга как безусловная истина, — в этом смысле она может рассматриваться как определенный итог его эволюции в отношении к собственному открытию². Каков же этот итог? Остаются «опорные пункты» концепции — глубокая вера в предопределенность, объективную обусловленность метода композиции с 12-ю тонами; как следствие этого — убеждение, что всем музыкантам необходимо овладеть двенадцатитоновой техникой. Однако опыт заставил отказаться — и в теории и на прак-

¹ Fundamentals of musical composition, p. 215.

² Стремление к более трезвой оценке возможностей своего открытия очевидно и в других его работах 40-х годов.

тике — от категорической радикальности, прийти к своеобразному компромиссу. Одна из важнейших его примет — более терпимое отношение к самой идее тональности, к возникающим в произведении тональным связям. Так, в статье «Всегда возвращаешься» речь идет уже о том, что стилистические различия (тональная музыка или нет) несущественны: «во мне всегда было сильно желание возвращаться к более старому стилю; и время от времени я подчинялся этому принуждению. Вот почему я иногда пишу тональную музыку»¹. У. Остин справедливо отмечает, что в «Оде Наполеону» (ор. 41) «двенадцатитоновая техника и экспрессионистские средства сочетаются с ностальгией по трезвучиям и каденциям»². Тот же автор приводит слова ученика Шенберга Циллига, «который сообщает, что Шенберг предвидел будущую теорию, которая покажет, что тональность есть особый случай двенадцатитоновой техники»³. Понятно, что эта будущая тональность явится такой новой разновидностью, которая впитает в себя и опыт додекафонии, — было бы, по меньшей мере, странным думать, что Шенберг предвидит возвращение к тональности в ее традиционном понимании.

Во всяком случае, в одном из интервью 30-х годов Шенберг заявил, что «никто не может утверждать, что именно этот путь (то есть додекафонии. — *Н. Ш.*) абсолютно и безоговорочно правилен»⁴.

Почему же Шенберг так упорно, с момента создания додекафонии и до конца жизни, убеждал всех, что его метод — только сумма технических средств? Почему он

¹ On revient toujours. — In: Style and idea, p. 213.

² Austin W., p. 302. Соллертинский в отличие от Шенберга считал, наоборот, 12-тоновую систему одним из интереснейших частных случаев расширения границ музыкального языка. Цит. работа, с. 50.

³ Austin W., p. 309.

⁴ Arnold Schoenberg, p. 251.

так активно противился идее, что им создана определенная школа в современной музыке?

Субъективно Шенберг действительно осознавал свой метод только как метод, как чисто технологический принцип организации, и был убежден что создает только эквивалент тональной системы, соответствующий новому этапу развития музыки. Главное для него — наличие в пьесе тематической идеи, логическое развитие материала. А так как можно добиться мотивного и тематического развития без тональности, — значит, тональность не необходима¹. Он утверждал определяющее значение музыкальной идеи, боясь догматизма и абсолютизации технологии и в творчестве и в анализе, которых сам старался избегать в своей музыке. Объективное противоречие, им не учитываемое, заключалось в том, что его вера в историческую обусловленность и неизбежность нового метода (которую он так страстно внушал своим ученикам) уже заключала предпосылку такого догматизма. Это и произошло на практике с некоторыми его последователями, особенно на первых порах увлечения новым методом.

Дальнейшая судьба шенберговской музыки зависела от того, в какой мере она могла ответить на два существенных вопроса. Действительно ли метод композиции с 12-ю тонами, вводящий новую систему регламентации взамен старой и основанный на иной концепции организации звукового пространства, способен полностью заменить тональное мышление и сохранить при этом почти неограниченный образно-эмоциональный диапазон классической музыки? Действительно ли новое изобретение, которое вызвало столь острую реакцию в столкновении мнений, есть лишь чисто технический метод композиции, никак не связанный с эстетическим отношением к миру?

¹ Problems of harmony. Arnold Schoenberg, p. 291.

Позиция Шенберга достаточно ясна из предыдущего изложения. Попытаемся теперь ответить на поставленные вопросы, основываясь не на субъективной позиции композитора, а на объективном содержании его идей. Отметим только самое существенное.

Несмотря на некоторые оговорки, Шенберг был убежден, что только додекафония может вывести из кризиса современную музыку и заменить собой тональное мышление¹. Полувековое развитие музыкального искусства доказало, что он серьезно заблуждался. Творчество крупнейших композиторов XX века — Бартока, Прокофьева, Шостаковича — выявило новые возможности обогащения тонального мышления, обусловленные, в частности, активным использованием принципов народной ладовости. Но и сам Шенберг, как известно, в последний период творчества не избегал тональных связей. Статья «Всегда возвращаешься», опубликованная в берлинском журнале «Stimmen» (1 сентября 1949 года), написана специально для того, чтобы ответить на вопрос — что заставило Шенберга вернуться к тональности?

В статье приводится ряд соображений психологического и этического характера — право таланта на возвращение к прошлому, благоговение перед прошлым, потребность время от времени сменить «быстрый автомобиль» на «медленный фиакр», позволяющий спокойно и неторопливо осматривать окрестности, и т. д. Нет только ответа на главный вопрос: почему потребность возвращения возникает к концу творческого пути и принимает форму союза с той самой тональностью, которая столь ради-

¹ Правда, он понимает — и оговаривает это специально, — что новая музыка пока что схватывается с трудом, необходимо определенное время, чтобы слушатель к ней привык (Arnold Schoenberg, p. 301).

кально отвергалась как исчерпавшая себя?¹ Знаменательн заключительный абзац этой статьи: «Для меня не имеют особого значения стилистические различия такого рода. Я не знаю, какое из моих сочинений лучше; я люблю их все так, как любил их, когда писал»².

Шенберг был убежден, что его метод ограничивает композитора не более и не менее, чем тональная система. И в этом была также значительная доля иллюзии. В своей статье «Арнольд Шенберг» Г. Эйслер отмечает ряд особенностей додекафонной техники, которые регламентируют композиторскую мысль. Его наблюдения тем более убеждают, что принадлежат композитору-практику, ученику и глубококому почитателю создателя нового метода. Так, Эйслер акцентирует невозможность, бессмысленность при использовании додекафонной техники таких компонентов структуры, как «разработки, возвращение, переходы», неосуществимость модуляции: «Разделы разработки в двенадцатитоновой композиции не модулируют, они становятся как бы душами усопших; их снова вызывают, но они остаются бесплотными... и не имеют больше силы, которая наполняет жизнью форму»³.

В статье «Новая музыка, устаревшая (старомодная) музыка, стиль и идея» Шенберг приводит огромный список, в котором перечислено все то, чего должен избегать создатель новой музыки: «хроматизм, выразительные мелодии, вагнеровские гармонии, романтизм, личные биографические намеки, субъективность, функциональные гармонические последовательности, иллюстративизм,

лейтмотивы, соответствие с настроением или действием на сцене и характеристическая декламация текста в опере, песнях и хорах. Иными словами, все то, что было хорошо в предшествующий период, не годится сейчас»¹.

Такого рода ограничения связаны не только с отказом от тональности, но также и с отказом от тематизма². Для Шенберга серия выполняет функции мотива, первого творческого импульса.

«Сама серия ввиду бесконечного количества возможностей ее ритмического и фактурного воплощения рассматриваться как тема не может. Она служит строительным материалом для всей ткани, в том числе и для тематических мотивов», — пишет исследователь творческого метода Шенберга³. Этим обуславливаются многие особенности сочинений, созданных по принципам додекафонной техники. Так, одна из «опасностей», которая, как пишет Эйслер, подстерегает использующего додекафонию композитора, — недостаток образных контрастов. Ощущение эмоциональной однокрасочности слух, действительно, фиксирует сразу же, — и если в короткой пьесе такая одноплановость может быть оправдана, то в произведении протяженном, развернутом она вызывает впечатление растянутости и монотонии.

Отсутствие фиксированного и замкнутого тематизма приводит фактически к отказу от жанра, остаются «только «тени» жанровых свойств и связей музыки»⁴. Так, следы жанровых обозначений узнаются, например, в Серенаде для семи инструментов и баритона (ор. 24). Но и эти «тени» заметны далеко не всегда.

¹ Сам Шенберг называет в статье такие произведения, как Вариации для духового оркестра (ор. 43в), Вторая Камерная симфония, Сюита для струнного оркестра. Добавим сюда и другие — «Уцелевший из Варшавы», «Ода Наполеону», «Моисей и Аарон».

² Style and idea, p. 213.

³ Эйслер Г. Арнольд Шенберг, с. 188.

¹ Style and idea, p. 46.

² Ibid., p. 108.

³ См. Лаул Р. О творческом методе Шенберга. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. Л., 1969, с. 55.

⁴ Мазель Л. О путях развития языка современной музыки. «Советская музыка», 1965, № 8, с. 9.

Избегая прямых примет жанра, композитор теряет одно из важнейших средств и обобщения и конкретизации — жанровые признаки обладают способностью жизненной конкретизации через жанр, конкретизации функции, в известном смысле — конкретизации жизненного содержания и стилевых черт.

Взгляд на серию как «на основную интонационную базу» (Э. Денисов) неизбежно ведет к тому, что основным методом сцепления структуры становится вариационность¹.

Однако система структурного единства, строго организованная композитором в процессе создания, не воспринимается слухом: «слушатель уже не способен ориентироваться в тонкостях механизма музыкального воздействия — для него возможно лишь поддаваться или не поддаваться этому воздействию», — пишет Р. Лаул в цитированной статье. Иначе говоря, слушатель не в состоянии воспринять логику и единство структуры — то есть именно то, ради чего и создавался Шенбергом новый метод композиции. Суть этого парадокса автор приведенных выше слов характеризует как разрыв «между образным и конструктивным аспектами» восприятия музыки².

Все эти и многие другие, не названные здесь особенности додекафонной техники требуют интенсивной изобретательности композиторской мысли. Однако возможность отразить многогранность, конфликтность самой действительности — и в сфере концепционной, философски-социальной, и в сфере субъективно-личностной — значительно ограничена тем, что основным методом раз-

¹ Л. Мазель характеризует технику додекафонии как «специфический вид вариационной техники». Цит. статья, с. 17.

² Лаул Р. Цит. статья, с. 56.

вития в строгой додекафонии является непрерывное варьирование.

Шенберг не связывал созданный им метод композиции с определенным содержанием, определенной системой эстетических взглядов. Только один раз он упоминает о том, что его открытие опирается на теорию и эстетику, благодаря чему оно и возвысилось от значения «чисто технического средства (device) до уровня научной теории»¹.

Что же предстает взгляду объективного наблюдателя, рассматривающего судьбы открытого Шенбергом метода сочинения? Как сказались его многочисленные ограничения на выразительных возможностях? В цитированной выше статье Л. Мазель подробно аргументирует идею «выразительных возможностей, обусловленных самой природой данного средства». Музыка Шенберга в целом подтверждает это важное теоретическое наблюдение.

Додекафония, как пишет автор статьи, «жестко сформулировала и догматизировала некоторые тенденции, внутренне присущие самому атонализму, как он сложился в творчестве Шенберга (разрядка моя. — Н. Ш.) и других композиторов»². Подчеркнутая в цитате мысль представляется особенно важной. Додекафония в творчестве Шенберга несет ту эстетику, то мировосприятие, те критерии отношения к миру, ту жизненную философию, которые сформировали Шенберга-

¹ Style and idea, p. 109.

² Мазель Л. Цит. статья, «Советская музыка», 1965. № 8, с. 6. В книге «Проблемы классической гармонии» (М., 1972) Л. Мазель развивает эту мысль, обосновывая «косвенную и опосредствованную обусловленность возникновения додекафонии в конечном счете все-таки эстетикой соответствующего стиля» (см. с. 512).

художника. Додекафонный метод для самого Шенберга — даже, если учитывать творческую эволюцию композитора от первых произведений додекафонного периода до последних сочинений, — оказался одним из удобных инструментов для воплощения определенной эстетической концепции. В этом смысле шенберговская додекафония неотрывна от шенберговской эстетики, — эстетики, которая привела Шенберга к экспрессионизму и в трансформированном виде продолжила линию малеровского мирозерцания, доведя до крайности его экспрессивность.

Для Шенберга продолжением и развитием некоторых сторон малеровского искусства явилась концепция экспрессионизма. С этой точки зрения додекафония — в образном аспекте — выросла из искусства экспрессионизма (и как его продолжение и как реакция на него). Шенберг-додекафонист, если учитывать все эти связи и опосредования, так же неотрывен от австро-немецкой традиции, как и Шенберг-художник в целом. Поэтому он ошибался, когда считал, что в его творчестве додекафония была только техническим инструментом, не несущим смысловой нагрузки. Эйслер более прав, утверждая, что «Шенберг держал зеркало перед своим временем»¹. Но в этом зеркале отразились только те стороны, проблемы и чувства, которые видел сам Шенберг, и отразились так, как он их переживал (горечь, неустроенность, трагическая обреченность).

Но доля истины в утверждении Шенберга в том, что в принципе можно рассматривать додекафонию как технический метод, регламентирующий высотное соотношение тонов и вводящий иные, чем тональная структура, принципы интеграции музыкальной ткани. Доказательством тому служит общеизвестный факт ис-

¹ Эйслер Г. Цит. статья, с. 191.

пользования додекафонии учениками и последователями Шенберга — как близкими ему по эстетическим устремлениям (экспрессионистским, что очень существенно — Берг, например), так и отличными от него (Веберн). Точно так же, как и факты использования додекафонии в сочинениях абсолютно иных, чем у Шенберга, идейно-эстетических концепций.

Тем не менее, в творчестве самого Шенберга метод додекафонии (а под методом он всегда понимает технику сочинения) сложился в контексте определенной эстетики, выросшей на основе экспрессионизма. Этот аспект не может быть исключен, когда речь идет о додекафонии. Следует различать поэтому метод додекафонии, сложившийся в творчестве Шенберга и связанный с определенной шенберговской эстетикой, и додекафонию как определенную технику организации звукового материала, его интеграции. Только тогда можно будет объяснить использование данного метода в произведениях различной образности и художниками разных индивидуальностей¹. Связи между «содержательной предрасположенностью» (Л. Мазель) системы выразительных средств и характером идейно-эмоционального содержания очень многозначны и гибки, установление их требует учета огромного числа факторов (индивидуальности художника, национальной традиции, сложившихся ассоциаций и многого другого), и — главное — наличие таких связей отнюдь не исключает относительной самостоятельности системы музыкального «языка».

Именно здесь, как представляется, методологический ключ, при помощи которого возможна точная дифференциация — между додекафонией как техникой (и в

¹ См. об этом подробно в кн.: Мазель Л. Проблемы классической гармонии, с. 513.

этом смысле методом) и эстетической концепцией атонализма-экспрессионизма, породившей додекафонную музыку Шенберга. Правда, Шенберг почти не говорит о содержании музыки. Но свое понимание содержательности и выразительности музыки он по-своему раскрыл в концепции музыкального произведения.

Творческий процесс композитора и музыкальное произведение. Взгляд Шенберга на творческий процесс композитора и особенно на музыкальное произведение — его сущность, структуру, функцию — целостен, хотя и не лишен противоречий. Целостность обусловлена тем, что из его высказываний и работ вырисовывается определенная концепция, основанная на определенных же философско-эстетических посылах. Связь Шенберга с немецкой идеалистической философией, с одной стороны, и с новейшими (для его времени) художественно-эстетическими тенденциями западного (австрийского и немецкого, главным образом) искусства выявилась в этой концепции с наибольшей очевидностью.

В начале XX века философия Шопенгауэра переживает пору бурного возрождения — искусству переломного периода оказалась необычайно близкой концепция художника-мессии, творчества как самовыражения личности в некоем состоянии сомнамбулизма. Эта концепция давала теоретическое обоснование поискам «новой реальности», диктату индивидуального, не корректируемого природой видения мира, которые характеризовали и экспрессионизм и многие последующие «измы» XX века. Свою солидарность с этой концепцией Шенберг декларирует в ранних статьях открыто и демонстративно. В статье «Отношение к тексту» он приводит слова Шопенгауэра, «исчерпывающе», по его словам, выразившие суть музыки: «Композитор открывает глубочайшую сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, которого его разум не понимает, — точно

так же, как сомнамбула в магнетическом сне дает объяснение вещам, о которых наяву не имеет никакого понятия»¹. К идее бессознательного творчества мы еще вернемся, а сейчас приведем еще одно высказывание Шенберга из статьи «Густав Малер»: «В действительности, есть только одна великая цель, к которой стремится художник, — выразить себя. Если это удавалось, тогда художник достигал максимально возможного успеха — все остальное неважно, так как все остальное включалось в это»². Раскрывая в другом месте, что он понимает под самовыражением, Шенберг приводит пример живописного портрета, сходство которого с моделью не может быть установлено уже через сто лет после создания — в портрете с нами говорит «реальный человек», но этот реальный человек — «художник, который выразил в нем себя...»³.

Аргумент, приводимый в данном случае Шенбергом, не столько подтверждает его мысль, сколько обосновывает общую закономерность художественного отражения действительности. Ибо сам факт «присутствия» личности художника в созданном им шедевре — условие всякого подлинного искусства. И в этом смысле, — как справедливо пишет Шенберг, — Малер также выражает и себя, а не только «смерть, судьбу или Фауста». И что труд-

¹ Шопенгауэр А. О сущности музыки. Пг.— М., 1919, с. 8. Напомню, что Шопенгауэр — один из немногих философов, серьезно занимавшихся музыкой, — импонировал композиторам именно своей концепцией музыкальной сущности мира и способности музыки без посредничества понятий и абсолютно адекватно выражать «квинт-эссенцию жизни» (по определению философа, «мировую волю»): «Музыка... не отпечаток явления или ... адекватной объективности воли... поэтому мир можно назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей». Там же, с 11.

² Style and idea, p. 13.

³ Ibid., p. 5.

но оспорить, — его музыка, как всякое творчество яркой индивидуальности, не может быть имитировано¹.

Шенбергу же важно совсем другое — обоснование эстетики, основой которой является свободное и ничем не ограниченное выражение художником себя.

В других работах Шенберг не прибегает к таким демонстративным формулировкам. Меняется и аспект его трактовки сущности музыки — речь уже идет не столько о самовыражении, сколько о мессианстве, призванности художника, причем мессианстве бессознательном (акцентируется приведенная выше мысль Шопенгауэра о сомнамбулической природе художественного таланта и художественного творчества). В таком изменении акцентов нашла отражение эстетическая и творческая эволюция художника. Первые его статьи написаны в экспрессионистский период — отсюда доминанта идеи самовыражения, то есть важнейшего принципа эстетики экспрессионизма. Эволюция взглядов, творчества неизбежно сказалась на теоретических идеях, пропагандируемых Шенбергом. Теперь главным для художника становится не «выражение себя», а выражение идеи².

Композитор, по Шенбергу, — бессознательный выразитель идеи; он несет свою миссию, иногда даже помимо собственной воли: «Я только провозвестник идеи...

¹ «Style and idea», p. 14. «Это значит, что Малер был способен достигнуть максимально возможного для художника самовыражения».

² Близкий Шенбергу по устремлениям В. Кандинский уже в 1912 г. сформулировал идею высшего служения: «Художник должен... в первую голову признать свой долг перед искусством, а также перед самим собой, рассматривать себя не как господина положения, но как служителя высших целей... чья обязанности велики, священны и точно очерчены». См. Kandinsky W. *Über das Geistige in der Kunst*. München, 1912. Цит. по изд.: «Мастера искусства об искусстве», т. 5, кн. 2. М., 1965, с. 127.

Я призван к миссии»¹. Как рождается в нем идея, неизвестно — это «электрический поток», который носится в воздухе и «возникает ли он на Юпитере, в космосе — никем не доказано»². Музыка теперь трактуется Шенбергом не как форма самовыражения художника, а в качестве некоего послания ко всему человечеству. Послание это и предсказывает будущее, и является прообразом этого будущего. «Лично я чувствую, — пишет он в статье «Критерии оценки музыки», — что музыка передает пророческое сообщение, открывающее ту, более высокую, форму жизни, к которой идет человечество. И именно благодаря этому сообщению музыка апеллирует к людям всех рас и культур»³.

И в этой же статье: «Из опыта жизни подлинно великих людей можно заключить, что потребность творить удовлетворяет инстинктивное чувство жизни только тогда, когда художник вручает послание человечеству»⁴.

Следовательно, существование художника на земле, его творчество оправданы не потому, что оно, это творчество, является простым самовыражением. Шенберг подчеркивает, что такое самовыражение практически не имеет цены, если не несет в себе нечто для аудитории, для человечества. Иногда это «нечто» несколько конкретизируется. «Есть только одно содержание, которое все

¹ Arnold Schoenberg, p. 251, 252. «Идти по этому пути меня вынуждает недостаток изобретательности или технического мастерства. Я следую внутреннему побуждению, которое сильнее, чем образование...» Machlis, p. 346.

² Arnold Schoenberg, p. 251.

³ Style and idea, p. 194. Утверждая, что «музыка выражает только квинтэссенцию жизни, ее обстоятельств, а не эти обстоятельства как таковые», Шопенгауэр делал вывод: «Следовательно, музыка есть язык общий в высшей степени». См. цит. работу, с. 10.

⁴ Style and idea, p. 193.

