

А. В. Денисов¹

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Развитие музыкального искусства в XX веке было связано с разнообразными тенденциями, нередко имевшими крайне противоречивый характер. Взаимодополняя друг друга, эти тенденции отображали пеструю и одновременно многогранную картину мира, существовавшую в сознании человека. В конце столетия они обрели радикальные очертания: исторические и социальные катаклизмы, резкий скачок в развитии науки и техники, расширение представлений о мире — все это привело к тому, что именно в XX веке процессы глобализации стали особенно актуальными. Подобные процессы стимулировались также и диалогом разных культур, благодаря чему в конце столетия произошли глобальное расширение социальных контактов, пересечение культурных традиций, в целом фактически всех сфер ментального опыта.

Воздействие *неевропейских традиций* на академическую музыку в XX веке имело особенно интенсивный характер. Сама проблема «Запад–Восток» в это время обрела достаточно специфические очертания — взаимодействие культур выступил как источник художественных возможностей, ранее оставшихся неизвестными. Конечно, диалог между разными национальными культурами стимулировался внешнеисторическими и политическими обстоятельствами. Одновременно мышление композиторов XX века в целом было ориентировано на обновление системы художественных средств, радикальное новаторство и индивидуализацию музыкального языка. Слуховое самосознание стало открытым к новым влияниям, и в результате художественное пространство музыки XX века предельно расширило свои звуковые горизонты.

Очевидно, в этом контексте музыкальное искусство не могло оставаться безразличным к открывавшимся перед ним новым перспективам. В первую очередь это касается самой системы музыкального языка. Происходит взаимовлияние ритмической и ладовой организаций восточного и европейского происхождения, композиторы осваивают сам интонационный материал разных стран — не только Востока, но и Южной Америки и других (вспомним произведения Л. Берлио, Дж. Кейджа, Э. Денисова — например, «Солнце инков»). Нередким оказывается использование специфических инструментальных средств, значительно расширивших тембровую палитру. Наконец, именно неевропейская музыка позволила по-новому взглянуть на проблемы композиции и организации художественного времени — вместо концепции неуклонно-поступательного развертывания авторы все чаще обращаются к медитативному типу драматургии.

Характерно, что композиторы не просто используют собственно языковые средства неевропейских культур

— их начинает привлекать тематический и сюжетный материал неевропейского происхождения (вокальный цикл «Харави» О. Мессиана, «Прощание с другом» С. Слонимского). Эти культуры интересуют авторов не только как сфера экзотики, далекой от европейского самосознания и потому эстетически привлекательной (как это было, например, в XVIII–XIX вв.). Они также оказываются воплощением новых смыслов и образов, *внутренне близких* творческим поискам авторов. Можно сказать, что если музыкальный XIX век скорее воссоздает общие стилистические контуры неевропейского искусства, то век XX стремится постичь глубинные законы, лежащие в его основе.

Отдельного внимания заслуживает обращение к *фольклорным традициям*. Хорошо известно, что фольклор становился интонационным источником для композиторов в разные исторические периоды. Достаточно вспомнить о творческом освоении фольклора в русской музыке XIX века — у М. Глинки, А. Даргомыжского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, П. Чайковского. Точнее говоря, он выступал в качестве основы, питавшей профессиональное творчество и обогащавшей его своей музыкальной стихией. В то же время в XX веке фольклор открыл перед музыкантами неиссякаемые резервы для обновления музыкального языка — об этом свидетельствует творчество И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Б. Бартока, а во второй половине XX века — Л. Берлио, С. Слонимского, Б. Титченко и др.

Нетрудно понять, что столь интенсивный интерес к фольклору был обусловлен многими причинами. Во-первых, это интерес к архаическим культурам, точнее — к архаическим моделям мышления, сохранившимся в народном творчестве. Во-вторых, именно фольклор оказался воплощением основ музыкального мышления, принципиально отличающихся от академической традиции профессиональной музыки. Коллективный тип творческого сознания, закономерности устной памяти, особенности исполнительских традиций в фольклоре — все это позволило открыть композиторам XX века неизвестные ранее организующие закономерности музыкального искусства. В результате диалог «Восток–Запад», происходивший в контексте процессов глобализации, стал мощным стимулом для развития музыкального искусства, определившим его дальнейшие перспективы.