великие люди хотят выразить: стремление человечества к своему будущему, к бессмертной душе, к растворению в универсуме (вселенной), страстное стремление этой души к своему богу»¹. Иногда приобретает еще более четкие контуры: «Что еще могу я сделать, как не выразить первоначальное (original) слово, слово, которое для меня есть человеческая мысль, человеческое слово, человеческое стремление»². Какова эта мысль, каково стремление — куда стремление (если не считать расплывчатого понятия будущего, универсума или бога) и каково слово, которого ждет от художника человечество, — Шенберг тем не менее не уточняет. Видимо, устойчивая традиция немецкой философии вынуждает его остановиться на этой стадии метафизических определений. Или для него самого вполне достаточной оказывается столь неопределенная и туманная формулировка цели художнических стремлений. Важнее в этих высказываниях другое — сознательное акцентирование идеи, что музыка выражает не только самого творца, она выражает, должна выражать нечто нужное и интересное людям. Очень показательны для этой новой тенденции слова Шенберга, которые приводит Родригес в статье «Разговор с легендой»: «Я хочу, чтобы моя музыка рассматривалась как честная, умная личность, явившаяся к нам, чтобы сказать нечто такое, что она глубоко чувствует и что имеет значение для всех нас»³. Поэтому композитор начинается тогда, когда ему «есть что поведать людям». Именно за отсутствие идей, за увлечение только стилем Шенберг неоднократно критикует современную музыку⁴. «Композитор — подлинный творец — сочиняет

¹ Style and idea, p. 26.

² Arnold Schoenberg, p. 148.

³ Ibid., p. 155.

⁴ Style and idea, p. 46.

только тогда, когда он имеет сказать нечто такое, что еще не было сказано и что, он чувствует, должно быть сказано»...¹. Именно здесь — отличие художника, творца от ремесленника: «Искусство создается не возможностью, а внутренней необходимостью. Может ремесленник в искусстве... Но художник должен. Ремесленник может сделать то, что художник не мог не создать»².

Но если искусство несет в себе проповедническое начало, если композитор призван сообщить нечто людям, как же сочетать это убеждение с другим, которое Шенберг выражает не менее активно: «Именно потому, что это искусство, оно не для всех, если это для всех — то это не искусство... ибо существует искусство для искусства»³.

Чтобы разобраться в этом, обратимся к шенберговскому пониманию идеи. «Я сам рассматриваю всю целостность пьесы как идею: идею, которую художник хочет выразить». Термин «идея» за недостатком лучшего, как объясняет Шенберг, он трактует как «метод, при помощи которого восстанавливается равновесие». В этом и состоит «действительная идея сочинения»⁴. Он приводит следующий пример для пояснения своей мысли. При всей простоте такого инструмента, как плоскогубцы, идея, на которой он основан, могла прийти в голову только гению. Сам инструмент усовершенствуется, может даже выйти из употребления, но идея не устаревает. В этом — «разница между просто стилем и действительно идеей. Идея не может умереть никогда»⁵.

¹ Style and idea, p. 201.

² См. «Проблемы преподавания искусства». «Музыкальный альманах». Изд. Бетховенской студии. 1914, с. 158.

³ Style and idea, p. 51.

⁴ Ibid., p. 49.

⁵ Ibid., p. 50.

Именно наличием идеи и ее характером обусловлена значительность таланта. В понятие музыкальной идеи Шенберг включает все элементы — и мелодию, и ритм, и гармонию. Наличие музыкальной идеи служит для него важным критерием оценки подлинной оригинальности — в отличие от маньеризма. Оригинальность определяется способностью создавать новые идеи — это возможно лишь при наличии глубокой композиторской индивидуальности. Новизна же в деталях — свидетельство маньеризма¹. «Этот маньеризм основывается на искусственных, спекуляциями порожденных предпосылках, которые в определенное время заимствуются у модных форм и тех устремлений, что в ходу у современных композиторов, — пишет Шенберг в статье, посвященной памяти Джорджа Гершвина. — Такой стиль есть лишь поверхностное объединение изобретений, которые без всякого внутреннего обоснования выражают минимум идей». Исходя из этих предпосылок, Шенберг и определяет подлинную оригинальность Гершвина: «музыка — его родной язык», ее невозможно «рвать на куски», мелодии Гершвина представляют единство, он «выражал музыкальные идеи, и эти идеи были новы, как нова и та манера, в которой он эти идеи выражал»².

Музыкальные идеи должны быть «соотнесены с законами человеческой логики. Они являются частью того, что человек может воспринять (appreciate), осознать (reason) и выразить». Отсюда — вывод: «единство (unity) — это двух- или более мерное пространство, в котором предстает, обнаруживает себя, музыкальная идея»³. Именно идея, начальная музыкальная мысль

должна определить структуру произведения, его форму¹.

Свою цель при сочинении Шенберг определяет как стремление «соединить идеи с идеями». Этому должны быть подчинены все элементы формообразования и музыкальной ткани. Осуществление данной цели не означает, что следует отказаться от развития, модификации и т. д. Оно означает лишь, что «те сегменты или части, которые выполняют структурные задачи, должны делать это, не становясь простым мусором (trash)»². Практически — в плане творческом — это и означало ту предельную «тематизацию» всей музыкальной ткани, которую отмечают исследователи додекафонной музыки Шенберга. Видимо, с этим принципом связана и очень привлекавшая Шенберга аналогия произведения искусства с живым организмом: «произведение искусства подобно любому другому целостному организму»³.

Но если идея — это метод достижения целостности, единства произведения, а «главное преимущество... метода сочинения с 12-ю тонами — это его объединяющий эффект»⁴, то можно понять, почему Шенберг придавал своему открытию эпохальное значение. Оно внесло в музыкальную практику не некое частное усовершенствование, а абсолютно новую идею организации музыкального материала и музыкальной структуры. Именно это имеет в виду композитор, когда утверждает, что он не учит стилю⁵.

¹ Arnold Schoenberg, p. 147—148.

² Style and idea, p. 64.

³ Ibid., p. 4 («... слова, взгляда, жеста ... даже цвета волос достаточно, чтобы выявить человеческую сущность личности. Так же по одному стиху из поэмы или такту музыки можно познать целое»).

⁴ Ibid., p. 143.

⁵ Ibid., p. 218.

¹ Style and idea, p. 191.

² Статья была опубликована в книге: Armitage M. George Gershwin. New York, 1937.

³ Style and idea, p. 109.

Таким образом, Шенберг не вкладывает в понятие идеи ни мировоззренческого, ни идеологического, ни — по видимости — содержательного смысла. Он говорит только о единстве, целостности, взаимосвязанности частей, органичности; идея — это та исходная музыкальная мысль, которая обладает потенциальными возможностями для осуществления всех этих требований.

Однако для того, чтобы наша оценка была обоснованной, следует иметь в виду следующее. Понимание Шенбергом идеи выражает взгляд на содержание искусства, характерный для многих художественных течений XX века. Довольно точно эту тенденцию формулирует Р. Сешенз в статье «Музыка в кризисе»: «...композиторы новейшей музыки исходят непосредственно из чисто музыкальных импульсов, изыскивая способы воплотить их в музыкальные идеи, которые обрели бы независимое существование сами по себе, и развить их в соответствии с импульсами, присущими им как музыкальным сущностям»¹. Это, добавляет он, не отсутствие выразительности, а «новая манера выражения, новая уравновешенность и... как в лучших страницах Стравинского, новая духовность (inwadness)»². Как и Стравинский, Шенберг — по-своему, с позиций своей эстетики — резко, агрессивно, демонстративно рвет с традицией понятийного толкования содержания музыки. Напомним, что полемический пафос статьи Шенберга («Отношение к тексту», 1912) был обусловлен именно этим — утверждением имманентной, независимой от текста музыкальной содержательности, которую он доказывал на примере своего восприятия некоторых песен Шуберта³.

¹ Sessions R. Music in crisis. — В кн.: «Arnold Schoenberg», p. 20.

² Ibid., p. 21.

³ Style and idea, p. 4.

Неадекватность слова и содержания музыки была очевидна давно. Для идеалиста Ницше «человеческий язык как орган и символ явлений никогда и никак не сможет раскрыть внутреннюю сущность музыки»¹. Для Римского-Корсакова, композитора-реалиста, содержание музыки слишком конкретно, чтобы быть выраженным в словах. Полярно противоположная трактовка сущности музыки у Ницше и Римского-Корсакова, однако, в одном сходится — язык слов не в состоянии выразить вообще (Ницше) или в полной мере (Римский-Корсаков) содержание музыки. Для Шенберга проблема стоит иначе — речь идет не об адекватности или неадекватности, а просто о другом содержании, специфическом и невыразимом никаким иным языком, кроме языка музыкальных структур². Именно этот специфический язык и несет его «пророческое послание» людям. Такое понимание музыкальной идеи сказывается и на характере «пророческого послания» — оно предстает отстраненным от действительности, замкнутым в мире чисто музыкальных ценностей. Однако вновь отметим, как отзывчивость художника в самом творчестве ломает теоретическую концепцию. Ведь такие произведения, как «Ода Наполеону», «Кол Нидре», «Уцелевший из Варшавы», менее всего вдохновлены движением абстрактной музыкальной идеи.

Для Шенберга понимание языка его послания, а следовательно, и воплощенного в нем смысла доступно далеко не всем: «относительно немного людей способны

¹ Ницше Ф. Происхождение трагедии. М., 1968, с. 48—49.

² С этой точки зрения он проводит границу между композитором, сочиняющим музыку, и композитором, пишущим критическую статью. В этом, втором случае композитор не «вдохновлен музыкально», иначе «он не описывал бы, как должно быть создано данное произведение, а сочинил бы его сам». Style and idea, p. 3.

воспринимать музыку с чисто музыкальной точки зрения... Предположение, что музыкальная пьеса должна пробуждать образы изобразительные или иные и что, если она этого не делает, она будет непонятна и ничемна, распространено так же широко, как распространяется ложь или банальность»¹. Способность чисто музыкального восприятия требует огромного напряжения. Она предполагает ум, который может и осознать красоту работы интеллекта, и испытать наслаждения логикой изложения, глубиной идеи, проникнуть во все ходы и последствия ее развития, ибо «интеллектуальное удовольствие, рожденное красотой структуры, может быть равносильно удовольствию, производимому эмоциональными качествами»². Такое восприятие — тем более активный и напряженный процесс, что композитор должен стремиться вмести́ть максимальное содержание в наиболее концентрированной форме в каждый отрезок времени³. Художник должен ориентироваться на таких слушателей, творить для них. Его не должно смущать, что таких слушателей «никогда не будет слишком много»⁴. Им, этим немногим интеллектуалам, и вручает композитор свое послание⁵.

Итак, с одной стороны — только стремление передать людям нечто для них важное и нужное делает художника подлинным творцом; с другой — утверждение, что искусство творится не для всех. Серьезное противоречие, возникающее между этими двумя требованиями, сни-

¹ Arnold Schoenberg, p. 255.

² Style and idea, p. 97.

³ Machlis, p. 342.

⁴ Ibid., p. 334.

⁵ Поэтому после справедливого утверждения Эйслера, что «Шенберг обращается к музыкально-образованной элите», кажется неубедительным его вывод: «Этого он не знал». См. цит. статью «Арнольд Шенберг», с. 183.

мается, если вдуматься в представленную систему рассуждений и осмыслить ее логические последствия. Ибо важное и нужное, по Шенбергу, доступно не всем людям, — оно передается в столь специфической форме, что восприятие музыкальных идей тоже становится своего рода искусством. Оно требует специальной подготовки и незаурядной тренированности интеллекта. Логика рассуждений «замыкается» на своеобразно трансформированной концепции «искусства для искусства».

Конечно, изложенный здесь в такой стройной последовательности ход мыслей Шенберга — канва, схема, в подобном виде эта концепция нигде у него не представлена. Больше того. Как всякий художник, не ставящий своей целью создание философско-эстетической теории, Шенберг не укладывается в рамки собственной теоретической концепции. В его высказываниях и работах мы встречаемся с такими утверждениями, которые с точки зрения представленной схемы выглядят как отклонение, непоследовательность¹. На самом же деле такая непоследовательность часто обусловлена спецификой творческой личности — ее непосредственным участием в создании искусства, необходимостью практически решать проблемы, связанные с функционированием своих произведений в обществе. Два из этих отклонений особенно знаменательны и наиболее достойны упоминания.

Первое связано с обоснованием мысли о «направленности формы» на понимание, а следовательно, на слу-

¹ С одной стороны, например, акцент на чисто интеллектуальном наслаждении музыкой, с другой — неожиданное утверждение, что успех произведения в конце концов «зависит только от того, будем ли мы тронуты, взволнованы, станем ли более счастливыми, проникнемся энтузиазмом... или нет». См. сб. «Arnold Schoenberg», p. 250.

шателей. Эта мысль кажется неожиданной для художника, который «замыкает» свой эстетический мир на художнике же, то есть который считает, что искусство — это самовыражение, что существует оно лишь самого себя, что учитывают интересы слушателя лишь ремесленники¹, а не художники и т. д. Тем не менее проблема восприятия создаваемого им искусства привлекает интерес Шенберга — и чем дальше, тем больше. В своих работах и особенно в лекциях для студентов он неоднократно к этому возвращается. «Действительная цель музыкальной конструкции не красота, а понятность», — пишет он в книге «Основы музыкальной композиции»², подчеркивая особо коммуникативную функцию формы. Форма служит для того, чтобы облегчить понимание авторской идеи. Она помогает слушателю «сохранить в памяти идею, следовать за ее развитием, ее разработкой, ее судьбой... Форма это прежде всего организация [материала] для более ясного выражения»³. Форма не может быть чисто внешним элементом по отношению к содержанию⁴. Она неотрывна от идеи. Подробно анализируя отрывок из собственной Камерной симфонии, Шенберг формулирует одну из задач: «задержать дальнейшее развитие для того, чтобы средний хороший слушатель был способен сохранить в памяти предшествующее — так, чтобы понять последующее»⁵. Вопрос техники, подчеркивает он неоднократно, это дело композитора. Для слушателя не

¹ Так, в одной из последних его статей «Сердце и мозг в музыке» (1947) мы читаем: «Те, кто сочиняет музыку для того, чтобы доставить удовольствие другим, и думает о слушателе, не являются подлинными художниками» (Style and idea, p. 154).

² Fundamentals of musical composition, p. 25.

³ Style and idea, p. 150.

⁴ «Музыка должна доставлять наслаждение, и форма призвана помогать этому». Ibid.

⁵ Ibid., p. 162.

должны иметь значения технические приемы. Важно лишь, чтобы до него дошло содержание произведения.

Уже из приведенных высказываний можно сделать вывод, что восприятие его музыки слушателем (в том числе и «хорошим средним слушателем») было не так безразлично Шенбергу, как это явствует из многих деклараций, — например, из очень характерного своей демонстративностью выпада в письме к А. Цемлинскому: «Я так же мало обращаю на него (слушателя. — Н. Ш.) внимание, как и он на меня. Я знаю лишь то, что он существует»¹, или из констатации, что артист или автор не должен заботиться о том, чтобы «приспособить свой стиль к способности понимания слушателя»².

Второй момент связан с тем, что Шенберг неоднократно акцентирует непосредственность и даже бессознательность процесса творчества. У художника, восхищающегося интеллектуальной красотой структуры, сравнивающего работу композитора с напряженной работой мысли шахматиста или математика, такой акцент воспринимается как некая непоследовательность эстетической позиции.

В цитированной статье «Разговор с легендой» (1937) Родригес вспоминает об одной из бесед с Шенбергом: «Отдельных критиков может поразить, что я в некотором роде создание (creature) вдохновения. Я сочиняю и рисую инстинктивно. И когда я не в настроении, то не могу написать для своих учеников даже хороший пример по гармонии»³. Шенберг настойчиво возвращается к этой мысли, местами даже чрезмерно подчеркивая роль бессознательного, интуиции, вдохновения, — под-

¹ Briefe, S. 52.

² Style and idea, p. 55.

³ Arnold Schoenberg, p. 144.

спудно, а иногда и явно полемизируя с упреками в рас-
судочности, сухости, рассчитанности его музыки¹.

«Я не творю сознательно тональную или политональ-
ную музыку. Я пишу только то, что чувствую в сердце, —
и то, что в конце концов возникает на бумаге, вначале
прошло через каждую частицу моего существа... Если
композитор не пишет из сердца, он просто не может
создавать музыку»². В статье «Сердце и мозг в музыке»
Шенберг особенно подчеркивает равновесие «ума и серд-
ца». Сердце и мозг работают в единстве; сухие и бес-
цветные произведения возникают в результате отсутст-
вия ума и бедности сердца³ — таков вывод, который он
формулирует в этой статье, написанной в конце жизни
(1947). Примечательно также не только то, что Шенберг
отличает «интеллектуальную гимнастику», тренировку
ума⁴, от подлинного творчества, которое невозможно
без вдохновения («Хорошая тема — это божий дар», —
цитирует он Брамса); важно, что он дифференцирует ти-
пы вдохновения: одни стимулы, как он пишет, вдохно-
вили его на создание в течение часа зеркального канона
из струнного квартета и совсем другие — написание
мелодии Adagio струнного квартета (op. 7 № 1)⁵.

Одним из основных факторов, подтверждающих не-
посредственность акта создания произведения, является
для Шенберга целостность видения. Он приводит при-

¹ Произведение — это работа «музыкального воображения,
а не математической конструкции, как многие полагают». См.
Ruf er J. The works of Arnold Schoenberg, p. 141.

² Arnold Schoenberg, p. 249, 250.

³ Style and idea, p. 179.

⁴ Приведа слова Брамса: «Когда я не чувствую себя в состоя-
нии сочинять [музыку], я пишу контрапункт», — Шенберг добавляет,
что следует этому примеру (Ibid., p. 170).

⁵ Ibid., p. 172.

меры из собственной практики (например, целостное и
«совершенное видение, конечно, не во всех деталях» —
в момент сочинения первой Камерной симфонии¹), на-
стоятельно советует ученикам исходить из целого («под-
линный композитор сочиняет целую пьесу, а не просто
одну или больше тем»²), считает «важнейшей способно-
стью» для композитора умение предвидеть самые отда-
ленные последствия развития своих тем («так гений,
предчувствуя дальнейшую иррегулярность развития, уже
в самом начале отклоняется от простой регулярности»³).
Способность к целостному охвату определяет для Шен-
берга и качество изобретательности: «Изобретателен не
тот, кто создает хорошие темы, а тот, кто сразу же видит
(occurs) целую симфонию»⁴. Но если это так, то один
инстинкт и вдохновение здесь не помогут. Нужен точ-
ный расчет, нужно умение все детали подчинить целому,
отбросить ненужное, не бояться потерь во имя глав-
ного — максимально адекватного выражения идеи. По-
этому в той же беседе с Родригесом Шенберг признает,
что творческое начало и аналитическая работа должны
происходить одновременно⁵.

В сущности, в констатации того, что вдохновение и
анализ идут рука об руку в творческом процессе, нет
ничего нового. Никакая партитура невозможна без точ-
ного расчета, так же как и структура формы. Однако
приведенные высказывания Шенберга свидетельствуют
о таком же самообмане, такой же иллюзии, которые
свойственны и некоторым другим его теоретическим по-
ложениям. Только целеустремленным предубеждением

¹ Style and idea, p. 159.

² Ibid., p. 201.

³ Ibid., p. 80.

⁴ Ibid., p. 18.

⁵ Arnold Schoenberg, p. 151.

против эстетики шенберговской музыки можно объяснить отрицание в ней эмоциональной выразительности, композиторского вдохновения и в ранних произведениях, и в опусах экспрессионистского периода, и в некоторых додекафонных сочинениях — в частности, в монументальных и местами потрясающих страницах «Моисея и Аарона» (выразительность «Уцелевшего из Варшавы», кажется, никем не оспаривалась). Однако точно так же, только своеобразной иллюзией можно объяснить веру Шенберга в чистую спонтанность его вдохновения. Эта вера опровергается не только принципами созданного им метода композиции, но и многими приводимыми выше цитатами из его статей и интервью, где акцентируется мысль об эстетической значимости логической структуры и интеллектуального «хода» (как в математике). Приведем в заключение одну из таких цитат, в которой как будто спорят друг с другом восприятие композитора и аналитический ум теоретика: говоря о «компромиссности» Берга в оперных произведениях (сочетание додекафонии с тональными фрагментами) и приведя объяснение по этому поводу Берга (требование специфики оперной драматургии), Шенберг пишет: «Хотя как композитор Берг был прав, но с теоретической точки зрения он ошибался» (разрядка моя. — *Н. Ш.*)¹.

Народное и национальное. Если Шенберг, как было показано выше, действительно неотрывен от традиций немецкой культуры, то существует ли какая-либо реальная связь его творчества с австро-немецким музыкальным фольклором (то есть с такой сферой музыки, которая определяет конкретно-чувственные, непосредственно ощутимые приметы национального)? И — шире — вооб-

ще принимает ли Шенберг категорию народности как один из эстетических параметров искусства?

Ученики Шенберга свидетельствуют, что народная музыка доставляла их учителю «большое удовольствие»¹. В творческом активе композитора имеются и обработки народных песен, которые столь авторитетный судья, каким был Г. Эйслер, оценивает как «замечательные»². Однако в своем «серьезном» творчестве, в оригинальных произведениях Шенберг практически не обращается к фольклорным источникам. Это не значит, что в его произведениях вовсе нет народных мелодий или интонаций. Во втором квартете, завершающем первый, постромантический период, использована песня «О, мой милый Августин». О народных интонациях («и именно венских») пишет Эйслер в связи с мелодикой Шенберга. Но он же достаточно выразительно характеризует их эстетический смысл: «Они звучат так, — пишет Эйслер, — словно вспоминаются души исчезнувших народных песен, которые после всех катастроф кажутся бледными и смущенными»³.

Таким образом, с одной стороны, сам Шенберг неоднократно подчеркивает свою приверженность к немецкой культуре, любовь к народной песне. С другой — сознательно отказывается от использования интонаций национального фольклора. Как многое другое в эстетике Шенберга, и этот факт можно объяснить удобной формулой противоречивости. Однако думается, что противоречивость Шенберга в музыковедческой литературе чрезмерно преувеличивается. Ибо Шенберг противоречив не больше и не меньше, чем любой другой художник, который находится в движении, эволюции и у которого

¹ См. Vlad R. Storia della dodecafonia. Milano, 1958, p. 72. Г. Шнеерсон «О письмах Шенберга», Цит. статья, с. 398.

¹ Эйслер Г. Арнольд Шенберг, с. 184.

² Там же.

³ Там же.

все богатство творческих проявлений не может уложиться в теоретическую концепцию. И в данном конкретном случае вообще трудно констатировать противоречие. Нет противоречия между теорией и практикой — есть просто феномен осознания художественной культуры в виде двух параллельных, не смыкающихся пластов. «Каждый поймет утверждение, — пишет он, — что параллельные линии «в каждом отрезке находятся на равном расстоянии» (Уэбстер). Но научная формулировка: «они встретятся только в бесконечности» требует слишком развитого мышления и воображения, чтобы быть широко понятой и стать популярной»¹.

Свое отношение к народной музыке и ее взаимодействию с жанрами профессионального европейского искусства Шенберг наиболее полно выразил в статье «Фольклорные симфонии». В ней затрагиваются попутно и другие вопросы, но сквозная тема определена названной выше проблемой.

Народные песни — законченный, замкнутый в себе естественный организм, прекрасный и чарующий. Это — самоценное художественное явление, которое может доставлять величайшее наслаждение и даже быть предметом корректной композиторской обработки. Песни и танцы балканских народов, например, «зачастую необычайно глубоки в выражении и привлекательны по своему мелодическому рисунку; они прекрасны...»². Фольклор — свой особый мир, и красота его совершенна. «Подлинная народная музыка всегда совершенна, потому что она вырастает из импровизации — так сказать, из сверкающей вспышки вдохновения»³. Своеобразие красоты народной музыки — не только в ее импровизационной вдохновенности, но и в экзотичности ладового строя:

¹ Folkloristic symphonies. Style and idea, p. 99.

² Ibid., p. 196—197.

³ Ibid., p. 199.

«Очевидно, фольклор базируется на экстраординарных или экзотических ладах, обнаруживающих большую характеристичность и, может быть, даже слишком большую»¹. Особенно отличен своей экзотичностью музыкальный фольклор Востока. Эмоциональный строй этой музыки европеец не в состоянии воспринять адекватно: «Добавление гармонического аккомпанемента к мелодиям такого типа не является абсолютно невозможным, но совершенно невозможно логически или естественно (акустически?) вывести его из этих ладов»². Народные мелодии базируются на простых гармонических созвучиях.

Исходя из этих особенностей народной музыки, Шенберг утверждает две мысли. Одна из них не может не вызвать сочувствия. Мы имеем в виду резкий, даже гневный протест против псевдонародности, против тех композиторов, которые приобретают популярность, играя на склонности массы к тривиальному. Их произведения фальсифицируют простоту, органично присущую народному искусству. По образному выражению Шенберга, в них выражено «представление человека в белом воротничке о человеке улицы»³.

Другая мысль, гораздо более существенная для эстетики Шенберга и судеб музыки, — глубокое убеждение в несовместимости фольклора и профессиональной музыки: «Они отличаются друг от друга, может быть, не больше, чем нефть и оливковое масло или простая вода и святая вода, но они так же плохо сочетаются, как масло и вода»⁴. В подтверждение своей мысли Шенберг приводит квартет Бетховена на русские темы ор. 59 № 2. Пример этот, действительно обнаруживающий неорга-

¹ Style and idea, p. 198.

² Ibid.

³ Ibid., p. 199.

⁴ Ibid., p. 197.

ничность бетховенских принципов развития для русских народных мелодий, демонстрирует, однако, совсем иную эстетическую проблему — невозможность вообще включения народных мелодий в профессиональное произведение, а в данном конкретном случае чужеродность русских песен со всем своеобразием их мелодической и ладовой стилистики — концепциям немецкого инструментального мышления. Однако такого же рода несовместимость Шенберг видит и в произведениях Шопена, Грига, Листа, Дворжака и т. д., художественная ценность и стилистическая целостность искусства которых прошла испытание временем в восприятии многих поколений. Объяснить такую оценку музыки этих композиторов можно только тем, что в принципе несовместимы сами эстетические установки, лежащие в основе искусства названных композиторов, и концепции Шенберга.

Каков же основной аргумент, доказывающий несовместимость народной мелодии и крупной формы? В народной мелодии ничто не требует дальнейшего развития, ее простота не нуждается в таком принципе строительства крупной формы, который Шенберг назвал принципом «развивающейся вариации». «Противоречие между требованиями более крупных форм и простой конструкцией народных мелодий никогда не было решено и не может быть решено. Простая идея не должна пользоваться глубоким (многозначительным?) языком (language of profundity) или она никогда не сможет стать популярной»¹. Или — иначе — «даже орлица не в состоянии высидеть орла из [куриного] яйца»². Как стимул к рождению творческой идеи, как фактор, способный иметь хоть какое-либо влияние на эстетическую ценность композиторской, то есть, по Шенбергу, подлин-

¹ Style and idea, p. 199.

² Ibid., p. 201.

ной музыки, этот пласт культуры никакого значения не имеет. Характерный факт. В приведенной выше статье, посвященной Джорджу Гершвину, Шенберг отмечает подлинную оригинальность американского композитора и указывает приметы этой оригинальности (органичность и цельность мелодики оперы, новизну творческих идей). Но он не говорит о самом главном — откуда эта новизна, что питало фантазию Гершвина, чем определяется его образно-стилевая оригинальность. О связях с различными формами и жанрами американской музыки, на которых вырос Гершвин, в статье нет ни слова.

Этой позиции Шенберг придерживается последовательно и стремится подтвердить ее примерами. Так, в хоральных прелюдиях Баха аккомпанирующий контрапункт, основанный на элементах подлинной мелодии хора, не требует возрастающего развития¹. Вальсы и другие танцы Шуберта, которые он любил импровизировать в то время, как его друзья танцевали, — такой же продукт спонтанного творчества, как народные мелодии бардов и трубадуров².

Импровизационность, сопутствующая процессу создания народных мелодий, простота их структуры³ обуславливают тот факт, что именно фантазия, рапсодия — наиболее подходящие формы для их обработки. И хотя венгерские рапсодии Листа «структурно организованы более основательно, чем цыганские рапсодии и «Цыганские напевы», — тем не менее они, как и попури, более свободны по своей конструкции, чем то, что «мастера-классики от Баха до Брамса называли «фантазиями»⁴.

¹ Style and idea, p. 201.

² Ibid., p. 202.

³ «Возможно, что подлинные народные мелодии создавались мучительным добавлением тонов к тонам и маленьких отрезков к маленькому отрезку». Ibid., p. 202.

⁴ Ibid., p. 198—199.

В этих высказываниях Шенберг затрагивает реальную проблему, которая возникает перед композиторами — по-разному на разных этапах развития музыки и в разных национальных школах. Более того, некоторые его аргументы не лишены убедительности — но лишь до тех пор, пока не обратишься к конкретной творческой практике. А только она — в данном случае особенно — служит критерием истины. Практика же — в совершенных образцах, эстетическую ценность которых не отвергает и сам Шенберг, — доказывает иное. Выше мы пытались показать, что даже творчество такого национально-почвенного композитора, как Гершвин, Шенберг воспринимает вне породившей его образно-стилистические особенности национальной культуры. Точно так же с точки зрения теории «несовместимости» он не объясняет исторически бесспорные факты обращения венских классиков к народным темам — и именно в тех самых формах, которые он называет «развивающейся вариацией».

Правда, связь классики с народной музыкой была для него очевидной. В статье «Прогрессивный Брамс», подробно останавливаясь на проблеме симметрии и асимметрии, он пишет: «Действительно, многое в организации классической музыки своей регулярностью, симметрией и простотой выявляет свое родство с народной и танцевальной музыкой, если не происходит от нее»¹. Однако факт использования народных мелодий в самой ткани произведения он нигде не анализирует.

Исходя из таких предпосылок, Шенберг абсолютно последователен в выводах. Общественная значимость музыки того или иного народа зависит для него прежде всего от наличия композиторов-профессионалов. Так, русская музыка, пишет он, «обязана своим существо-

ванием появлению нескольких крупных композиторов». Это характерная мысль, ибо «музыка» означает для Шенберга «профессиональная музыка». Она отчетливо выражает не просто идею существования двух пластив культуры, не соприкасающихся между собой, но и обоснование иерархии этих пластов.

Может быть, главный парадокс, который очевиден из всего изложенного, заключается в том, что, будучи действительно «националистом» по убеждениям (как характеризует его Штуккеншmidt)¹, Шенберг эти свои убеждения никак не реализовал в искусстве. Более того, он был принципиальным противником хоть каких-либо конкретных примет национального в самой музыке. В этом — он тоже антипод Стравинскому, у которого все происходило как раз наоборот. Не чураясь национальных примет стиля в музыке, Стравинский по убеждениям своим был пропагандистом и приверженцем универсальной культуры. И мысль о том, чтобы «обеспечить господство», скажем, русской культуры на столетия, не пришла — и не могла — прийти ему в голову.

Однако, констатируя два параллельных потока — народную и профессиональную музыку, — Шенберг и самое профессиональное искусство не воспринимал как некую целостность. Шенберг «относился недоверчиво к народности, не признавал влияния музыки на широкие массы. Это он предоставлял Легару и Пуччини»².

И опять-таки — характерно для устремлений Шенберга, что он объединяет таких разных композиторов, как Легар и Пуччини, — разных, в частности, и по направ-

¹ См., например, его выступление на Международном коллоквиуме «Дебюсси и развитие музыки в XX веке» (Париж, 1962) Цит. по кн.: Кремлев Ю. Очерки творчества и эстетики новой венской школы. Л., 1970, с. 18.

² Эйслер Г. Арнольд Шенберг, с. 184.

¹ Style and idea, p. 65.

ленности творчества к конкретному адресату. Очевидно, что слушатели Легара и Пуччини — это далеко не всегда одна и та же категория слушателей — по уровню и общекультурному и специфически музыкальному. Однако эти разные слушатели для Шенберга не дифференцировались. Общность их заключалась в том, что они ожидали от музыки совсем не того, что предоставляло им новое искусство, они не были поклонниками новой музыки и не были даже в состоянии адекватно воспринять ее содержание. Следовательно, в профессиональном искусстве для Шенберга тоже существовали два несмыкающихся полюса: музыка для широкого слушателя и музыка, которая требует «затраты мысли»¹, музыка «инициативных» слушателей, музыка для знатоков. И тоска Шенберга по популярности, подобной Чайковскому, не затрагивала этой стороны его концепции искусства. Это, в сущности, высказанное с горечью сожаление о том, что круг знатоков узок, что столь медленно идет освоение нового звукового мира и приобщение к нему. Путь освоения обществом нового искусства для него имел только одно направление — слушателя к новой музыке, но не новой музыки — к слушателю. Эйслер в известной мере прав, когда выводит некоторые особенности эстетики Шенберга и, в частности, его расчет на просвещенных любителей музыки, из бытовых традиций Вены. Но он прав еще более, когда утверждает что «Шенберг обращается к музыкально образованной элите»².

¹ Arnold Schoenberg, p. 256.

² Эйслер Г. Арнольд Шенберг, с. 183.

«МИР КОМПОЗИТОРА»

ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА

Пауль Хиндемит (1895—1963) привлекает внимание не только значительностью своего творческого облика, но и необычайной активностью натуры¹. И хотя в истории музыки Хиндемит известен прежде всего как композитор, невозможно составить о нем целостное представление, игнорируя все многообразие сфер его деятельности как теоретика, педагога, публициста, гражд-

¹ «Везде, где идет бой за новое искусство, в первых рядах бойцов мы видим фигуру Пауля Хиндемита» — так воспринимает Хиндемита В. М. Беляев. См. «Современная музыка», январь — февраль 1924, с. 4—5.

данина. Уже через несколько лет после появления его первых композиторских опытов к нему пришла слава, а его исполнительская, организационная деятельность вскоре приобрела значение и за пределами Германии. С 1921 года он начинает принимать участие в фестивалях новой камерной музыки (Донауэшинген) — как один из артистов квартета Амара и как композитор. Он активно пропагандирует новую музыку в разных немецких городах и вскоре же примыкает к «молодежному движению», создает произведения для музыкальной самодетельности.

Как композитор Хиндемит прошел через самые разные ступени в капризном и изменчивом общественном мнении — от признания его одним из лидеров движения новой музыки, «юным ниспровергателем»¹ до резкой критики за традиционность мышления, сопротивление тенденциям новейшей музыкальной техники.

Действительно, движение, целью которого были прежде всего стилистические новации и радикальное преобразование самого характера музыкального мышления, неглубоко и ненадолго захватило Хиндемита. В столкновении «авангардистов» и «традиционалистов» Хиндемит — и как художник и как теоретик — занимает позицию скорее всего среднюю, позицию здравомыслящего художника, которому одинаково чужды и крайности авангарда, и консервативный академизм.

При всем своем новаторстве он оставался твердо связанным с предшествующей музыкальной традицией. Больше того, с его именем ассоциируется расширение этих связей, ибо именно он одним из первых возродил в условиях XX века эстетические принципы мастеров

¹ Цит. по статье: Laaf E. Paul Hindemith. Neue Zeitschrift, 1960, № 11.

XVII—XVIII веков: в творчестве он стал видным представителем так называемого неоклассицизма, а в своей деятельности музыканта — убежденным пропагандистом идеи о нравственно преобразующей способности музыки.

Главным, определяющим направленность всей концепции Хиндемита оказывается круг проблем, связанных с этическими вопросами. Это — как бы тот «магический кристалл», через призму которого он рассматривает самые различные, в том числе и специальные вопросы развития современной музыки¹. Не случайно одной из центральных идей Хиндемита, столь же ему дорогой, сколь и практически невыполнимой, оказывается вера в то, что многие проблемы современной духовной, общественной и даже политической жизни можно решить путем воспитания гармоничной, духовно богатой личности. Отсюда проистекает и интерес композитора к практически-организационным аспектам, обычно не привлекающим внимание художников, — к постановке музыкального образования, формам организации концертно-музыкальной жизни, функции музыки в обществе и т. д. Своеобразную модель, адекватную его представлению о назначении и общественной функции искусства, Хиндемит находит в средневековой культуре.

Хиндемит не просто интересовался старинной музыкой, он изучал композиторов средневековья и Ренессанса, сам играл на старинных инструментах — это была для него живая звучащая среда, во многом формировавшая его музыкальные идеалы. Он занимался латынью, знал античные теории, средневековые музыкально-теоре-

¹ «...Честность, добросовестность его личности, коренящейся в этическом, и высокое мастерство, полученное в строгой выучке...» отмечает у Хиндемита В. Гурлит. См. его статью «Paul Hindemith». Riemann-Lexikon, 1959, S. 798.

тические трактаты. В концепциях средневековых философов его привлекает прежде всего убежденное признание нравственных констант, понимание музыки как средства морального усовершенствования, активизации духовной деятельности человека. Это соотносится с его устремлениями и вдохновляет его деятельность композитора и педагога. Подтверждение своим идеям он находит в практическом воздействии собственной музыки: «Сильное впечатление, которое произвело на моих слушателей первое исполнение (1923) этих песен, — пишет он в предисловии к изданию цикла «Житие Марии» в 1948 году, — впервые в моей жизни музыканта заставило меня осознать этические основы музыки и моральные обязанности музыканта»¹.

Можно соглашаться или не соглашаться с его основной установкой, с его определением социально-этического смысла музыки и ее роли в духовной жизни общества и человека. Но невозможно отказать Хиндемиту в проникательности и чуткости к веяниям эпохи и мира, в котором он жил и творил. Ибо поиски нравственных констант, незыблемых этических идей (то, что для Хиндемита объединяется в понятие «бессмертности» музыкального произведения) приобретают важнейшее значение в духовной жизни современного буржуазного общества как реакция на «трагедию бездуховности» — неустойчивость, зыбкость духовных ценностей, утерю веры в идеал, скепсис и полную релятивность критериев.

*

Как правило, композиторы редко излагают продуманную, последовательную, поддающуюся четким опреде-

¹ Цит. по статье Г. Гольдшмидта «О музыкальном творчестве в Западной Германии». — «Советская музыка», 1960, № 4, с. 182.

лениям систему взглядов в едином теоретическом труде. Книга Хиндемита «Мир композитора» — один из таких редких опусов.

Как и «Музыкальная поэтика» Стравинского, книга «Мир композитора. Горизонты и ограничения» является публикацией курса лекций, прочитанных Хиндемита в Гарвардском университете в 1949/50 году¹. Но есть существенные различия между этими двумя книгами. В противоположность Стравинскому, Хиндемита — просветитель, педагог, общественный деятель по убеждению — стремится дать определенный минимум систематических знаний слушателям, представить по возможности полную, более или менее последовательную концепцию музыкального искусства. Кроме того, книга Хиндемита по времени написания — своего рода осмысление всего творческого пути композитора, то есть занимает в его жизни такое же место, как «Диалоги» в художественной и личной биографии Стравинского. Это обобщение размышлений и практической деятельности автора, обобщение — художническое, эстетико-философское и гражданственно-этическое, — на которое наложил отпечаток опыт трудного жизненного пути и пережитых острых общественных потрясений. Мы отчетливо ощущаем здесь и ситуацию музыкального искусства 40—50-годов. Влияние ее особенно сказалось на полемике Хиндемита с Шенбергом и авангардом. Вся его книга пронизана внутренней, подспудной, а иногда и открыто вырывающейся наружу резкой полемикой с эстетикой авангарда: с антисоциальностью авангардного искусства, его подчеркнутым рационализмом, его декларируе-

¹ Книга вышла в 1952 году в Америке. В 1959 году опубликован ее немецкий вариант («Komponist in seiner Welt»). В основу настоящей работы взято 2-е издание 1953 года. (Hindemith Paul. A composer's world. Horizons and limitations. Cambridge, 1953).

мой элитарностью¹, его вызывающим радикализмом. Просветительская позиция Хиндемита была в корне противоположна эстетике новой музыки — по крайней мере в период ее (музыки) формирования, ибо, по заслуживающему доверия свидетельству композитора М. Буттинга, на международных фестивалях новой музыки вопрос о том, для кого создается это искусство, даже не стоял².

Потребность в полемике с Шенбергом и сторонниками додекафонии оказывается не последней в цепи причин, обусловивших — сознательно или бессознательно — появление книги Хиндемита и повлиявших на ее направленность.

С другой стороны, многолетняя жизнь в Америке, классической стране бизнеса, индустриализации столкнула Хиндемита и со специфической проблематикой развитого буржуазного общества XX века: стандартизацией искусства, превращения его в неприкрытый товар, в предмет потребления и массового производства, с признанием всех тех явлений, которые объединяются в социологии понятием «массовой культуры».

Хиндемит — один из тех художников, у которых практическая работа композитора и теоретические взгляды находятся в относительной гармонии. Его художественное творчество почти адекватно выражается в системе эстетических взглядов или, наоборот, теоретически сформулированная концепция искусства почти адекватно выражается в художественном творчестве. Убеж-

¹ Говоря о потребности группы композиторов заменить «явным рационализмом отсутствие морального фактора», он пишет: «они отстаивают эзотерическое «искусство для искусства», последователями которого могут быть лишь эмоциональные монстры или снобы» (A composer's world, p. 65).

² Буттинг М. История музыки, пережитая мной. М., 1959, с. 172.

денный в «опасности эзотерического изоляционизма в музыке» и в том, что «бесполезная музыка не имеет права во всяком случае на общественное внимание», он и создает такие произведения, которые бы активно участвовали в формировании человека («детская кантата» «Wir bauen ein Stadt», «Lehrstück», Plönermusik). Точно так же в своих наиболее «концепционных» сочинениях — операх «Художник Матис» и «Гармония мира» — он пытается решить все те же нравственные и этико-социальные проблемы, над которыми размышляет в своих статьях и книгах. Теоретические взгляды Хиндемита, как и его творчество, как и вся его деятельность, гуманистичны по существу.

В статье «Хиндемит и прогресс века» Андрес Бринер пишет, что Хиндемит «был в меньшей степени творцом теоретической концепции, чем эмпириком своего искусства»¹. Действительно, все его теоретические труды рождены той или иной практической потребностью, в частности и педагогической. Так же, как и музыкально-теоретические концепции (в том числе обоснование объективной обусловленности тонального мышления) исходят из его творческих установок, обобщают и осмысливают его композиторский опыт. Вместе с тем почти каждая из его работ — и это особенно справедливо в отношении книги «Мир композитора» — независимо от узко практической цели затрагивает общие вопросы, отстаивает определенные принципы музыкального творчества. Хиндемит выступает в своих трудах не просто как композитор и теоретик, но и как художник, желающий и умеющий бороться за дорогие ему идеи в искусстве².

¹ «Melos», 1966, № 7—8, S. 220.

² Кроме «Мира композитора», Хиндемит издал «Руководство по композиции» («Unterweisung im Tonsatz») и ряд других книг и статей.

Среди множества теоретических трудов современных композиторов книга Хиндемита выделяется своей основательностью и, в известном смысле, универсальностью рассмотрения проблемы, ибо затрагивает различные аспекты музыки — от ее специфики как определенного явления духовной деятельности до чистой технологии. В этом смысле книга эта не только изложение определенной системы взглядов одного из значительных художников XX века. Это — и памятник эпохи, ее достоверный документ, вводящий в атмосферу размышлений, споров, сомнений и проблем, актуальных до сегодняшнего дня.

Достаточно только перечислить названия глав этой книги, чтобы убедиться в том, что мир композитора, представленный Хиндемитом, круг его интересов необычайно широк: философские основы музыки, интеллектуальное и эмоциональное восприятие музыки, музыкальное вдохновение, рабочий материал (средства производства), техника и стиль, исполнение, несколько мыслей об инструментах, образование, практические вопросы, окружающий мир. Перед читателем поистине глобальный охват проблем, связанных с созданием и существованием музыкального искусства. Но в этой всеохватности есть свои опорные столбы, на которых держится вся концепция Хиндемита, точки притяжения, вокруг которых она сосредоточивается, свои проблемы, которые прежде всего интересуют автора и являются сквозными для всей книги.