Другая линия, воплотившая диалогические процессы между различными культурами, заключалась в обращении к *наследию далеко ушедшего Прошлого*, воспринимавшегося в XX веке как близкое и созвучное современности. С этим направлением связано направление неоклассицизма, представленного именами многих композиторов: И. Стравинского, Р. Штрауса, П. Хиндемита, Дж. Малипьеро, А. Казеллы, Б. Мартину и др. Неоклассицизм сформировался в первые десятилетия XX века, его развитие происходило в разных странах (Германия, Франция, Италия), впрочем, его основные

¹ Профессор кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП, доктор искусствоведения. Ведущий программы «Музыкальные парадоксы» на «Радио Мария». Автор более 100 научных публикаций, в т. ч.: «Античный миф в опере первой половины XX века», «Композиторы XX века: А. Казелла, Дж. Малипьеро и другие», «Феномен музыкальной цитаты: проблемы исследования», «Музыкальная семиотика: краткий экскурс в историю развития», «Музыкальное искусство как прием и актуализация замысла» и др.

эстетические константы сохранялись неизменными фактически у всех авторов. Более того, можно говорить о том, что неоклассицистские тенденции продолжали «звучать» и в более позднее время, в том числе во второй половине XX века.

Творческое воссоздание искусства прошлого имело разнообразные формы — от более или менее ярко выраженной стилизации и цитирования до скрытых аллюзий, отдельных ссылок на чужой стиль. Например, в творчестве И. Стравинского неоклассицистского периода происходит преломление элементов чужих стилей в системе авторского высказывания. Стилистическое воссоздание музыки композиторов XVII–XVIII веков у А. Казеллы и Дж. Малипьеро также предполагало авторский голос, вступающий в диалог с этой музыкой. Наконец, здесь же следует вспомнить об опытах транскрипций, своего рода аранжировок старинных произведений, а также их своеобразной художественной «реконструкции» (например, реконструкция «Орфея» К. Монтеверди, предложенная К. Орфом, авторская версия этой же оперы, написанная Л. Берно, — «Orfeo II»).

При всем своем различии все эти формы, как правило, предполагали дистанцированно-объективный взгляд на мир. Композиторы XX века смотрели на него сквозь призму Прошлого, художественное достояние которого, пройдя сквозь века истории, само по себе обрело внеличностный характер. С одной стороны, неоклассицизм предстал как своего рода художественная оппозиция романтизму XIX века, его эмоциональной открытости и личностной субъективности. Экспрессии и непосредственности выражения в неоклассицизме чаще всего нет места — им противопоставляется конструктивная ясность выражения и сдержанность содержания. С другой стороны, именно неоклассицизм с его рационально четкой дисциплиной мысли и художественной дистанцией

противостоял деструктивным тенденциям современного искусства.

В конце XX века эти тенденции приняли особенно ярко выраженный облик, как бы отражая бесконечную изменчивость мира. Не случайно именно в это время искусство прошлого оказывается своего рода центром притяжения — в нем видится возможность обрести то художественное единство, которое было утрачено к концу столетия. Развитие аутентичного исполнительства, изучение музыкальных памятников — все это в конце века осознается как необходимый возврат к ценностям ушедшего времени, сохраняющим свою актуальность всегда.

Таким образом, XX век по-новому относится к проблеме *традиции*. Традиция трактуется как живая преемственность разных художественных поколений, в которой все взаимосвязано единой линией развития культуры. Истинное настоящее и будущее искусства существуют лишь в диалоге с прошлым — об этом писали многие авторы, в том числе И. Стравинский, Ф. Гершкович, Т. Элиот и др. Даже радикальное новаторство невозможно без опоры на уже существующие схемы и модели мышления¹. Они могут обновляться и трансформироваться, и в то же время они неизменно сохраняются в памяти самой культуры.

Очевидно, сама проблема традиции в конце столетия обрела особую остроту — интенсивное развитие музыкального искусства, устремленное к новым горизонтам будущего, одновременно требовало и ретроспекции, взгляда в прошлое. Об этом недвусмысленно напоминают слова Ф. Гершковича, отмечавшего: «Мне кажется, что человек, интерес которого всецело принадлежит сегодняшней музыке, без того, чтобы у него была способность относиться к музыке великих классиков как к живой музыке, лишает себя возможности оценить по-настоящему музыкальное творчество последнего полувека»².

¹ Показательно, что об этом говорили даже такие радикальные новаторы XX века, как А. Веберн и А. Шенберг.

² Гершкович Ф. О музыке. Статьи, заметки, письма, воспоминания. М.: Советский композитор, 1991. С. 305.