Коротко их можно сформулировать так. Первая — специфика самой музыки как вида искусства — специфика ее материала, структуры, способов организации, ее «взаимоотношений» с временем и пространством, ее объективный смысл и объективные возможности в познании и отражении действительности, в воздействии на нее. Вторую проблему условно можно определить

как «музыка и история», то есть существование музыки в ее историческом развитии и рассмотрение идеи прогресса в музыке. Наконец, третья проблема — музыка и общество; роль музыки в современном обществе, ее социальная функция, ответственность композитора перед своим искусством и перед обществом.

Эти три проблемы — кардинальные для всей истории существования музыкального искусства — оказались особенно созвучными сегодняшнему состоянию музыки. Однако над ними, а точнее — сквозь них пробивается самая главная тема, волнующая композитора, та, ради которой был написан этот теоретический труд, — тема этической силы искусства, этической ответственности художника и искусства перед обществом.

Специфика музыки. В предисловии к книге Хиндемита определено, хотя и лаконично, выражает суть своего понимания музыки: «Мы должны быть благодарны, что своим искусством поставлены на полпути между наукой и религией, — наслаждаясь в одинаковой мере преимуществами и точности мышления, — в той мере, в какой это касается технических сторон музыки, — и беспредельного мира религии»¹. Точность научных доказательств и непознаваемость мира религии — между этими двумя полюсами строится вся хиндемитовская концепция музыкального искусства. Эти два полюса не противоречат друг другу, так как для автора познаваемое и непознаваемое касаются различных сфер музыки: первое — ее чувственной оболочки, ее звучащей материи, второе — ее высшего духовного смысла, ее «этоса».

Дуализм подобной методологии обуславливает и ту особенность концепции Хиндемита, что в ней органично сочетаются определения, казалось бы исключаящие друг друга. С одной стороны, положительной и обнадеживаю-

¹ Hindemith P. A composer's world. Preface, p. VII.

щей тенденцией современного искусствоведения Хиндемит считает замену «преобладавших в прошлом материалистических методов такими методами, импульсы которых исходят из большей склонности к августинской интерпретации музыки и ее функции»¹. С другой же стороны, во всем, что касается звукового «бытия» музыки, ее творений, он — враг спонтанности, деспотизма случайного вдохновения, сторонник точного знания своего искусства, его возможностей, его «средств производства»: «Большинству из них (людей.— Н. Ш.) — довольно странно, что — в том числе многим профессионалам — фактическое знание и порожденное воображением произведение кажутся непримиримыми противоречиями... почему эта странность (работы композитора.— Н. Ш.) должна исключать сознательность, точность и рациональные рабочие методы — остается тайной. В музыке, как и во всех прочих человеческих делах, рациональное знание есть не бремя, но необходимость, и должно быть признано таковым всеми»².

В рассмотрении специфики музыки — того, что она отражает и как она это делает, — Хиндемит остается верным этой своей предпосылке. Он исходит из представления о музыке как о науке, которое так близко рационалистичности и осознанности его композиторского мироощущения. Наиболее адекватным выражением он считает средневековое определение «музыки как науки хорошо модулировать»³. Это старинное изречение, по утверждению Хиндемита, «обладает здоровой профилактической силой, которая всегда напоминает нам, что

¹ Hindemith P. A composer's world, p. 13.

² Ibid., p. 44, 45.

³ Musica est scientia bene modulandi. Ibid., p. 23. Слово «модулировать» употребляется здесь в том смысле, какой оно имело в средневековых трактатах: латинское слово — modulandi — модулировать — означало движение музыки во времени.

музыка не есть нечто туманное, не создана из ничего бессознательным буйством художника, не смутное высказывание, смутно воспринятое. Оно говорит нам: в процессе создания и восприятия музыки вы должны стоять на твердой почве земли, хотя ваше воображение может блуждать по вселенной»¹.

Хотя Хиндемит ссылается в книге на имена теоретиков средневековья — от Августина до Регино из Прюма, — его стремление к максимально точному, основанному на научном фундаменте анализу выражает не только возросшие возможности науки, но и особый поворот в художественном сознании западного искусства, о котором уже шла речь в предыдущих разделах. После векового господства романтического «тумана» в описании музыки, где, при всей образности и гениальных прозрениях в сущность музыкального искусства, оно представало в ореоле божественного откровения, которое непостижимо для рационального знания и точного анализа (музыке, в силу ее особенностей, в этом смысле «повезло» больше, чем другим искусствам), трезвый голос Хиндемита пытается вернуть нас на твердую почву фактов, науки и логического рассуждения. И может быть, в этом он видит близость своим идеям изречения Регино из Прюма, изречения, для нас звучащего, по меньшей мере, странно: «Музыкант тот, кто с помощью разума получает знания о звучании не через рабство действия, а властью созерцания»².

Специфику музыки Хиндемит рассматривает прежде

¹ Hindemith P. A composer's world, p. 24.

² «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения». М., Музыка, 1966, с. 194. Хиндемит приводит эти слова Регино, хотя в переводе на английский они звучат несколько иначе: «Музыкант ... изучает науку о музыке не практикой творчества, а силой разума» (p. 23).

всего в связи с механизмом воздействия музыки на слушателя (какими факторами обусловлено это воздействие, какова природа «эмоциональных реакций», вызываемых музыкой). В этом случае Хиндемит не опирается на данные науки, не прибегает к помощи философских категорий. Он исходит из обычных ощущений и представлений, из логики «здорового смысла», логики, которая вообще является господствующей в системе его рассуждений. Существует мнение, что музыка выражает чувства. Чьи? Композитора? Но это невозможно, так как, исходя из той же логики «здорового смысла», композитор должен был бы испытывать чувство печали или радости в течение всего времени (скажем, месяц или два), пока он пишет песню. В действительности происходит нечто иное: композитор, зная по опыту характер воздействия тех или иных приемов музыкальной выразительности, использует их, чтобы вызвать определенную эмоциональную реакцию.

Музыка не выражает и чувств исполнителя, так как исполнители стремятся максимально точно передать замысел композитора, его чувства или то, что они считают его чувствами. Если же исполнитель чрезмерно насыщает произведение своими чувствами, пьеса предстает в искаженном виде. Фактически же и у исполнителя логика действия совпадает с той, которую мы наблюдали у композитора: «замеченное соответствие музыки и эмоционального воздействия на слушателя, подтвержденное многократным повторением, самоотождествление с этим воздействием, вера в то, что он «чувствует» их (эти эмоциональные реакции.— *Н. Ш.*) сам»¹. Наконец, музыка не выражает и чувств слушателя, ибо слушатель — конечное звено в цепи воздействия — заранее интеллек-

туально предвкушает воздействие на себя чувств композитора и исполнителя. Но ввиду того, что это предвкушение базируется на ложных предпосылках (то есть что музыка выражает чувства композитора и исполнителя), оно неверно.

Воздействие музыки, следовательно, определяется не тем, что она выражает чьи-то чувства, а ее способностью вызывать в нас воспоминания о когда-то пережитых чувствах. В этом смысле сны, воспоминания и музыкальная реакция находятся в одном ассоциативном ряду. Именно поэтому, считает Хиндемит, и возможно различное образное восприятие одного и того же сочинения — реакция слушателя во многом зависит от его жизненного опыта, степени духовной и эмоциональной зрелости.

Эмоциональные реакции — только одна определенная область воздействия музыки. Восприятие музыкального произведения связано и с интеллектуальной деятельностью. Интеллектуальное восприятие музыки подразумевает активное соучастие слушателя в процессе реализации произведения. Это соучастие выражается в сопостроении музыкальной структуры: «слушая разворачиваемую перед его слухом музыкальную структуру, он [слушатель] строит параллельно ей и одновременно с ней — отраженный образ»¹. Разница между профессионалом-музыкантом и простым слушателем в данном случае не в качестве, а в количестве — в степени совершенства такого сопостроения. Основой для него — даже у самого неподготовленного слушателя — служит изначальный примитивный музыкальный опыт.

Результаты своих рассуждений о специфике восприятия музыки и ее воздействия Хиндемит резюмирует так:

¹ Hindemith P. A composer's world, p. 37.

¹ Hindemith P. A composer's world, p. 16.

«Музыка затрагивает и интеллектуальную и эмоциональную стороны нашей умственной жизни. Интеллектуально мы строим структуры, параллельные подлинным музыкальным структурам, и эти мысленные структуры приобретают вес и моральное значение в зависимости от позиции, которую мы занимаем по отношению к их слышимым или воображаемым оригиналам: или мы сознательно допускаем, чтобы музыка впечатляла нас своей этической силой, или мы преобразуем ее в моральную силу. Эмоционально мы просто рабы музыкальных впечатлений и реагируем на них неизбежно и независимо от нашей собственной воли воспоминаниями о бывших подлинных чувствах»¹. Связующим звеном между звучащими импульсами и активностью мозга служит «некий фактор». Автор определяет его следующим тезисом: «подлинное движение на одной стороне равно чувству движения на другой стороне»².

Таким образом, объективно существуют акустическое явление — звук — и человеческий мозг, в который звучание проникает через органы слуха. Однако основа музыкальных звучаний находится, по Хиндемиту, не в реальной действительности. Если на ранних и примитивных ступенях человеческой истории и может быть выявлена связь с звучаниями действительности, то она прослеживается не со звуками природы, а со звуковыми проявлениями самого человека (плач, смех, выкрики и т. д.). Поэтому ассоциативный ряд идет не от действительности к музыкальным звучаниям, а скорее на-

¹ A composer's world, p. 41—42.

² Ibid. Хиндемит приводит пример воздействия простейшей музыкальной структуры — «короткой мелодической линии». Если ее ритм совпадает с ритмом биения сердца, мы воспринимаем ее без особого волнения. Отклонения от сердечного ритма вызывают у слушателя ту или иную реакцию (воспоминания о состоянии уныния или, наоборот, радости). Ibid., p. 43.

оборот: «музыкальный опыт должен быть приобретен прежде, чем могут быть поняты какие-либо звукоподражательные приемы в музыке»¹.

Человеческий мозг для Хиндемита является своего рода хранителем предшествующего эмоционального опыта. В зависимости от того, какие приемы воздействия использует композитор, из этого хранилища возникают более или менее отчетливые образы. Но в любом случае — это лишь смутные отражения пережитых когда-то истинных чувств. Объективного содержания в самих музыкальных образах нет — их содержательный смысл зависит от направленности выразительных средств композитора и эмоционального опыта слушателя. Структура же произведения, логика его развертывания, целостный облик воссоздаются в процессе восприятия нашей интеллектуальной способностью. Чем обусловлена сама первичная выразительность средств, их способность вызывать ту или иную реакцию, чем обусловлена сама возможность апелляции к эмоциональному опыту слушателя? В какой мере эти свойства музыкальных образов объясняются связью с реальным миром, окружающим композитора и слушателя, и объективируют в себе эту связь? Подобные важнейшие вопросы остаются вне поля зрения Хиндемита-теоретика, хотя в своем творчестве он не игнорирует живой «ниточки», связывающей — в том числе и в виде жанрово-определенных признаков — его произведения с действительностью. Хиндемит-композитор спорит в данном случае — как и в ряде других — с Хиндемита-теоретиком.

Логика здравого смысла, как нетрудно убедиться, не всегда оказывается надежным подспорьем при анализе эстетических проблем. Без введения сложной цепи опосредований вряд ли удастся убедительно ответить на

¹ A composer's world, p. 33.

вопрос, заданный Хиндемитом («чьи чувства выражает музыка»). Несомненно, что композитор не может находиться в грустном настроении все то время, пока он пишет траурную музыку. Как несомненно и то, что писателю не обязательно убить человека, чтобы выразить психологию убийцы. Сконденсированный в сознании и эмоциях жизненный опыт, специфический талант перевоплощения, художническая чуткость, насыщенность и отзывчивость духовной структуры — и многие другие факторы — создают тот сложный, в музыке практически неразделимый, сплав объективного и субъективного, который делает подлинное произведение искусства одновременно и документом эпохи, и свидетельством личности автора. Попыткой ответить на вопрос — «чьи чувства выражает музыка» — Хиндемит затрагивает наиболее сложную и наименее исследованную — с позиций строго научных — проблематику музыкальной эстетики. И хотя на одной из первых страниц своей книги он отрицает плодотворность материалистических методов, при анализе чувственной стороны музыки он только на эти методы и надеется: «С непрерывным ростом технических знаний, особенно с расширением представлений о гармонии и тональности, математика уже не может рассматриваться как основа музыки. Физические данные стали более надежным научным базисом, и сейчас мы стоим на пороге проникновения исследований в ту сокровенную область, в которой происходят подлинные музыкальные действия, — в человеческий мозг. Так психология, дополнив и в соответствующий момент, может быть, заменив прежние «scientia» математики, физики и физиологии, станет наукой, озаряющей в конечном счете фон, на котором будут двигаться музыкальные образы, преисполненные осмысленной ясности»¹.

¹ A composer's world, p. 24—25.

Математика, физика, физиология и прежде всего акустика и психология — вот те науки, которые должны помочь в анализе тончайших, сложнейших областей музыкального творчества. Но в эти области Хиндемит вторгается не как философ и не как ученый. Он исследует специфические особенности музыки прежде всего как композитор огромного практического опыта и при этом композитор, приверженный к инструментализму и привыкший доверять возможностям «чистой» музыки, музыки как таковой. Поэтому так резко Хиндемит протестует против мысли, что всякие подсобные средства (в частности, программа) могут помочь в восприятии музыки и что-то объяснить в ней¹. Поэтому же его интересуют и практические выводы из собственных наблюдений — на что должен обращать внимание композитор при создании той или иной пьесы, как отбирать выразительные средства для создания определенного эмоционального эффекта.

Механизм музыкального восприятия он рассматривает и как художник, который не просто стремится воздействовать на слушателя, но воздействовать в определенном направлении. Художник, для которого необходимо иметь в слушателе активного соучастника акта творения. На это и нацелена его идея мысленного сопостроения музыкальной структуры слушателем и преобразования впечатлений чисто музыкальных в этические.

² «Все виды эффектов могут быть полезны для интенсификации первичного музыкального эффекта, но они никогда не могут быть использованы вместо него. Даже если исключить звукоподражательный элемент музыкальной структуры, чисто музыкальная субстанция мелодического, гармонического и ритмического материала должна быть сильной и убедительной, иначе нельзя будет вызвать в слушателе никакого музыкального удовлетворения». A composer's world, p. 33.

Поэтому же он настаивает на дифференциации слушателей — композитор не может, создавая произведение, не учитывать многообразие их типов и слоев.

В анализе специфики музыки Хиндемит на первый взгляд игнорирует проблему содержания. Действительно, он не употребляет этого понятия. Но у него есть другое, в сущности заменяющее то, к которому мы привыкли, — это понятие «этической цели». С позиций «этической цели» он отрицает любую бессодержательную игру формами, новыми средствами вообще — любое бессодержательное искусство. «Когда стилистические приемы не служат больше высокой этической цели, — пишет он, — они неизбежно становятся смешными, как только пропадает первое очарование новизны»¹.

Что же такое само музыкальное произведение, что делает его фактом искусства, что отличает от ремесленных поделок? Музыкальное вдохновение, отвечает Хиндемит, иначе говоря, «умственное проявление», которое хотя столь же необъяснимо, как и наша «способность мышления вообще», но вместе с тем «не иррационально» и «поддается контролю»². Оно не безгранично в своих возможностях и лимитировано рядом факторов, из которых Хиндемит выделяет понятие музыкального пространства и музыкального времени. Этот раздел дает ему возможность еще раз вернуться к критике атональных концепций — на этот раз с точки зрения представлений о пространственной ориентировке в музыке. В атональной музыке «гармонии, в форме вертикальной и горизонтальной, расположены так, что тоника, к которой они тяготеют, меняется слишком быстро... Результатом снова является пространственное головокруже-

¹ A composer's world, p. 121.

² Ibid., p. 47.

ние — на этот раз в сублимированной форме пространственных образов в нашем сознании»¹.

Магической силе музыкального вдохновения в этой или иной степени подчинены и другие феномены творчества, которые отличают не только художника от толпы, но и гения от ремесленника. Здесь Хиндемит приближается вплотную к тому, чтобы попытаться раскрыть изнутри святая святых — тайну творческого процесса композитора. Он рассматривает три ступени творческого процесса — рождение замысла, его развитие, создание целостной структуры. Первый этап — возникновение «музыкальных идей» (Einfall): «Нечто, вы не знаете что, западает в ваш ум, — вы не знаете откуда, развивается — вы не знаете как, в некую форму — вы не знаете почему»². Это может быть темой, «западающей в сознание композитора», коротким мотивом, наконец, интонационным «зерном», которое затем «прорастает» в тематический материал сочинения. Потенциальная возможность появления таких идей-мотивчиков существует у каждого человека — специфическая одаренность выражается не в самом факте этих «музыкальных идей», а в способности «уловить их и подвергнуть дальнейшей обработке»³. Для рядового человека эти «идеи» остаются смутными звучаниями и, едва возникнув, умирают в стадии «раннего младенчества», так и не успев оформиться в нечто осмысленное.

Если способность «удержать» музыкальные идеи и сделать их стимулом дальнейшего развития есть примета художнической — композиторской — одаренности, то урядное дарование от гения отличает характер обработки этих идей. Для обоснования этой мысли Хиндемит обращается к эскизам бетховенских тем, которые дают

¹ A composer's world, p. 56.

² Ibid., p. 57.

³ Ibid., p. 58.

возможность наглядно представить кропотливый, целенаправленный творческий поиск, постоянную неудовлетворенность художника, стремление ко все более совершенному выражению того идеала, который существует в его воображении.

Три момента характеризуют этот мучительный процесс. Во-первых, постепенное совершенствование. «Некоторые из первоначальных вариантов [этих идей] по качеству настолько ниже их окончательной формы, что мы были бы готовы в любое время приписать их мистери «Х»¹. Во-вторых, способность сохранить свежесть первоначальной музыкальной идеи — сохранить живую выразительность непосредственного высказывания, несмотря на любые трансформации, диктуемые логикой развития. В-третьих, — умение создать «из мельчайшей и почти незаметной искры структурного замысла «вразумительную» музыкальную форму»².

И опять-таки — способность сохранения и развития музыкальных идей — важная, но не определяющая примета гениального дарования. И наличие ярких музыкальных идей, и способность их убедительного и соответствующего развития воплощаются в гениальное творение, если у композитора есть дар музыкального видения.

В исторической моцартиане известно апокрифическое письмо Моцарта, в котором композитор рассказывает, как у него возникает музыкальный замысел: в определенный момент произведение во всех своих деталях неожиданно возникает перед ним, как бы озаренное вспышкой молнии. Именно это и имеет в виду Хиндемит под музыкальным видением. Возможно, особенно если учесть его пристрастие к Моцарту, этот апокриф стал

отправным пунктом рассуждений Хиндемита. Возможно, что в данном случае мы имеем дело с простым совпадением. Так или иначе, но для Хиндемита способность мгновенного охвата целостной концепции в ее важнейших чертах есть способность гениального творца, роднящая его с творцом всевышним. «Если мы не в состоянии в одной вспышке увидеть композицию в ее абсолютной целостности... мы не подлинные творцы... Человек с урядным талантом также может иметь видения, но вместо того, чтобы видеть их в яркой вспышке молнии, он схватывает лишь темные контуры, для соответствующего заполнения которых он не обладает даром предвидения... Одна из характерных особенностей творческого гения заключается, видимо, в способности сохранить остроту первого видения до момента воплощения его в законченной пьесе»¹.

Воплощение молниеподобного видения в осязаемую форму чувственных структур требует большого технического мастерства — в этом отличие смертного человека от всевышнего демиурга².

Нужно также — и это не менее, если не более важно — огромное моральное усилие, чтобы достигнуть абсолютного совпадения идеи и осуществления, то есть «особого вида совершенства», где мы чувствуем «дыхание универсальности и вечности»³. Все эти свойства гениального дарования Хиндемит не связывает с феноменом музыкального вдохновения. Но по существу речь

¹ A composer's world, p. 61, 62.

² «Музыканту-творцу... дозволяется обладать одухотворяющими видениями наравне с демиургом; но преобразовать их в конкретные сущности без преодоления какого-либо технического препятствия есть привилегия демиурга, в то время как творящему музыканту, как существу смертному, приходится преодолевать множество барьеров между ними и их осуществлением». Ibid., p. 61.

³ Ibid., p. 63.

¹ A composer's world, p. 59.

² Ibid.

идет именно о нем. Ибо что же, как не вдохновение, рождает эти молниеподобные вспышки и что, как не оно, поддерживает в творце «моральное усилие» для достижения представляемого им идеала?

Подведем предварительные итоги анализа Хиндемита той области специфики музыки, которую можно назвать механизмом творческого процесса композитора. Некоторые тенденции его подхода к этому сложному явлению очевидны. Так, он стремится лишить музыку ореола непознаваемости, который составляет основу музыкального «нарциссизма». Как и в ряде других случаев (например, при анализе сущности исполнительства), Хиндемит и здесь резко выступает против тех композиторов, которые пытаются утвердить свою исключительность. Только этим можно объяснить приводимое ниже высказывание, которое вряд ли справедливо в отношении великих художников: «Они (композиторы. — Н. Ш.) находятся в вечном состоянии художественного нарциссизма, по сравнению с которым безобидное самолюбование подлинного Нарцисса является просто детской игрой»¹.

Снимая с музыки покров исключительности, Хиндемит неоднократно возвращается к мысли о музыкальных потенциях любого человека — это ему нужно для того, чтобы обосновать свою идею морально-возвышающего воздействия массового музицирования. В то же время он стремится максимально конкретно рассматривать все ступени творческого процесса — от зарождения музыкальной идеи до ее зримого и слышимого воплощения. Эта конкретность во многом обусловлена целевым — методическим — назначением книги. Но не только. Она определена и особенностями мышления автора — его трезвостью, основательностью, практичностью. Трезвость

¹ A composer's world, p. 57—58.

достаточно сильна, чтобы удержать Хиндемита от вторжения в чисто философскую область гносеологии, область взаимоотношений мышления (в данном случае, художественного) и бытия, от того, чтобы ввести свои конкретные композиторские размышления в опасный контекст абстрактных философских категорий. Но она оказывается недостаточно всеисильной, чтобы уберечь от твердой веры в причастность музыки к миру непознаваемого, к миру идеальных, не поддающихся научному, рациональному анализу духовных ценностей, доступных лишь миру религии. Основная посылка, приведенная в начале работы, — «музыка находится на полпути между наукой и религией» — сохраняется с завидной последовательностью. Кесарю — кесарево, богу — богово. Два фундаментальных принципа протестантизма — вера в высшую силу и обыденность, будничность, здравый практический смысл¹ — по-своему отразились в этой позиции Хиндемита, скрепив две ее как будто полярно противоположные тезы в единое целое.

Музыкальная технология для Хиндемита — второй аспект рассмотрения специфики музыки, неотрывный от первого, но особый, достойный специального исследования. Тот самый аспект, который в наибольшей степени соответствует пониманию музыки как науки в ее античном значении — «музыки в том виде, в каком она бывает до момента, пока не переступит границы между наружным и внутренним ухом»². Имеется в виду анализ звукового материала — его составных частей, качества, форм организации, а также особенностей исполнения — то есть реализации композиторского замысла.

¹ Бог существует, но существует потому, что человеку он необходим («по формуле Лютера «во что веришь, то и имешь»). См. статью С. Аверинцева «Протестантизм», «Философская энциклопедия», т. 4. М., 1967, с. 398.

² A composer's world, p. 25.

Раздел «Рабочий материал (средства производства)» целиком посвящен проблемам музыкальной теории. Исходная позиция знакома: «Исследуем этот материал и методы его применения так, как это сделал бы объективный исследователь, разумный непрофессионал, игнорируя личные соображения профессиональных музыкантов»¹. Хиндемит анализирует интервалы, аккорды, метр, ритм, гармонию, мелодию и т. д., руководствуясь при этом, как он пишет, качествами и возможностями звука, целью, которой должен отвечать материал, и, наконец, «обычным и надежным музыкальным здравым смыслом»².

Подробное изложение всех технологических деталей вряд ли необходимо в данной работе. Остановимся на некоторых моментах, имеющих отношение к уяснению эстетической позиции автора.

Прежде всего, Хиндемит выступает активным и убежденным сторонником тональной музыки и двенадцатитоновой темперации. Так, признавая все несовершенства темперированной системы, он тем не менее считает ее наименьшим из всех возможных зол и наиболее приближенной к «чистому» звучанию интервалов. Он вновь возвращается к концепции основного тона аккорда, которой была посвящена его книга «Руководство по композиции»³.

К созданию собственной теоретической концепции Хиндемита непосредственно привела практика современной музыки, гармонический строй которой ни понять, ни проанализировать невозможно в традиционной системе

терцовых аккордов с обязательным основным тоном в басу. Форму же, в которой Хиндемит осмысливал современную практику, обусловили особенности его теоретического мышления и эстетических позиций и в первую очередь неизменная приверженность тональной музыке. Так как концепция эта основательно и глубоко исследована в статье Ю. Холопова «Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита»¹, воспользуемся теми его выводами, которые необходимы для целей данной работы.

Указывая на некоторые недостатки теории Хиндемита, автор тем не менее отмечает ее важность для современности («оригинальное и удачное решение одного из труднейших вопросов теоретической гармонии»), широту его аккордовой концепции, конкретность и практическую направленность теории. Он выделяет также два момента: «Теория Хиндемита не порывает с традициями... Занимаясь самыми сложными аккордами, он в то же время поет дифирамб мажорному трезвучию»². «Он резко обрушивается на теории атональности и политональности»³, исходя из объективных свойств звукового материала: «До какой степени должно быть замутнено сегодня естественное ощущение, если могут появляться способы сочинения, абсолютно не считающиеся с отношениями звуков между собой! Никакому столбюру в голову не придет пренебрегать свойствами своего строительного дерева и склеивать вдоль и поперек... не считаясь с его структурой»⁴.

Культь знания, точного знания своего предмета, законов, им управляющих, всех свойств и особенностей мате-

¹ A composer's world, p. 68.

² Ibid.

³ Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. Mainz, 1937.

¹ См. сборник «Музыка и современность», М., 1962.

² Там же, с. 336—337.

³ Там же, с. 337.

⁴ Там же.

риала — лейтмотив размышлений Хиндемита в этом разделе его книги. Объективный характер законов музыкального искусства, тот факт, что они основываются на математических пропорциях, приводит автора к мысли, которая волновала уже античных мыслителей, — о связи музыки с точными науками, с более широким кругом явлений мира, в частности о возможной реальности космологических концепций музыки. «Это могло бы привести нас к убеждению, что имеется некое серьезное основание в идее древних о вселенной, регулируемой музыкальными законами или, выражаясь скромнее, о вселенной, законы конструкции и действия которой дополнены духовным отражением в музыкальных организмах»¹. Мысль эта высказана как бы мимоходом, в виде предположения. Автор не обосновывает справедливость или ошибочность космологической концепции — он считает, что лишь в будущем, когда музыка вновь станет существенной частью физических наук, можно будет представить доказательства существования единых, универсальных законов.

Хиндемит разбирает компоненты музыки не только с теоретической точки зрения, он прослеживает и их развитие и исторический процесс их осмысления. Резюме его мало утешительно. И главным объектом критики здесь — как определенный исторический этап, к которому пришло современное музыкальное мышление, — является додекафонная система композиции, представленная творчеством Шенберга и его учеников. Надо признать, что в данном случае исходные позиции Хиндемита — позиции точного знания и здравого смысла — оказываются недостаточными, чтобы разобраться в сложном явлении ново-

венской школы, возникновение которой было подготовлено самыми различными причинами.

Трудно объяснить это недостаточным знанием объекта критики, учитывая место и время написания работы, а также знакомство Хиндемита с тенденциями «новой музыки» еще в Германии 20-х гг. Больше того. В период активного участия в организации Донауэшингенских фестивалей он не только не протестовал против музыки Шенберга, но, наоборот, способствовал ее включению в программы концертов. В письме к Г. Буркарду (1923) Хиндемит настаивает на исполнении квартета Веберна и «Серенады» Шенберга. «Если ты этого добьешься, — пишет Хиндемит, — считай, что Донауэшинген стоит в моральном отношении выше всех других музыкальных фестивалей этого года»¹.

Причину активной, даже агрессивной позиции в отношении додекафонии следует искать, очевидно, не в пристрастном отношении к Шенбергу и даже к его творчеству. Для Хиндемита неприемлема додекафония Шенберга как универсальный метод, определяющий путь развития современной музыки. С этой точки зрения он не принимает в ней все — разрыв с традициями, демонстративную эзотеричность, рационалистическую расщепленность системы, отрицание привычных эстетических канонов. Достаточно привести только одно высказывание, которое очень точно определяет непроходимую пропасть между творческими установками Хиндемита и додекафонистов: «...при этом методе невозможно создать произведения, которые могли бы заполнить большие пространства яркими симфоническими красками или способны были бы удовлетворить требованиям многих людей — простоты, непосредственности и личной симпа-

¹ A composer's world, p. 102.

¹ Приведено в кн.: Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит, с. 42.

тии». Здесь — ясность позиции композитора, приверженного к инструментальной музыке в ее высшей форме концепционной философской симфонии, здесь — и моральная позиция художника, убежденного в коммуникативной социальной функции своего искусства.

В критике додекафонии слышен также и голос художника, обладающего собственным — точным и убежденным — представлением о путях обогащения музыкального языка современной музыки, создателя собственной ладогармонической теории. Концепция Хиндемита полемизирует с шенберговской в своих принципиальных установках (признание или отрицание тонального центра).

Конфликт Хиндемита с Шенбергом — это конфликт не только композитора с композитором, но и теоретика с теоретиком. Поэтому Хиндемит так язвителен и саркастичен, так непримирим в своей критике додекафонии¹. Эта непримиримость приводит и к явному противоречию в позиции Хиндемита.

С одной стороны, он сетует на «устарелость законов», регулирующих технику обращения с музыкальным материалом, стремится к историческому рассмотрению явлений музыкального искусства, требует трезвого и непредубежденного взгляда. С другой же, не хочет видеть ничего обнадеживающего в попытках обновить эти самые «регулирующие законы», найти иные, неизвестные

¹ «Течения такого рода возникают подобно эпидемиям кори и так же загадочно исчезают. Мы уже были свидетелями того, как вымерло движение за 12-тоновую систему из-за отсутствия интереса к ней со стороны музыкантов, больше любивших музыку, чем манипуляции с музыкой. Это случилось вскоре после первой мировой войны... После второй мировой войны Европа была вновь инфицирована, но больные уже чувствуют себя лучше...». A composer's world, p. 123—124.

прежде методы объединения звуков, иные их соотношения, основанные на более глубоком и разностороннем знании свойств звукового материала. Понимая необходимость обновления, он в данном случае не хочет признать правомерность переходного периода — периода брожения и неопределенности, периода поисков и экспериментов, всегда предшествующего формированию нового стиля¹.

Пожалуй, самое удивительное и необъяснимое в концепции Хиндемита (если иметь в виду интересующий нас в данном случае аспект — специфику музыки) — это отношение к труду исполнителя, его социальной и эстетической функции. Он принимает исполнителя как «неизбежную необходимость», видит в нем лишь трансформатора, простого передатчика композиторского замысла. И за пределами рассуждения остается тот факт, что музыка общественно функционирует, становится «вещью для нас» лишь в исполнении — именно этими «трансформаторами» она оживляется и благодаря им обретает материальное, чувственное воплощение. Больше того. Исполнительская интерпретация зачастую оказывается решающей в возрождении произведения, в его созвучности эмоциональной атмосфере той или иной эпохи. Весь критический пафос направляет Хиндемит на отрицательные стороны внешне эмоционального и внешне виртуозного исполнительства — как будто только оно и представляет это искусство. Он говорит о «трагедии исполни-

¹ Сам он не только прошел такой же период в своей собственной эволюции, но и осознал его как необходимый. В работе «Unterweisung im Tonsatz» Хиндемит пишет: «Я пережил переход от консервативной школы к новой свободе намного основательнее, чем кто-либо другой. Новое должно быть пройдено, новое должно быть разведано; что это было не безвредно, не безопасно, знал каждый, кто принимал участие в завоевании» (Цит. по статье: Gurlit W. Paul Hindemith. Rieman-Lexikon, 1959).

теля», которая вынуждает его обращаться в конце концов к композиторскому творчеству (аранжировкам, переделкам и т. д.): «В жизни каждого серьезного исполнителя наступает момент, когда он чувствует, что выступления в некоей возвышенной роли общественного шута (jester) не могут быть конечной целью его существования, что должна быть какая-то более высокая цель, чем концентрация в течение всей своей жизни на мысли, как взять нужный звук необходимой силы в надлежащий момент»¹. И опять-таки автор как будто сознательно отвлекается от того, что для исполнителя-художника его деятельность есть такое же подлинное творчество, как для композитора — создание произведения, что акт исполнения — такая же (или почти такая же) отдача интеллекта, эмоций, воли.

Особенно достается дирижерам. Их популярность Хиндемит объясняет причинами социальными, выходящими далеко за пределы чисто эстетического воздействия. В дирижере для массы людей осуществляется постоянно подавляемый в обществе, но органически присущий человеку инстинкт «управлять и властвовать»: «Слушатель, который в своем повседневном быту вынужден тысячи раз подавлять свое естественное человеческое желание управлять, приказывать, предписывать и даже мучить своих собратьев, в аудитории переносится в индивидуальность дирижера. В нем он видит человека, демонстрирующего с согласия общества силу, которую мы сочли бы жестокостью по отношению к собакам или лошадям. Отождествляя себя с этой деятельностью, слушатель наслаждается совершенным выявлением (abreaction) собственных подавленных чувств... Потому дирижер и должен выполнять свою работу на глазах всей аудито-

¹ A composer's world, p. 140.

рии. Потому же дирижеры, исполняющие совершенно с точки зрения музыкальной, но пренебрегающие эффектной внешней стороной (успокоения, прищипоривания, припуждения и подхлестывания), не будут иметь настоящего дирижерского успеха»¹.

Есть, вероятно, три момента, которые могут хоть как-то объяснить позицию Хиндемита в отношении «клана» исполнителей. Один — это необычно возросшее количество исполнителей (их число «превосходит число композиторов в пределах, абсолютно беспрецедентных», — утверждает автор) и усилившееся их влияние на публику («их способности, позиции и вкусы являются, быть может, крупнейшей силой, определяющей развитие нашей музыкальной жизни»)². Второй момент — засилье поверхностных, мало содержательных, недостаточно вдумчивых исполнителей; однако это также не дает оснований считать труд исполнителя вообще не очень достойной жизненной позицией. И, наконец, третий, пожалуй, самый основательный аргумент связан опять-таки с общей направленностью хиндемитовской эстетики — против однобокого профессионализма, за музыкальную универсальность, за идеал музыкального человека вообще. Отсюда — акцент, который делает Хиндемит на любительском ансамблевом музицировании и на участии в хоровом пении, где каждый не просто активно вклю-

¹ A composer's world, p. 138. Знаменитый дирижер Шарль Мюнш относится к «проблеме дирижера» несколько иначе: «Часть публики, чью симпатию можно завоевать красивым профилем дирижера или демонстрацией мужества в поединке с тромбонами, чьи сердца можно покорить хорошо сшитым фраком, не заслуживает внимания». Мюнш Ш. Я — дирижер. М., 1960, с. 15.

² Впрочем, в этом же столь шокирующем композитора факте можно увидеть оборотную сторону другого явления — возросшей потребности в музыке в пределах также беспрецедентных, как прямое следствие процесса демократизации искусства.

чается в воспроизведение музыкальной ткани, но и обязан чувствовать «локоть» соседа. Это не только соучастие, но и своего рода содружество. Утопическую веру в возможность улучшения человеческой природы через совместное музицирование Хиндемит распространяет и на сферы деятельности, далеко выходящие за пределы художественного творчества.

Классический идеал универсального музыканта или не менее универсального просвещенного любителя музыки — сопереживателя и соучастника творческого процесса, как и идеал «композитор-исполнитель», которые манят Хиндемита, противоречат условиям разделения труда, «массового» распространения культуры. Да и в других общественных условиях история музыки пока еще не доказала, что композиторы являются лучшими исполнителями своих сочинений, что исполнительская интерпретация никак не обогащает их образной структуры, не вскрывает новые грани и аспекты. Скорее можно утверждать, что она доказала обратное. В наше же время идеал Хиндемита неожиданным образом оказался осуществленным в столь ненавистном ему механизированном искусстве — в каком-нибудь производстве, построенном на манипуляциях с магнитофонной лентой, где исполнитель, действительно, не нужен.

Музыка и прогресс. Если иметь в виду общую направленность концепции Хиндемита, его стремление опираться на эстетические воззрения эпохи Средневековья и этический кодекс ее виднейших теоретиков, не приходится удивляться, что сама постановка проблемы «музыка и прогресс» лишена для него реального смысла. И хотя Хиндемит неоднократно возвращается к ней в различных разделах книги, он делает это только для того, чтобы еще раз выразить свою глубокую уверенность в отсутствии и невозможности музыкального прогресса.

Убежденность в этом автор декларирует с первых же страниц: «...в принципе, хотя это и прозвучит странно, особенно перед лицом бесконечных попыток обновления музыкальных выразительных средств, — не возникает ничего нового в общем строе, форме и взаимосвязях музыкальных закономерностей. Мы даже можем взять на себя смелость сказать, что ничего нового и нельзя ввести в эти закономерности, если мы не хотим быть свидетелями того, как слушатель вырождается в тупого, апатичного потребителя»...¹. Специально Хиндемит не анализирует этот вопрос — лишь в процессе изложения своей концепции он в связи с рассмотрением той или иной темы в различных главах высказывает мысли о прогрессе в музыке. Тем не менее в конце концов вырисовывается достаточно четкая концепция, которая держится на трех опорных пунктах: сама музыка, ее роль в обществе, ее взаимоотношения со слушателем. Они же определяют те аспекты, которые затрагивает Хиндемит в интересующей нас теме.

История музыкального творчества для автора предстает в виде «ландшафта со множеством холмов и горных вершин, ни одну из которых нельзя считать самой рельефной, самой значительной, самой доминирующей»².

Какое бы впечатление ни оказывало на нас то или иное явление, мы должны постоянно помнить о перспективе и иметь в виду «что, кроме этой более детально рассмотренной вершины, отнюдь не меньшей выразительностью обладают и остальные»³. Каждый из холмов в этом «музыкальном ландшафте» занимает свое место в истории музыкальной культуры, каждый мастер вносит свой неповторимый вклад в сокровищницу духовных

¹ A composer's world, p. 20.

² Ibid., p. 117.

³ Ibid.

ценностей. Ни один из них не может быть оценен с позиции больше-меньше, лучше-хуже, выше-ниже. Процесс развития представляет волнообразное движение: «Мы не знаем, каково будет наше музыкальное будущее. Но мы можем быть вполне уверены, что та волна, которая пронесла нас — технически и стилистически — через два прошлых столетия, достигла своей вершины и в должный момент будет замещена волною иного характера»¹.

Однако сквозь эту закономерность волнообразного движения прочерчивается ясно и другая тенденция. Ее автор называет не обогащением, а усложнением музыкального языка, музыкально-выразительных средств, «стилистической организации внешних сторон произведений искусства»². В музыке это усложнение «стилистической организации» в течение последних веков касается прежде всего гармонии. «Начиная примерно с 900 года, — пишет Хиндемит, — и на протяжении более тысячи лет мы наблюдаем непрерывный поток гармонических открытий и вечно меняющиеся способы использования гармонического материала. И даже в наши дни, когда можно было бы надеяться, что всестороннее знание музыкального материала научит нас уделять одинаковое внимание различным областям техники и стилистики, основной заботой композиторов опять-таки остается гармония»³. Констатацией этого факта Хиндемит фиксирует одну из важнейших закономерностей развития музыки последних трех веков.

Переходом к мелодико-гармонической структуре после виртуозных контрапунктов нидерландцев музыкальное искусство как бы признало полную исчерпанность на данный момент методов полифонического мыш-

ления. Все дальнейшие усовершенствования и новшества происходили прежде всего в области гармонии.

Развитие музыки пошло не вперед и не назад, — оно пошло просто в другом направлении. Внимание композиторов оказалось сконцентрированным только на одном компоненте музыкального мышления. Анализируя тенденции развития выразительных средств современной музыки, Л. Мазель справедливо отмечает, что из разнообразных возможностей, предоставленных языком бетховенской музыки, потенциально способных к развитию, романтизм использовал только одну — обогащение гармонических средств¹. Доведенное до своего логического предела усложнение гармонии пришло к самоотрицанию — после Вагнера и сложилась та ситуация, которая привела к рождению концепции Шенберга и всей нововенской школы. Статья Л. Мазеля, однако, оставляет открытым самый, пожалуй, важный вопрос: в какой мере объективно predeterminedными были поиски именно в сфере гармонии, объясняется ли эта односторонность случайностью, близорукостью мышления группы композиторов, характером эстетических установок романтизма — или она обусловлена и имманентными закономерностями развития самого музыкального мышления.

Хиндемит, фиксирующий ту же закономерность, также не дает ответа на этот вопрос. Его единственная цель заключается в стремлении доказать, что «если и есть какая-либо неблагоприятная задача, так это поиски оригинального в гармонии». «После тысячи лет исследований, экспериментов и применения, гармония досконально изучена, и невозможно сегодня найти ни единого неизвестного аккорда. Если бы нам пришлось зависеть

¹ A composer's world, p. 117.

² Ibid., p. 118.

³ Ibid., p. 119.

¹ См. Мазель Л. Пути развития современного музыкального языка. — «Советская музыка», 1965, № 6, с. 7.

от обновления гармонии, мы могли бы с таким же успехом создать последний погребальный марш на смерть нашей музыки»¹. Этим выпадом против гармонии Хиндемит укрепляет свою критику двенадцатитоновой системы. Но за ней сквозит все та же основная мысль: сущность музыки независима от технических новаций; музыка получает право на существование лишь тогда, когда служит этической цели². Следовательно, ответ на вопрос о прогрессе в музыке для Хиндемита неотрывен от этической значимости музыкального искусства.

Вопрос о возможности прогресса в современном искусстве не случайно привлекает внимание Хиндемита — это одна из наиболее дискутируемых проблем современной эстетики. К XX веку выразительные средства искусства достигли такой степени технической оснащенности, что вопрос «для чего», вопрос об этической ценности создаваемого этими средствами искусства отходит часто на второй план. С другой стороны, многочисленные и невосполнимые духовные потери, которые несет буржуазное общество, неизбежно приводят многих видных философов и художников к отрицанию прогресса в духовной жизни. Проблема, казалось бы, узко локальная, искусствоведческая, неотрывна, однако, от проблем социальных, не может решаться однозначно — слишком много граней и аспектов духовного и политического сознания общества она затрагивает. Главный предмет дискуссии формулируется, в сущности, так — создаст ли общество в процессе своей эволюции такие духовные

¹ A composer's world, p. 119.

² «...современные стилистические изобретения в области гармонии не доказали существования в них какой-либо этической цели в том смысле, в каком она часто трактовалась в настоящей книге». Ibid., p. 121.

ценности, которые делают человека богаче, умнее, делают его более вооруженным в противодействии социальным злу, в познании мира, законов общественного развития. Хиндемит не задается этим вопросом.

В системе своих представлений о музыке он не оставляет места хоть каким-либо социальным аспектам — отражению музыкой социальных идей, исторической изменчивости самих этих идей и т. д. Этические же идеи и принципы, по Хиндемит, сохраняют свою незыблемость на протяжении веков. И эту незыблемость, устойчивость морально-этических категорий для него наиболее «адекватно» выражает августинская концепция. Поэтому и веру в «непрерывный прогресс» музыки он считает «наивной»...¹ «...Музыка наших дней затрагивает такие же сферы нашей интеллектуальной и эмоциональной жизни, которые затрагивались у слушателей прошлого современной им жизнью. В этом отношении современный симфонический концерт не лучше и не прогрессивнее, чем та простая мелодия, которую задумчиво творил на своей костяной флейте человек каменного века». Стилистические и технические новшества — а только они подвержены изменению (слово «прогресс» в данном контексте автор берет в кавычки. — *Н. Ш.*) — не влияют «на существенные качества музыки, на ее смысл и эмоциональное воздействие, на ее непреходящие ценности»².

Вопрос о возможностях обогащения музыкального языка Хиндемит, оставаясь верным своей концепции, рассматривает и с позиций слушателя, восприятия им музыкального произведения. Здесь тоже есть определенная граница, переступить которую не рекомендуется уже в интересах слушателя. Чтобы слушатель был спо-

¹ A composer's world, p. 170.

² Ibid., p. 21.

собен сохранить активность соучастия, чтобы не ослабевал его интерес и не притуплялся интеллект, необходимо сохранять определенную преемственность в системе музыкального мышления, постоянно опираться на накопившейся опыт. «Мы предпочитаем думать,— пишет Хиндемит, продолжая свою полемику со сторонниками перманентного прогресса,— что его [композитора] искусство комбинирования тонов обладает бесконечным многообразием, даже силой вечного возрождения; но оно допускает лишь определенное количество вариаций в пределах данных ограничений звучащих ингредиентов». Чтобы слушатель мог принять активное участие в процессе «музыкального свершения», строительный материал не должен «слишком отличаться от определенных структурных гармонико-тональных и мелодических прототипов»¹. Опыт слушателя — вот тот регулятор, который влияет на возможности обогащения композиторского «языка» и определяет в этом смысле границы «прогресса» музыкальной стилистики; «не следует переоценивать возможности накопления опыта в уме слушателя. Как только слушатель достигает определенного предела многосторонности в способности к музыкальному сопостроению, никакой дальнейший прогресс, видимо, невозможен»².

Апелляция Хиндемита к опыту слушателя невольно вызывает ассоциацию с теорией интонационного «словаря» Асафьева. Напомним в связи с этим суть одной из главных идей этой теории — о непосредственном контакте произведения и слушателя. Каждого человека окружают многочисленные музыкальные впечатления, которые откладываются, в частности, и в его музыкаль-

¹ A composer's world, p. 20.

² Ibid.

ном опыте. Эти запоминающиеся попевки, обороты, мелодические «ходы» оседают в памяти слушателя и помогают восприятию произведений: «Данные «памятки», «памятные мгновения» — фрагменты, через которые происходит проникновение вглубь,— пишет Асафьев,— являются и проводниками памяти, и оценочными признаками, и нормами суждений»¹. Для Асафьева несомненно, что процесс обновления происходит непрерывно, но также несомненно, что он основывается на постепенном отмирании старых интонационных пластов — постепенном потону, что слушатель должен привыкнуть к новому «языку».

Таким образом, как и Хиндемит, Асафьев постоянно исходит из треугольника «композитор — произведение — слушатель» — в этом его отличие от многих других теоретиков и композиторов, которые проблему слушателя практически игнорируют.

Однако идеи Хиндемита и интонационная теория Асафьева имеют только точки соприкосновения — не более. Есть существенная разница в том содержании, которое вкладывает Хиндемит в понятие «слушательский опыт», а Асафьев — в более узкое и специфическое понятие «интонационный словарь». Противоположны, прежде всего, их исходные позиции. Хиндемит в своих теоретических работах трактует специфику музыки как выражение «следов пережитых в действительности душевных движений»; вся же теория Асафьева построена на последовательном выявлении жизненных связей музыкальных образов и интонационного «словаря» эпохи. Кроме того, Асафьев в своей теории интонаций-проводников, интонационного «словаря» не затрагивает духовных аспектов музыки, ее этической ценности, которые для Хиндемита являются главными. Поэтому даже идея

¹ Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 5. М., 1957, с. 204.

об интонационных «взрывах» не стала для Асафьева основанием к отрицанию музыкального прогресса.

«Мы не всемогущи в области музыкального творчества,— к такому выводу приходит Хиндемит.— Мы должны быть благодарны, если в пределах узкой сферы, ограниченной умственными способностями участников и определенным количеством технических возможностей, можем до некоторой степени двигаться вперед, не встречая слишком больших препятствий. Сверх указанного «прогресса» не существует никакого непрерывного движения вперед... если [при этом] мы сможем избежать движения по кругу, то уже достигнем очень многого. Преобразовать круг в спираль, где на более высоком или низком уровне мы приближаемся к тому, что в музыке чувствовали и переживали до нас другие,— это все, что мы в состоянии сделать»¹.

Однако введением понятия спирали в систему рассуждений Хиндемит несколько меняет акценты. Если признать, что круг возможно преобразовать в спираль, а такой процесс признает Хиндемит, то это и есть прогресс. Ведь и марксизм признает, что путь человеческого познания,— а его прогрессирующий характер вряд ли может быть оспорен,— подобен спирали. И второе: Хиндемит убежден в неизбежности внутреннего мира человека, его эмоционального строя — музыка, утверждает он, затрагивает всегда одни и те же стороны эмоциональной жизни человека. Но двигаясь по спирали, мы приближаемся не только к тому, что чувствовали и переживали до нас другие, но приближаемся по-другому. Эволюция музыкальных спиралей раскрывает перед нами не абстрактное движение имманентных выразительных средств, но картину постоянно изменяющихся аспектов духовного мира человека, которые отражает

¹ A composer's world, p. 21—22.

музыка. В этом смысле, как и в ряде других, творчество Хиндемита-композитора оказалось гораздо более чутким к веяниям времени, чем концепция Хиндемита-теоретика.

При всем том, однако, самым примечательным в позиции Хиндемита является акцент на духовном содержании в противоположность абсолютизации чисто технологических новаций современной музыки. Именно этот вопрос волнует автора книги «Мир композитора», что доказывает не просто гуманистическую «окрашенность» всего его мироощущения, но и его связанность с гуманистической традицией искусства прошлого.

Отношение Хиндемита к идее прогресса полностью укладывается в более широкую концепцию, представленную еще «Рассуждениями о науках и искусствах» Руссо, концепцию, которую в общем виде можно сформулировать вопросом, уже заключающим в себе ответ: «Действительно ли развитие цивилизации, науки и техники способствует прогрессу искусства?» Ответ Хиндемита очевиден из всего сказанного выше. Да, общество демократизируется, неизмеримо большее число людей приобщается к музыке. Но — при этом неизбежно снижается общий уровень культуры, в частности теряется столь дорогая Хиндемиту культура ансамблевого пения. Да, человек становится более образованным, он знает больше. Но — «вместимость» его эмоционального мира не изменяется и воздействие на него искусства остается практически тем же¹. Да, развивается техника, совершенствуются инструменты. Но это же ведет к губитель-

¹ Точно подмечает в цитированной выше статье А. Бринер: «На переднем плане в творчестве Хиндемита стоит факт опасности, слабости, безысходности, угрозы человеческому существованию, исходящей от его собственных освобожденных внутренних сил» («Melos», 1966, № 7—8, S. 222).

ным последствиям двоякого рода. В плане узко специфическом развитие инструментов постепенно лишает нас прелести звучания живого интонационно-гибкого, а главное — естественного пения а *carrella*¹. В плане более широком — к появлению «индустрии» развлечений, снижающей музыку до уровня механически воспринимаемой забавы. Подлинный расцвет музыки для Хиндемита неотрывен от демократизации общества; от возможностей свободного духовного развития личности. Но это — вопросы, темой которых станет следующий раздел, столь же условно, как и предыдущие, названный «Музыка и общество».

Музыка и общество. «В искусстве Хиндемита живет нечто от духа старых мастеров, от некоего неразрывного единства в художнике ремесленного, технического и творческого...»². Эту близость принципам доромантической немецкой музыки — новые, несвойственные XIX веку, черты личности художника, характер мироощущения, отношение к своему труду и назначению в обществе — отмечает у Хиндемита и такой серьезный и добросовестный его биограф, как Г. Штробель³.

В немецкой музыковедческой литературе сложилась прочная традиция трактовки личности и творчества Хиндемита — его рассматривают как своеобразный сплав ху-

¹ Сетую на невозможность возрождения «спокойного и внутренне сосредоточенного искусства итальянских мадригалов», Хиндемит аргументирует это тем, что «привязанность к полностью механизированным средствам выражения — музыкальным инструментам — ... больше не допускает [обращения] к наиболее прекрасному, естественному резерву — человеческим голосам, поющим без аккомпанемента...» Предисловие Хиндемита к собственным мадригалам. Цит. по книге: Austin W. Music in the 20th century, p. 408.

² Laaf E. Paul Hindemith. Цит. статья.

³ «Хиндемит обращается к тем великим традициям немецкой музыки, которые утерял XIX век, несмотря на свой внешне блестящий взлет». Strobel H. Paul Hindemith. Mainz, 1948, S. 14.

дожника и ученого, нечто среднее между средневековым мастером-ремесленником (в высоком смысле этого слова) и теоретиком-музыкусом.

Действительно, творчество Хиндемита, вся направленность устремлений в сфере музыкально-общественной дает основания для аналогии с художниками средневековья. Да и в самом облике композитора, в особенностях его характера, мировосприятия были черты, сближающие его с мастерами доромантического немецкого искусства, — трезвость мышления, жизненная устойчивость миросозерцания, активная деятельность природы, практический склад ума — то, что можно назвать здравым смыслом.

В чем же этот «дух старых мастеров», в чем эта «ниточка связи», которая объединяет Хиндемита со строгим искусством баховской эпохи? «В единстве высшей творческой силы и высшего духовного смирения», — пишет Штробель¹. В сочетании композитора и исполнителя — в том, что Хиндемит «в хорошем смысле владеет ремеслом композиции и исполнительства»², в том, что он свободно владеет старинными инструментами («В Хиндемите живет старое единство творчества и репродуцирования, которое было нарушено в XIX веке», — пишет Штробель). В мастерстве, умении, «золотой почве» ремесла³, деловитости, добротности, характерных для его творческого облика («Музыкант делает музыку, как архитектор строит дом»)⁴.

Есть и еще одна черта, которую необходимо отметить. Имеется в виду своеобразный утилитаризм в подходе к своему искусству, взгляд на него как на практи-

¹ Strobel H. Paul Hindemith, S. 15.

² Laaf E. Цит. статья.

³ Gurlit W. Цит. статья.

⁴ Strobel H., S. 9.

ческое, полезное людям дело, взгляд, немислимый в условиях романтической эстетики. В 1929 году в журнале «Жизнь искусства» была опубликована статья, в которой, в частности, излагались идеи Хиндемита по этому поводу: «...композитор должен писать музыку... непременно с определенной «целевой установкой», то есть учитывая... в первую очередь, совершенно конкретные запросы, вызывающие появление данной музыки. Короче говоря, музыку надлежит писать «на заказ»... индивидуальный или социальный... композитор должен стремиться не к выражению своих «внутренних переживаний, но трезво, реально и расчетливо «изготавливать», подобно любому ремесленнику, свой музыкальный товар»¹. Строгий утилитаризм сказан в этой тенденции в полной мере. Для Баха, его предшественников, современников и ближайших последователей создание музыкальных произведений как служебной продукции было еще и необходимым средством существования при дворе, церкви, княжеском семействе. Для Хиндемита — это уже определенная целевая установка. Поэтому любой заказ, как и для композиторов прошлого, был для него активным стимулом к творчеству², а не унижительным и не унижающим достоинства художника-творца фактором. В течение всей своей жизни он не пренебрегал созданием произведений на заказ.

С другой же стороны, в таком отношении к творчеству выразился и своего рода протест против идеи «искусства для искусства», против неприемлемой для

Хиндемита позиции «понимания искусства через 100 лет», против установления дистанции между художником и «толпой». Во всем этом выразилась не только отчетливая антиромантическая тенденция, связывающая Хиндемита со старыми мастерами. Сам тип избирательности по отношению к прошлой традиции оказался характерным для контекста художественной жизни эпохи, в которой он жил и творил.

Одна из тенденций духовной жизни Германии 20-х гг. — стремление сделать искусство участником повседневной жизни, особой формой жизнестроения¹, активный и демонстративный прозаизм, снижение романтической возвышенности (появление произведений типа «Газетных вырезок» Г. Эйслера). Ярким проявлением этой тенденции был, в частности, опыт Баухауза. Хиндемита не проходит мимо открытого «бытовизма», целенаправленной утилитарности в своих произведениях. Организация молодежного фестиваля в Плене, для которого Хиндемита написал музыку, открыла для него возможность воплощения идей «молодежного движения».

Он создает множество произведений для детских праздников, для любительских хоров, оркестров, ансамблей, фестивалей, школ и т. д. «Ему противно думать о свободно парящем искусстве для искусства, — пишет В. Гурлит. — Он постоянно стремится к тому, чтобы активизировать слушателя, ввести его в творческий процесс, чтобы восприятие музыки было не просто пассивным слушанием, но и соучастием в творчестве, так как «делание музыки», по его убеждению, — важнее, чем слушание музыки»². Его кантата «Wir bauen ein Stadt», Lehrstück, как и уникальное в своем роде сочинение

¹ Эта тенденция хорошо известна в музыкальном искусстве тех лет в ряде других стран.

² Цит. по статье В. Гурлита.

¹ См. «Пауль Хиндемита и его квартет». «Жизнь искусства», 1929, № 5. Цит. по упомянутой книге Т. Левои, О. Леонтьевой, с. 342.

² «Для Хиндемита, — пишет Э. Лааф, — заказы и внешние импульсы, которые вызывают к жизни произведения «на случай», теперь уже не имеют такого оттенка пренебрежения, который сопутствовал им в XIX в.» (Цит. статья).

«Музыкальный праздник в Плене», не просто ясны, непритязательны и легко доступны для восприятия по характеру музыки, но и рассчитаны на активное участие непрофессионалов, становясь своего рода музыкальным действием. Как бы ни отказывался впоследствии Хиндемит от термина *Gebrauchsmusik*, рожденного первыми годами его активного участия в фестивалях Донауэшингена, но сам смысл его, идея утилитарного житейского предназначения искусства живет в представлении композитора до конца жизни. В одном из своих последних произведений, кантате на текст П. Клоделя «*Ite, angeli veloces*» он возвращается к идее слушания-делания музыки. В исполнении этой кантаты участвуют слушатели. «Утилитаризм» привел Хиндемита (уже в условиях XX века) к содружеству с Брехтом («*Lehrstück*»), к попыткам создания искусства активной публицистики («Новости дня»). Однако надо всем этим — и добротным мастерством и убежденностью в практической «полезности» своего искусства — вера Хиндемита в возможность морального усовершенствования мира и особую в этом смысле миссию музыки¹.

XX век должен был, естественно, вступить в диссонанс со многими из идей Хиндемита. Действительно, непрерывный процесс расшатывания и разрушения многих привычных и устойчивых представлений о музыкальном искусстве, особенно интенсивный с начала века, — признает искусство нового времени. В этот процесс внес

¹ В своей музыкально-общественной деятельности он до конца жизни также не изменяет благородным этическим идеалам, которые проповедовал в творчестве, — его исполненный гражданского достоинства разрыв с фашистской Германией имел огромный общественный резонанс. См. об этом документально аргументированное изложение нашумевшего в 30-е годы «дела Хиндемит — Фуртвенглер» в цит. выше книге Т. Левой, О. Леонтьевой.

свою заметную лепту и Хиндемит¹, прежде всего творчеством и теоретическим обобщением его в «*Unterweisung im Tonsatz*». Но в отличие от многих других музыкантов, участвовавших в создании музыки XX века, Хиндемит в этом мире изменчивых ценностей стремится выявить некие константы. Они ему нужны не только для того, чтобы обрести почву под ногами, но прежде всего, чтобы оправдать значимость своего искусства, утвердить его необходимость.

Мы были бы далеки от истины, если бы пытались рассматривать эти идеи Хиндемита как обоснованную научную философскую концепцию. Он и не претендует на это. И хотя одну из первых глав своей книги он называет «Философские основы музыки», но не скрывает при этом, что является дилетантом в философии. Его не интересует, как, например, Вагнера, создание философского универсума; он не озабочен тем, чтобы всеобъемлющая философская система служила на десятилетия поводом для споров, комментариев самого противоположного толка и благодатной почвой для создания различных концепционных гипотез. Лавры философа не привлекают его, ибо его «в первую очередь интересует не философия, а музыка»². И если он обращается к сфере философии, то лишь в той мере, в какой ему необходимо уяснить те самые константы, которые дают основание говорить, в достаточной мере приблизительно, о бессмертии музыкальных шедевров. «Чтобы найти их, — пишет

¹ В 1929 г. А. Эйнштейн называл Хиндемита «храбрым революционером», который радикально противопоставил себя традициям и, «как юный ниспровергатель, в кризисные годы не был свободен от пародирования, отрицания и сознательного антиромантизма». Цит. по статье Э. Лаафа.

² *A composer's world*, p. 3.

Хиндемит,— надо обратиться к немзыкальным аспектам музыки»¹.

В трудах философов этот вопрос интересует его только с одной точки зрения: «духовные аспекты музыки» — определяет их Хиндемит — рассматриваются в его книге в той мере, в какой выражают активно воздействующую, воспитательную роль искусства. Как его теоретический трактат «*Unterweisung im Tonsatz*» есть обобщение и осмысление практического опыта самого Хиндемита и близкого его устремления опыта новой музыки, так и глава «Философские основы музыки» помогает ему теоретически осмыслить свою практическую позицию композитора. Обращение к философским системам связано для Хиндемита с желанием художника — именно художника, и в первую очередь художника, остро чувствующего свою ответственность перед обществом, — уяснить себе и другим характер и особенности этой художественной ответственности.

В ряде своих положений (в их философской основе) Хиндемит близок неотомистским тенденциям современного мышления (взгляд на искусство как на форму моральной педагогики; как на сочетание непознаваемой человеческой мыслью сущности и подверженного строгому контролю разума мастерства художника и т. д.).

Однако ни одна из современных философских концепций не удовлетворяет его. Или, может быть, избирательная направленность творческих устремлений уводит его мысль в более отдаленные периоды истории. Он обращается к эстетике античных философов (к космологической концепции Пифагора, учению о музыкальном этосе, теории Платона, скептицизму Секста Эмпирика), называет труды средневековых ученых, в частности

¹ A composer's world, p. 2.

Регино из Приома. Однако наиболее пристальное его внимание привлекают две фигуры отцов церкви и теоретиков музыки — Августина и Боэция¹ (он не забывает отметить влияние на последнего астронома Птолемея).

Трудно сказать, где причина и где следствие: интерес ли к музыке доклассицистского периода определил обращение автора к теоретикам средневековья или, наоборот, интерес к морально-этической концепции средневековых ученых вызвал внимание к музыкальным нормам этой эпохи. Так или иначе, но именно у Августина и Боэция Хиндемит находит такое объяснение сущности музыки, которое приближается к желаемому им идеалу². Ибо для Хиндемита ответственность художника перед обществом определяется тем, в какой мере он выражает или воплощает высшую духовную сущность, которая составляет суть музыки и от которой зависит способность ее обладать «бессмертной» ценностью. Так, для Августина именно духовный аспект имеет первостепенное значение в искусстве музыки³ и составляет его

¹ Августин. De musica. Боэций. De Institutione musica. См. фрагменты из этих трактатов в антологии «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения», М., 1966.

² «Августинская заповедь, согласно которой наша мысль поглощает музыку и преобразует ее в моральную силу, и боэцианская заповедь, по которой сама музыка — ее этос — воздействует на нашу мысль, — поистине, таковы фундаментальные и неизменные музыкальные ценности» (A composer's world, p. 11).

³ «Шесть книг о музыке» Августина (конец IV в.) посвящены в основном специфическим проблемам теории — ритму, метру, стиху. Природу музыки как «науки хорошо модулировать» Августин рассматривает в первой книге. Но, видимо, заинтересовала Хиндемита книга шестая, которую сам автор называет так: «Книга шестая, в которой от изменчивых чисел в низших вещах душа посредством созерцания возносится к неизменным числам, пребывающим в самой неизменной истине». См. «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения», с. 134.

константу. У Августина Хиндемит находит также одну из самых привлекательных и близких своим устремлениям идей: идею об активном соучастии слушателя как необходимом условии полноценного восприятия произведения. Только активность нашего сознания, по Хиндемиту, преобразует звуки и формы в высшую моральную силу. Хиндемит так формулирует смысл доктрины Августина: «Музыка должна быть превращена в моральную силу. Мы воспринимаем ее звуки и формы, но они остаются лишенными смысла, если мы не включаем их в нашу личную умственную деятельность и не используем ее возбуждающее свойство для обращения души ко всему благородному, сверхчеловеческому, идеальному».

В задачи данной работы не входит анализ концепции Августина в целом. Однако очевидно, что в той части, которая интересует Хиндемита, концепция эта была своеобразной реакцией на чисто гедонистическое отношение к музыке, которое стало господствующим в эпоху Римской империи¹. Она выразила потребность в согласовании музыки с христианским догматом веры, но также потребность в создании и утверждении более высоких моральных устоев и принципов, которые имеют серьезный этический смысл. Именно этот моральный пафос оказался наиболее близким и необходимым Хиндемиту в другой исторической ситуации, в другой причинно-следственной зависимости исторических связей: он

¹ Поэтому так настойчиво Августин предостерегает от опасности наслаждения чисто чувственной красотой пения. Для него важнее предмет песнопения, чем пение само по себе; не наслаждение знанием и осознанием музыки, а принесение этого наслаждения в жертву способности к объединению с божественным принципом, божественной гармонией: «...я колеблюсь между опасностью удовольствия и опытом пользы». Цит. изд., с. 27.

усматривал в современной ему музыке аналогичную угрозу утраты высших моральных ценностей, высшего духовного содержания.

Тем не менее концепцию Августина Хиндемит принимает не абсолютно, она его устраивает не целиком. И эта неудовлетворенность обусловлена тем, что Хиндемит — прежде всего и во всем художник. Августин, акцентируя активность воспринимающего субъекта и именно этим объясняя факт превращения музыки в некий моральный фактор, как будто оставляет за скобками само качество музыки, ее техническую оснащенность. «...Теоретически получается, — пишет Хиндемит, — что высшего морального эффекта можно достичь музыкой самого низкого технического качества»¹. Профессионала высокого класса, мастера своего дела такое резюме удовлетворить не может. А композитор, который стремится активно влиять на все слои слушателей, создает для этой цели произведения в самых разных жанрах и потому неизбежно учитывает дифференцированный состав слушательской аудитории; деятель, который способствует развитию всех форм любительского музицирования, не принимает чрезмерную суровость и аскетизм августинской позиции, начисто исключаяющей «потребность в отвлекающем развлечении»² и право музыки — даже обязанность — ее удовлетворять.

Боэций подходит к проблеме социальной ответственности музыки с другой стороны. Центральной в его книге «Наставления к музыке» стала важнейшая для сред-

¹ A composer's world, p. 12.

² Подобная позиция вынуждает отказаться от большого количества полезной музыки, так как «нельзя провести ясную грань между музыкой, лишенной ценности и по существу никчемной, и музыкой легковесной, но обладающей некоторой моральной ценностью». Ibid., p. 6.

невековья идея обоснования музыки как науки. Музыка, по Боэцию, — это прежде всего знание, наука, а не искусство, сфера рационального, логического, а не эстетического¹. И опять-таки Хиндемит «присваивает» себе прежде всего то, что его волнует в социальном функционировании музыки, — признание Боэцием этической силы музыки, то есть ее способности воздействовать на наш нрав, улучшать или ухудшать человеческую природу.

Концепция Боэция, несмотря на ее колоссальную популярность в свое время, не была оригинальной. Исследователи определяют ее как «своеобразную систематизацию теорий поздней античности»². Источники этой концепции очевидны — Хиндемит справедливо называет Птолемея, Аристоксена, Никомаха и, конечно, Платона с его идеей этического воздействия музыки, возведенной в принцип государственного устройства. К Платону мы еще вернемся, а пока сформулируем суть боэцианского представления о взаимоотношении музыки и человека, о влиянии музыки на человека. В данном случае, в отличие от Августина, «позиции в соотношении музыки и человеческого ума, — как пишет Хиндемит, — изменились: музыка стала активным партнером: наш ум — пассив-

¹ «Понимание музыки в познании ее основ настолько выше, чем простая выучка, насколько познающий ум выше механически действующего тела... Только тот музыкант, кто постиг сущность музыки не через упражнение рук, но разумом...» («Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения», цит. изд., с. 161). Как пишет Хиндемит, подобная позиция Боэция приводит его к выводам, которые «для нас звучат несколько странно» — музыканты оцениваются им не по творческой активности, а в соответствии «со своими интеллектуальными и научными возможностями» (A composer's world, p. 8).

² В частности, В. Зубов. См. «Музыкальную эстетику западноевропейского средневековья и Возрождения», с. 153.

ный восприниматель, подвергающийся впечатлениям и влиянию той силы, которая исходит от музыки»¹.

Любопытно, что именно в идеях Боэция Хиндемит видит опасность обоснования чуждых ему современных течений: «резко интеллектуальная тенденция [философии Боэция] может создать музыку, неприятную по своей абсолютной сухости, она может превратить слушателя в часто встречающегося сноба. Акцент на всех технических явлениях может завершиться звуковой бес-смыслицей, самодовлеющей и не волнующей души слушателей»². Августинская позиция, как ему кажется, в гораздо меньшей степени подвержена влиянию времени. Идеальным же представляется ему «снятие» крайностей обеих философий, при котором на одном уровне сочетались бы и качество музыки и активность ее воздействия. Именно в таком соединении он видит подлинный смысл музыкального искусства и возможности его воздействия, которые для него столь важны.

Свою идею Хиндемит окутывает довольно туманным покровом средневековой и религиозной терминологии, — выше уже приводилась его мысль о том, что музыка стоит на полпути между религией и наукой. Но в данном случае религиозные понятия и термины выглядят только внешней оболочкой, за которой скрывается, в сущности, все та же мысль, волнующая Хиндемита с юношеских лет, вдохновляющая на всемерное содействие молодежным и любительским коллективам и активное с ними сотрудничество. Это — убежденность в воспитательной силе музыки, ее высоком нравственном потенциале, в способности пробуждать лирой художника добрые чувства.

¹ A composer's world, p. 7.

² Ibid., p. 13.

Что же заставляет Хиндемита в поисках обоснования своей позиции обращаться к средневековой религиозной философии?

Среди многочисленных признаков духовного кризиса современного ему общества Хиндемита больше всего угнетает кризис гуманистических идеалов, утеря этической основы ценностных критериев. «Странное расхождение между утонченной техникой обращения с богатым музыкальным материалом и устарелостью этой же техники в отношении регулирующих его законов довело нашу музыкальную культуру до плачевного состояния неопределенности с такими опасными признаками упадка, как варварская разномастность стилей, абсолютное отсутствие какого-либо канона красоты, бессмысленная преданность звуку, акцент на виртуозности и развлекательности и, наконец, эстетическое бегство многих музыкантов от какой-либо ответственности по отношению к обществу»¹. И в дальнейшем он неоднократно будет возвращаться к состоянию современной музыки, переживающей, по его убеждению, кризис не только стилистический, но прежде всего кризис этический. В поисках теоретической опоры для обоснования моральных идеалов, в поисках такой их формулировки, которая, будучи общечеловеческой, оставалась бы и вневременной — в силу обобщенности и абстрактности, — Хиндемит и обращается к учению средневековых мыслителей. Ему импонирует не только и, может быть, не столько сам подход к проблеме, решение, которое предлагают отцы церкви, не столько религиозно-христианский пафос философских рассуждений, сколько абстрактность и уже по одному этому всеобщность постановки проблемы — универсальность, которая делает для Хиндемита концепции и Ав-

¹ A composer's world, p. 98.

густина и Бозция надвременными и в то же время приложимыми к каждой конкретной эпохе. Точно так же его организованный и рациональный ум ищет точки опоры в отстоявшихся нормах мышления музыки немецкой полифонии XVII—XVIII веков, в ее обобщенности и «чистой», «абстрактной» образности. Видимо, направление творческих поисков и работы осознающей мысли было в общих чертах единым. Вызывающая уважение своей верой в глубину чистоты духовного содержания музыкального искусства, концепция Хиндемита является в то же время единственной в своем роде (в современной музыкальной эстетике) по направленности и по утопичности. Утопичность ее обусловлена тем, что прообразом для практических выводов Хиндемит служит музыкальный быт классицистской эпохи — любительское музицирование. Об этом речь пойдет ниже.

Кризис современной культуры Хиндемит видит и в более конкретных проявлениях. Современная музыкальная жизнь выглядит для него так. На одном полюсе — изоляционистское искусство музыкальных снобов, для которых не существует проблемы слушателя, проблемы «художник и общество», а есть лишь имманентная ценность самой музыки и причудливые, парадоксальные изгибы ее имманентного развития. На другом — «искусство» музыкальной стандартизации, превращение музыки в разновидность массовой продукции, «индустрии развлечений», а композитора соответственно — в создателя музыкального «ширпотреб» для удовлетворения самых примитивных вкусов. Феномен массовой культуры низводит музыку до предмета простого развлечения. Снобизм культивирует ее элитарность, ее изоляционизм. И в том и в другом случае музыка не выполняет того назначения, ради которого она и существует в обществе. Это назначение — быть средством коммуникации, объединения людей, средством, которое их

возвышает и облагораживает. Внутри структуры буржуазного искусства, описанной выше, Хиндемит вынужден был теоретически осмысливать взаимоотношения музыки и общества, и главное — действовать как художник, педагог, музыкальный деятель.

Из сложного, запутанного клубка проблем, перед которыми поставил человеческую цивилизацию XX век, выделим сейчас только две, ибо они имеют прямое отношение к интересующей нас теме. И рассмотрим их опять-таки лишь в той степени, в какой они связаны с теоретической концепцией Хиндемита. Эти две проблемы — невиданный рост науки и техники и во многом обусловленный им общий процесс демократизации культуры.

Имеется в виду прежде всего расширение средств музыкальной «коммуникации» — радио, магнитофонов, грампластинок, которые делают аудиторию «потребителей» музыки практически необозримой. Искусство, ранее доступное сравнительно узкому кругу любителей, ориентированное на него, в современном мире становится естественной частью повседневной культурной жизни огромной массы людей. Положительные стороны массовой «втянутости» в культуру трудно переоценить. Обратные стороны и тенденции невозможно недооценивать — если, конечно, осознавать происходящие в современном искусстве процессы во всей их сложности¹. В схематичном виде картина вырисовывается следующим образом. Достижения технических наук создают не только возможность, но и необходимость стандартизации всех сторон материальной и духовной жизни. Са-

¹ В настоящей работе речь идет лишь о ситуации, сложившейся в буржуазном обществе. Сложности и противоречия такого процесса в условиях социалистической культуры отчасти затронуты автором настоящей книги в статье «Музыка и народ». См. сб. «Искусство и народ». М., 1966.

ма эта тяга к стандартизации подхлестывается массовой потребностью в средствах культурных развлечений. Как следствие, масса не только воспитывается искусством, приобщается к его возвышенному и благородному миру, но и вносит в него свои вкусы, потребности, критерии, оценки, определяя во многом его характер и уровень. Это влияние, приспособляющее искусство к неразвитым вкусам и требующее от него только доступности, легкости усвоения, быстроты и непосредственности воздействия на поверхностный эмоциональный слой, достаточно активно, настойчиво, действительно — особенно в условиях, когда спрос играет решающую роль для качества продукции.

На стыке этих двух тенденций и рождается то специфическое явление духовной жизни XX века, которое определяется в современной социологии понятием «массовая культура». Среди множества признаков этого явления американский социолог Ван ден Хааг отмечает и такие, которые имеют прямое отношение к теме, волнующей Хиндемита¹. Во-первых, отделение производителей культуры от ее потребителей. Во-вторых, стандартизация, исключая всякое проявление индивидуальности и неизбежная при массовом производстве на «средний вкус». В-третьих, губительные соблазны массового рынка, отвлекающие талантливых людей от творчества. И наконец, — обратная цепочка этой взаимосвязи культуры и массы — повседневное и неуклонное воспитание у публики привычки к готовому стандартному опыту. В какой мере объективно обусловлено появление массовой культуры, в какой мере оно детерминировано внутренним развитием современного буржуазного общества, в какой мере особенности феномена массовой культуры вызваны к жизни тенденциями развития всей современ-

¹ См. в кн.: Ко н. И. С. Социология личности. М., 1967.

ной, а не только буржуазной цивилизации, — все эти вопросы требуют особого рассмотрения. В данном случае важно лишь отметить самый факт возникновения этого конкретного социального явления в определенной исторической ситуации.

Хиндемит нигде не употребляет понятие «массовая культура», трудно сказать, известен ли ему был этот термин, вошедший в широкое употребление за последние 10—15 лет. Но он отчетливо видит рождение этого явления, угрожающие симптомы его влияния на искусство, в частности тесную связь с «индустрией развлечений», массовым производством «музыкальных стандартов». Все, что он пишет о стандартизации труда композитора в условиях современной буржуазной цивилизации, — прямая характеристика той же самой массовой культуры, и против этого резко протестуют его трезвый ум, честность и чувство ответственности.

Для Хиндемита, как и в других случаях, превращение культуры в «ширпотреб» — не теоретическая проблема, не предмет философских и социологических размышлений. Он подходит к ней и оценивает ее как практик и как художник. Его беспокоит, например, губительное влияние стандартизации и массовости производства на индивидуальность стиля и композиторскую технику: «Наша художественная жизнь, с ее тенденцией обращаться ко все возрастающим массам потребителей и все в большей степени утрачивающая свое первоначальное величие, не благоприятствует совершенствованию техники и стиля. Композитор, становясь жертвой повседневных прозаических потребностей, зачастую не может сохранить достаточную моральную силу, чтобы поддержать в своих произведениях образцы техники и стиля, которые отличали бы его от толпы других поставщиков общественных развлечений. К чему же тогда ему хранить оружие острое и весьма действенное, если техника, оупевшая от повсе-

дневного применения ее для низменных целей, с таким же успехом удовлетворяет его непритязательных потребителей? К чему ему заботиться о развитии индивидуального культурного стиля, если они отвергают его, так как этот стиль вынуждает их к некоторым умственным усилиям, в то время как единственное, чего они хотят, — это просто быть одурманенными музыкой»¹.

Над губительными следствиями развития «массовой культуры» заставляют задуматься некоторые специальные замечания Хиндемита. Например, соответствие стиля музыки характеру ее исполнения. На первый взгляд, узко локальная и специфическая постановка вопроса. Автор приводит два примера. Первый — исполнение Девятой симфонии Бетховена не в концертном зале, а на стадионе, вмещающем 30 тысяч человек. Соответственно — увеличение оркестра до 500 и хора до 1000 человек. «После этой симфонии (которая, по словам Хиндемита, «прозвучала ужасно») тысячами школьников был исполнен танец под аккомпанемент какой-то специально сфабрикованной музыки, лишенной всякого содержания... Эта музыка придавала шедевр виду любительской попытки какого-то простофили»². Второй пример — исполнение для отдыхающих в Скалистых горах симфонического эпизода «Смерть Изольды» из оперы Вагнера «Тристан и Изольда» («В узком ущелье, известном своими водопадами и заполненном подвесными канатными дорогами, летними посетителями, автомашинами и продавцами мороженого, хорошо скоординированная система репродукторов вопила «Смерть Изольды» по всей местности»³). И Девятая симфония на стадионе, и «Смерть Изольды» в Скалистых горах могли стать воз-

¹ A composer's world, p. 125.

² Ibid., p. 108.

³ Ibid., p. 110.

возможными только в условиях, когда музыкальное производство, вопреки своему прямому назначению, оказалось включенным в систему «индустрии развлечений».

Убедительный пример такого рода творчества, при котором «воображение, энтузиазм, оригинальный талант» являются лишь препятствием непрерывности производства¹, когда «шаткая посредственность — пароль для допуска в... храмы интенсивной выгоды», а «полное отречение от индивидуальности — условие успеха»², — производство музыки в Голливуде. Голливуд для автора книги — характерная ячейка мира механизированной индустрии, типичный образец бездумного, поточного бизнеса, цель и смысл которого не в создании эстетической и этической ценности, а в выколачивании максимальной материальной выгоды.

Видит ли Хиндемит выход из-под воздействия оупляющего и одурманивающего стандарта и механизации? Какой указывает путь к спасению? Ответ его на эти вопросы столь же последователен для всей концепции, сколь и нереален. Всемирное развитие любительского музицирования, отказ от односторонней профессионализации, погружение в атмосферу музыки как таковой и забвение себя как личности, индивидуальности в этом едином музыкальном сообществе: «Вакуум должен быть заполнен музыкой в ее естественном состоянии, то есть музыкой без всякого профессионального привкуса, без намерения демонстрировать, поучать или развлекать, без намерения исполнять или слушать; без допущения каких-либо иных чувств, кроме чисто музыкальных»³. В данной конкретной цитате речь идет об исполнителях, по поводу творческой судьбы которых Хиндемит, как уже отмеча-

¹ A composer's world, p. 126.

² Ibid.

³ Ibid., p. 146.

лось, высказывает такое странное беспокойство¹. Но это — и более общая его позиция; он глубоко убежден, что любительское музицирование и есть форма общения, в наибольшей степени способствующая укреплению общечеловеческих связей (потребность в восстановлении которых Хиндемит так остро ощущает) и воспитанию тех самых добрых чувств, которые, по его убеждению, призвана пробуждать музыка.

В статье «Требования к музыкантам-любителям» Хиндемит пишет: «Музицирующий любитель, серьезно занимающийся музыкой, является таким же важным участником нашей музыкальной жизни, как и серьезно работающий музыкант. Он гораздо важнее, чем предающийся наслаждению слушатель... Нужно, чтобы любитель осознал свое место в музыкальной жизни»². Погружение в чистую сферу музыки, то есть бескорыстное музицирование ради музицирования, поможет ему «возродить свою музыкальную душу путем общения с подлинным духом музыки, с природой, со вселенной»³. В цитированной выше статье Хиндемит точно ограничивает специфику любительского музицирования. «Пусть он [любитель] не пытается имитировать художника, пусть не лелеет честолюбивой мечты завоевать концертную эстраду... «Игра для кого-то» — это профессия музыканта, игра для себя — занятие для любителя. Оба вида деятельности одинаково важны для развития музыки». В дальнейшем Хиндемит придаст еще более значительный

¹ Странное тем более, что сам Хиндемит лишает свои произведения прежде всего в расчете на высокий профессионализм исполнителей — не только оркестрантов (коллектива), но и дирижера и солистов.

² «Musik und Gesellschaft», April, 1930. Цит. по упоминавшейся книге Т. Левой и О. Леонтьевой.

³ A composer's world, p. 147.

смысл своей идее всеобщей связующей власти совместно-го музицирования, введя его в аспекты политики.

Последовательность такой позиции очевидна — она продиктована не только убеждением в объединяющей силе музыкального искусства, убеждением, основополагающим и принципиальным для эстетико-теоретической концепции Хиндемита. Она продиктована и более глубинными чертами творческого облика композитора, связывающими его с традицией искусства Германии XVII—XVIII веков, от которой идет популярность в этой стране любительских хоров, музыкальных обществ и т. д.¹. Наконец, она продиктована и еще одним убеждением Хиндемита, которого он придерживался с первых же шагов своей композиторской деятельности и которое близко опять-таки традиции средневекового мастера-художника. Это — убеждение в том, что необходимо уметь делать все самому, которое в более обобщенной форме эстетической идеи вылилось в мысль об активном соучастии слушателя в процессе «делания» музыки.

Однако предложенный Хиндемитом путь вряд ли может решить наболевшие проблемы современной культуры. Не только потому, что в условиях современной цивилизации — быта, форм культурной жизни, дифференциации ее видов и активных участников — бытовое любительское музицирование вряд ли может стать повсеместной и общезначимой формой музыкального общения. Но и прежде всего потому, что за стандартизацией художественного творчества и превращением его в фор-

¹ Может быть, в идее любительского музицирования с наибольшей очевидностью сказалась близость практических воззрений Хиндемита к теоретическим концепциям и музыкальному быту XVII—XVIII веков. Эта внутренняя близость, и только она, способна объяснить нереальность такой позиции художника, столь трезвого и практически действенного во всех других аспектах своей деятельности и своих взглядов.

му материального производства, за общей деградацией музыкальной культуры лежат причины социально-политические, неустранимые одной только волей художника.

Хиндемит затрагивает и другой аспект проблемы «музыка и общество» — он рассматривает влияние самого общества на музыку. Иначе говоря, его интересует, в какой мере государственное устройство воздействует на развитие музыкального искусства, какова здесь взаимозависимость. Примечательно с этой точки зрения его отношение к платоновской концепции музыкального искусства. Как ясно из изложенного, Хиндемиту близки идеи Платона. Тем не менее есть пункт, в котором Хиндемит кардинально расходится с античным философом. Для Платона искусство должно быть превращено в одно из самых эффективных средств осуществления государственной диктатуры. «В общественном строе, рассматриваемом Платоном, — пишет Хиндемит, — музыка не является ни развлечением, ни стимулом к нравственному совершенствованию души. Цель музыки — содействовать государству в его стремлении воспитать граждан так, чтобы они были совершеннее, — для этого обращаются к этической силе музыки.

К счастью, «Республика» Платона осталась теорией. На протяжении последних нескольких десятилетий, в течение которых впервые в истории правительства оказывали влияние на практику искусств в грандиозном диктаторском стиле, опыт привел к совершенно обескураживающим результатам. Теоретически требуется диктатура философа-короля или царственного философа, но практически жизнь и стиль музыканта находятся в руках величайшего музыкального ничтожества с величайшей немзыкальной властью¹. Можно понять горечь и сарказм этих слов, если иметь в виду печальную судьбу

¹ A composer's world, p. 9.

Хиндемита и немецкой музыки в гитлеровской Германии. Он прямо ссылается на пример Гитлера: «Правильность этого [то есть того, что музыка стала лишь «смазочным маслом для политической машины»] подтвердил опыт тринадцатилетнего гитлеровского «золотого века»¹.

Вера Хиндемита в активную общественную функцию, к которой призвано музыкальное искусство, заставляет его с особым вниманием и избирательностью относиться к столь же емкому, сколь и неопределенному понятию «слушатель»: каждый композитор обязан учитывать в своей деятельности различный уровень подготовки слушателей, так как уровень этот влияет и на характер и на технические особенности тех или иных произведений. Если иметь в виду общую направленность мысли Хиндемита, очевидно, что он не может принять точки зрения, согласно которой слушатель должен «дорости» до музыки того или иного композитора, — это для него «позиция спесивого композитора»².

Дидактический пафос, пронизывающий всю деятельность Хиндемита, заставляет его относиться со вниманием ко всем слоям слушателей, в каждом видеть потенциальную возможность большего усовершенствования и более активного приобщения к высшим моральным ценностям: «... мы не должны забывать, что в аудитории, состоящей из внимательных слушателей, всегда существует великое множество градаций внимания, начиная от наименьшего уровня поверхностного восприятия тех, кого мы можем назвать игривыми искателями развлечений, и кончая высшим уровнем культурной оценки. Но какую

¹ A composer's world, p. 127.

² «Спесивый композитор» в данном случае тот, кто, пренебрегая реальным положением вещей и объективно существующей дифференциацией уровня слушателей, исходит из того, что слушатель должен обязательно подняться до уровня произведения.

бы умственную энергию ни вкладывал слушатель в свое понимание, каковым бы ни было качество его восприятия, самый факт, что он внимателен, должен быть оценен музыкантом как положительный, даже если это всего лишь крохотный шаг в направлении к идеальному художественному соучастию композитора и слушателя»¹.

Если учесть эту последовательно проводимую — в теории и на практике — идею о дифференцированном отношении к слушателю, стремление — исходя из этого — использовать столь же дифференцированные средства воздействия, если помнить о постоянном желании приблизить — постепенно, по крупицам — как можно больше людей к пониманию музыки, активному соучастию в процессе ее воспроизведения и, главное, — горячую убежденность в возможности этого и в необходимости для композитора руководствоваться этими высшими целями в своем творчестве, то мы вправе говорить о подлинном демократизме творческих устремлений Хиндемита². Из него он исходил в своей педагогической практике, на нем основывался, создавая произведения различных жанров различных типов трудности, различных исполнительских составов, различных творческих задач. Этот демократизм основывается не на потакании примитивным вкусам, не на стремлении приспособиться к низкому уровню культуры и малоразвитым эстетическим потребностям. Он не идет на уступки ни в вопросах мастерства, ни в эстетическом качестве, ни в том, что сам автор называет «моральным духом» искусства. С тем большим успехом такой эстетический кодекс может осуществить постепенное приобщение различных слоев к ценностям «высоко-

¹ A composer's world, p. 209.

² Не случайно в качестве одного из пороков музыкальных течений он отмечает «странную особенность этих движений — их сектантский характер». Ibid., p. 123.

го» искусства. Демократизм Хиндемита более обоснован и творчески убедителен, чем общая и неопределенная идея доступности — идея, при которой снимается по существу проблема дифференциации и вводится некий единый и безликий критерий для музыки различных жанров и социальной функции.

Однако тот же демократизм — опять-таки парадоксально, — что не раз уже отмечалось выше в теоретических взглядах Хиндемита, уживается с утонченным аристократизмом его эстетической концепции. Можно было бы привести прямое высказывание Хиндемита о природе художественного творчества — его аристократичности («ибо оно является привилегией очень ограниченного числа людей» и если его «демократизировать», то оно выродится «в ремесло» и кончит «как индустрия»¹) и индивидуалистичности («оно так же лично, как ваши мечты»)². Но речь не об этом, ибо в данных высказываниях, в сущности, верно схвачены некоторые специфические особенности художественного таланта. Парадоксальность в другом. С одной стороны, для Хиндемита жизненно важно стремление охватить своей музыкой как можно больший, широкий круг слушателей, с другой — он возлагает особые надежды на любительское музицирование, которое, по самому авторскому признанию, несовместимо ни с максимальной демократизацией, ни вообще с самим типом «массового» общества. С одной стороны, признание музыки как формы всеобщей связи людей, с другой — признание, что массовость искусства как средство взаимопонимания характеризует лишь периоды не очень развитой культуры: «Подлинное удовлетворение такой потребности достигается в добро-

вольном союзе индивидуумов»...¹ Ансамблевое искусство прошлых эпох выродилось сегодня в «вульгарную смесь пения и общественных сборищ, практикуемых в певческих клубах, церковных хорах и хоровых обществах»². Искусство ансамблевого пения, которое Хиндемит рассматривает как показатель уровня музыкальной культуры, требует утонченности, самоуглубления и высокого вкуса. Не находя всего этого в современной эпохе Хиндемит обращается к хоровому пению как единственному в настоящих условиях способу подлинного музицирования.

И, наконец, еще одна проблема, которую затрагивает Хиндемит в своей книге, — рассуждения по поводу национальной специфики музыкального искусства и его отношение вообще к так называемым национальным школам. Это, конечно, не имеет прямого отношения к данному разделу, но косвенно соприкасается с ним — в той мере, в какой проблема национального есть проблема социологическая, а также в той мере, в какой проблема «национализма», как Хиндемит ее называет, связывается им с общими тенденциями американской музыкальной жизни. Повод для обращения к этой теме — тот факт, что зачастую ничтожной продукции придается несвойственная ей значимость приклеиванием ярлыка «американский». Тем самым факт национальной принадлежности становится критерием эстетической ценности, а главное — нивелирует качественное различие художественных творений³. Резко возражая против этого, Хиндемит попутно выска-

¹ A composer's world, p. 174.

² Ibid., p. 173.

³ «Каждый умеет отличить хорошую автомашину от плохой. Композиторов, очевидно, не измеряют таким мериллом. Их нивелируют термином «американский» — вроде холмистого ландшафта под снежным покровом» (Ibid., p. 199.)

¹ A composer's world, p. 182.

² Ibid., p. 183.

зывает несколько беглых соображений, которые тем не менее дают возможность сделать ряд выводов о его позиции по этому поводу. «Мы не возражаем против национальных особенностей композитора, наоборот. Все мы исходим корнями откуда-то, и чем сильнее эти корни связаны с родной почвой, тем полезнее это для нашего творчества. Но я возражаю против неправильного употребления хорошего в своей основе слова»¹... Это неправильное употребление — желание сделать слово «национализм» «прикрытием явной немощи и оправданием вульгарного дилетантизма»².

Не будем спорить о терминах — в нашей философии и эстетике термин «национализм» имеет иной смысл. Попробуем разобраться в сути его рассуждения. А суть такова, что для Хиндемита обращение к музыкальному «национализму», да и вообще эта проблема, как проблема специфически художественная, родилась лишь в начале нашего века и только в странах, не имеющих давних музыкальных традиций. К ним Хиндемит относит и Америку.

Наблюдение это справедливо в своей основе, так как для народов, приступающих только к созданию собственной профессиональной культуры, проблема сохранения ее национального облика имеет особое значение. На первых этапах обращение к источнику народного творчества, действительно может иногда служить прикрытием профессионального примитива и недостаточной духовной глубины. Однако утверждение, что музыкальный «национализм» стал осознаваться как проблема эстетическая лишь с XX века, по меньшей мере спорно, так как уже с эпохи романтизма она осознавалась как практическая

¹ A composer's world, p. 199.

² Ibid.

и жизненно важная для самоопределения национальных школ (кстати, именно в Европе, в том числе и в Германии). Кроме того, европоцентристская концепция музыкального искусства в настоящее время уже не может служить методологической основой для решения проблемы национального — или «национализма», по Хиндемиту, — искусства во всей ее сложности и многогранности. Она не может служить основой и потому, что проблема национальной специфики искусства для стран Европы с самого начала формирования самостоятельных наций и в дальнейшем стояла иначе, чем, скажем, в России или сейчас в так называемых слаборазвитых странах. Но Хиндемита не интересует эта проблема и весь комплекс возникающих здесь вопросов в их эстетической сущности. Он касается их лишь в той мере, в какой они отражают один из аспектов сложившейся социологической ситуации, и в той мере, в какой они влияют на волнующие композитора этические и музыкально-ценностные моменты.

*

Каково бы ни было первоначальное назначение книги Пауля Хиндемита «Мир композитора», каков бы ни был стимул к ее написанию, практически она стала своеобразным выражением кредо художника — не только чисто творческого, но и этического и гражданского, ибо мир Хиндемита, представленный в этой книге, необъятно широк. И несмотря на неровности этого теоретического труда, на очевидную неравномерность в глубине, основательности и убедительности исследования автором тех или иных проблем, нельзя не испытать к нему чувства глубочайшего уважения. За непоколебимую — до наивности, до утопизма — веру в безграничные возможности музыкального искусства. За активную действенность натуры.

которую не сломали десятилетия трудной композиторской судьбы и которая помогала Хиндемиту — в меру возможностей — бороться с «жестокостями музыкальной действительности». «Появление Хиндемита в музыкальной жизни наших дней, — писал Стравинский в «Хронике моей жизни», — надо оценивать как счастливое событие: это представитель здорового, светлого начала среди всей окружающей тьмы»¹.

¹ Стравинский И. Хроника моей жизни. с. 240—241.

НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ

Анализ теоретических работ Стравинского, Шенберга, Хиндемита дает основание для некоторых выводов. Попробуем их кратко сформулировать.

Три композитора, как уже отмечалось в предисловии, несравнимы друг с другом — по характерам, по масштабу таланта, воздействию на судьбы искусства. И тем не менее в некоторых существенных моментах их эстетических воззрений обнаруживается общность, которая прочерчивается через многослойность проблематики всех трех работ. Эти моменты общности не исчерпывают эстетический кодекс творчества названных композиторов, которое (как, например, у Стравинского) эволюциониро-

вало в разных направлениях. Фиксация этого тем более не претендует на охват всех аспектов музыкального — хотя бы только зарубежного — искусства XX века, которое отнюдь не ограничивается именами Хиндемита, Стравинского, Шенберга.

Эстетические принципы, сформулированные в проанализированных книгах, интересны в той мере, в какой выражают, пусть некоторые, но существеннейшие тенденции эпохи, внесенные в художественное сознание поисками и завоеваниями современной западной музыки. Посвоему трансформируясь в творчестве разных художественных индивидуальностей, они определили во многом иную — сравнительно с XIX веком — образно-стилистический облик современной музыки. О том, в какой мере они знаменательны, свидетельствует факт общности этих тенденций в эстетике столь различных композиторов.

Главной приметой такой общности в трактовке специфики музыки стал открыто декларируемый протест против романтического искусства, подчеркнутый антиромантизм, уже неоднократно отмеченный исследователями искусства XX века. Тем не менее известно, что Шенберг восхищался Шубертом и Мендельсоном. Стравинский писал «Сильфиды» на музыку Шопена и испытывал «личную слабость» к Шуману¹. Отдавая должное художественному совершенству творений классического романтизма, ни Стравинский, ни Шенберг, ни Хиндемита не принимают его эстетики в целом, а главное — позднейшей трансформации, абсолютизации некоторых моментов, которые дают им основание говорить о «вырождении», «одряхлении» романтизма и которые в резко обнаженной форме сфокусировались для них в фигуре Вагнера.

Антиромантизм всех трех композиторов означал по-

вую расстановку акцентов во взаимоотношениях разума и чувства, интеллекта и интуиции, рационального и эмоционального и в творчестве и в восприятии. Он означал иное понимание функции художника в мире звучащей действительности, иное представление о содержании и смысле музыки.

Своих союзников и Хиндемита, и Стравинский, и Шенберг видели в композиторах доромантического и даже доклассицистского искусства, находили поддержку своим стилистическим и этическим исканиям в эстетических канонах их искусства.

Одним из существенных моментов, определивших новый поворот в эстетической концепции музыки, является особая роль интеллекта в творческом процессе. Чтобы снять возможные возражения, оговорим сразу, что речь идет не вообще об осмысленности и целенаправленности композиторской мысли, присущих творческому акту любого художника. Речь идет об особом типе художественного мирозерцания, в основе которого лежит представление, что именно композитор вносит своим разумом порядок в первозданный хаос. Идеи порядка и строгой организации становятся главными, а строительство, изобретательство, конструирование формы — тем, что в первую очередь заботит творца. Не случайно и Хиндемита и Стравинский избегают называть себя художниками, предпочитая понятие «мастер», более близкое такому представлению о композиторском труде. Интеллектуальное начало как бы обособляется в гармоничном двучленном — разум-чувство, оно абсолютизируется и становится определяющим. Это — лишь одна сторона эстетической концепции, лежащая на поверхности, сознательно акцентированная авторами. В самом их творчестве мы ощущаем и другую — более глубокую и внутреннюю: не отрицание лиризма и не эмоциональную сухость, а особую интеллектуализацию чувств.

¹ См. Стравинский И. Диалоги, с. 258.

Казалось бы внешняя и несущественная подмена понятий «художник — мастер» оборачивается принципиальным смещением акцентов в плане эстетико-методологическом. Во всех трех рассматриваемых работах авторы стремятся — что обычно не очень характерно для композиторов — рационально объяснить специфику творческого процесса, лишить его ореола непознаваемости. Отсюда — анализ природы вдохновения, факторов, ограничивающих свободу композиторской воли, попытка направить свет разума в тайники композиторской фантазии. Однако композиторская мысль концентрируется не на том, что выражено в произведении, а на том, как оно сделано. Во всяком случае авторы трех книг пытаются обосновать это в качестве своего эстетического кредо.

Итак, считается возможным познание и непосредственное восприятие лишь одного компонента художественного целого — чувственной формы явления. В содержании же явственно различаются два пласта. Высшее, духовное содержание находится за пределами ограниченных возможностей восприятия и осмысления, данных природой людям, оно не познаваемо, не доступно осознанию человеческим разумом. Для определения его Хиндемит обращается к отцам церкви, Шенберг — к понятию духа музыки, «...невозможность извлечения абсолютных истин из опыта... вопрос, давно разрешенный Кантом», — пишет Стравинский в «Диалогах»¹, — и это, пожалуй, наиболее исчерпывающее, хотя и краткое, изложение его позиции. Второй аспект содержания музыки, который также не может быть адекватно выражен в логических понятиях («о чем эта музыка»), но уже доступный восприятию и познанию, — категория чистой музыкальности, выразительность звучащей материи, то, что можно определить как «музыкальное содержание».

¹ Диалоги. с. 274.

В своем крайнем выражении такое понимание приводит к отождествлению содержания музыкального произведения со звуковой структурой. Но у Стравинского, Хиндемита и Шенберга такого отождествления еще нет. И музыка их не дает оснований для этого. Отождествление этих двух понятий начинает творчество Веберна, после которого — и в последующих опытах послевоенного «авангарда» (не только музыкального) — идея структуры становится доминирующей.

Подобная концепция искусства рассчитана, естественно, и на особый тип восприятия, где на первый план выступает не непосредственная эмоциональность воздействия, а интеллектуальная активность слушателя. Эту активность подразумевает Хиндемит, утверждая идею о мысленном «сопостроении» структуры и тем самым соучастии слушателя в процессе воспроизведения. Об этом же пишет Стравинский. На интеллектуальную активность слушателя — и только на нее — рассчитывает Шенберг. Неоклассицизм в этом смысле — с его строгой организованностью, внешней сдержанностью, отсутствием открытых эмоциональных проявлений — только одна из форм, в которых выразилась подобная доминанта рации в творческом процессе. Додекафония — крайнее выражение, логический результат одностороннего развития этой же тенденции.

Самое простое — приписать приведенные выше суждения, которые в самой сути своей противоположны стремлениям объяснить содержание музыки с позиций материалистических, — простой религиозности всех трех авторов, их подверженности мистическим влияниям идеалистической философии, их склонности к эстетическим концепциям «чистой» красоты. Но это — слишком простое объяснение, хотя, несомненно, элементы и того, и другого, и третьего в этих суждениях присутствуют. Однако возникает другой существенный вопрос — поче-

му понадобилось обращаться к понятиям «духа музыки», к абсолютам средневековых мыслителей? Какого ответа искали художники в этих апелляциях к вневещественному опыту, хотя в своей повседневной практической работе только к чувственной материи они обращались и чувственным опытом оперировали?

Думается, что в активном и даже агрессивном отрицании любых попыток выразить в словах содержание музыки и вообще говорить о нем проявилось стремление (характерное не только для музыки) вернуть доверие к собственно музыкальной (пластической, живописной) выразительности. Реакция, осознаваемая или бессознательная, на то, что мы бы назвали литературоцентризмом, явилась одной из причин, которые стимулировали обращение к нематериальным категориям, когда содержание музыки оказывается вынесенным за границы реальных жизненных связей.

В этой тенденции (в ее теоретическом выражении — это следует оговорить, ибо в самой практике эти связи, с разной степенью опосредованности, ощутимы у всех трех композиторов) схвачена и зафиксирована реальная проблема — проблема неадекватности музыкального содержания его словесным описаниям и — больше того — абсолютная невозможность выразить глубину и многозначность этого содержания понятиями даже самыми образными и гибкими.

Проблема не новая, волновавшая и волнующая многих мыслителей и художников, она возникла с обособлением чистой инструментальной музыки в самостоятельную область творчества. Но в анализируемых трудах проблема эта решается односторонне. Между двумя аспектами содержания музыки, названными выше, воздвигается преграда; относительная самостоятельность содержания музыки, её кажущаяся свобода от действительности трактуется как абсолютная.

Во всех трех работах вопрос о связи музыкального искусства с действительностью не только не анализируется, но авторы практически игнорируют связи (если иметь в виду содержательный аспект), реально существующие между окружающим миром и собственным творческим процессом. В результате одна проблема (музыка и действительность) подменяется другой — обоснованием идеи, представляющей музыку как имманентно замкнутый в себе мир чистой красоты, высокой интеллектуальной напряженности и логичности звуковых структур.

Опять-таки — оговорим уже в который раз — мы имеем дело не с философией и не с научными трактатами в строгом смысле слова и обязаны учитывать все те коррективы, которые вносит творчество — главная сфера самовыражения и воплощения идейно-эстетической концепции художником. Тем не менее показательно, что в теоретических работах, охватывающих многие философско-эстетические вопросы, существование жизненных связей искусства даже не оговаривается. Показательно потому, что в теоретической декларации выразилась по-своему, пусть односторонне и огрубленно, и объективная практическая позиция — погружение в сферу чистой музыки, заметное ограничение социальных связей, а значит, — и социального воздействия творчества. В этом, кстати, одно из отличий и Стравинского и Шенберга от композиторов доромантической традиции. При, казалось бы, общей целевой установке — доверии к собственно музыкальной выразительности — их искусство несравнимо (если говорить о массовости воздействия) с искусством Баха, Гайдна, Моцарта, столь ими ценимых.

Правда, нельзя не учитывать коррективы, внесенные историческим развитием общества. Например, того факта, что аудитория современных концертных залов и слушатели моцартовских симфоний и баховских «Страстей» — это различные миры по социальной структуре,

культурному уровню, степени чисто музыкальной подготовленности. Однако главное все-таки не в этом, главное в том, что противоположна сама эстетическая установка творчества — не на конкретную жизненность ассоциаций, как у классиков прошлого, а на изысканное и интеллектуально развитое восприятие. Проблема демократизма ни для Стравинского, ни для Шенберга вообще не вставала. И для того, и для другого существовала только ответственность художника перед своим искусством, служение своему искусству, ответ на действительную потребность данного природой таланта.

В практическом «осуществлении» антиромантической позиции Хиндемита стоит особняком. Те черты, которые отличают его от Стравинского и от Шенберга, обусловлены прежде всего общественным пафосом всей его деятельности. Сама аналогия с концепцией «искусства для искусства» по отношению к нему была бы нонсенсом, так как его жизненная и творческая позиция основывается на идее «искусство для всех». Устремленность на вовлечение широких слоев слушателей в мир «музыкально-прекрасного» заставляла его обращаться к самым различным жанрам музыки и различным формам активной деятельности. И деятельность эта оказалась не столь результативной и практически целесообразной, как ему хотелось бы, лишь из-за абстрактности самого идеала всеобщей универсальной музыкальной образованности, способной якобы облагородить мир. Активный гуманизм хиндемитовской позиции противостоит подчеркнутой отстраненности Стравинского и сознательной элитарности шенберговской социальной позиции. И если иметь в виду первую половину XX столетия, то Шенберг — своей эстетикой и своим творчеством — обозначил наиболее полное выражение той самой тенденции современного искусства, которую Ортега-и-Гассет определил как

«искусство для художников, а не для масс людей»¹. Значит ли это, что массы должны быть лишены искусства? Или они должны быть возвышены до него? Для Хиндемита положительный ответ на второй вопрос не вызывает сомнений. Шенберг сознательно обращается своим искусством к интеллектуальной элите². Стравинского проблема эта вообще не интересует. Он задается другими вопросами, имеющими непосредственное отношение к его творчеству.

Очевидно, что многое в эстетике трех композиторов — как она обозначена в их теоретических трудах — неприемлемо для нашего искусства, а некоторые принципы, ими провозглашенные, пересматриваются и в современной зарубежной музыке. Но так же очевидно, что все три имени — в разной мере — вошли уже в историю музыки XX века. И Хиндемита — фигура, удивительно импонирующая своими общественно-демократическими устремлениями, с именем которого связано рождение одного из главных направлений современной музыки. И Шенберг, выступивший как своего рода катализатор творческой мысли для ряда радикально мыслящих западных музыкантов, но потенциальная сила которого пока еще выявилась больше в разрушении, чем в утверждении. Наконец, Стравинский, возвышающийся, как горный пик (если использовать метафору Хиндемита), и с премьеры «Весны священной» определявший музыкальную жизнь современного Запада, — Стравинский, своими лучшими произведениями обозначивший один из важнейших этапов в художественном сознании человечества.

¹ Ortega-y-Gasset X. Gesammelte Werke. Bd. 2. Stuttgart, 1955, S. 236.

² «Новое искусство существует не для каждого, как романтическое искусство; с самого начала оно обращается лишь к особо одаренному меньшинству». Ibid., S. 232.

Содержание

Предисловие	3
«Музыкальная поэтика» Игоря Стравинского	18
Арнольд Шенберг. «Стиль и идея»	83
«Мир композитора» Пауля Хиндемита	159
Некоторые выводы	229

ШАХНАЗАРОВА НЕЛЛИ ГРИГОРЬЕВНА

Проблемы музыкальной эстетики в теоретических
трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита

Редактор И. Бобыкина
Художник Л. Рабенау
Худож. редактор И. Богачев
Техн. редактор Р. Орлова
Корректор М. Кроль

Сдано в набор 14/II—74 г.

Подписано к печати 9/1—75 г. А03604 от 8/V—75 г.

Формат бумаги 70×108¹/₃₂

Печ. л. 7,5 (Усл. п. л. 10,5) Уч.-изд. л. 10,27

Тираж 9000 экз. Изд. № 3092 Зак. 882

Цена 69 коп. Бумага № 2

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
Москва, набережная Мориса Тореза, 30
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета
Министров по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

69 коп.