

На правах рукописи

СВИРИДОВСКАЯ Нина Давидовна

**Музыкально-критическое наследие
Серебряного века:
самоинтерпретация эпохи**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва
2010

Диссертация выполнена на кафедре истории русской музыки
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского **СОРОКИНА Елена Геннадьевна**

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных **ГЕРВЕР Лариса Львовна**

кандидат искусствоведения, доцент Гуманитарного института телевидения и радиовещания имени М. А. Литовчина **ХВОИНА Ольга Борисовна**

Ведущая организация:

Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке

Защита состоится 20 мая 2010 года в часов на заседании Диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, Большая Никитская, 13/6

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Автореферат разослан « » апреля 2010 года

Ученый секретарь Диссертационного совета
доктор искусствоведения, доцент

Ю. В. Москва

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Полный противоречий, многоликий Серебряный век — один из ярких феноменов мировой культуры. Его художественная картина амбивалентна и полна загадок. На историческом полотне хаотически перемежаются многочисленные, казалось бы, взаимоисключающие направления, постоянно происходят диалоги разных эпох и эстетических устоев. Особенно ясно это взаимодействие полярных тенденций, определяющее духовную атмосферу общества, прослеживается в музыкально-критических работах той поры.

Цель диссертации заключается в том, чтобы, опираясь на документальные первоисточники (периодика Серебряного века, концептуально-теоретические тексты, научные исследования, обширный пласт мемуарного наследия, эпистолярный, художественные произведения и др.), осветить проблему восприятия и оценки некоторых явлений композиторского творчества философами, литераторами, живописцами и, конечно же, музыкантами того времени. Иными словами, рассмотреть данный период в контексте феномена *самоинтерпретации* — одного из наиболее константных и универсальных признаков культуры.

Подобное исследование позволит проследить за основными философско-эстетическими, историческими, социальными устремлениями эпохи и более полно воссоздать многогранную картину мира. Безусловно, поставленная цель требует применения особых методологических подходов, новой интерпретации известных сведений, введения в научный обиход новых имен и акцентирования внимания на ранее неизученных явлениях духовной жизни рубежа XIX–XX веков. Большинство материалов, привлеченных в работе, неизвестно; многие являются труднодоступными библиографическими редкостями, некоторые нуждаются в более точной и полной публикации, освобожденной от искажений и дополнений предыдущих изданий.

В целом, исследование направлено на решение следующих вопросов, определяющих его **научную новизну и актуальность**:

- 1) выявление и оценка основных культурологических и музыковедческих концепций, возникших на рубеже XIX–XX веков и повлиявших на дальнейший ход развития музыкальной науки;
- 2) представление трудов о музыке начала XX века как одной из областей социогуманитарного знания, взаимосвязанной с философией, литературой, психологией, эстетикой и культурологией;
- 3) изучение путей развития музыкальной прессы Серебряного века; анализ позиций ведущих музыкальных изданий;
- 4) открытие «новых имен» — изучение музыкально-критического наследия ряда философов и музыкантов, о которых по причине длительного идеологического запрета в отечественном музыкознании практически ничего неизвестно.

Методология исследования обусловлена необходимостью комплексного подхода к рассматриваемому феномену. При анализе источников применен многоаспектный (синтезирующий) метод исследования. В первую очередь, он опирается на достижения исторического музыкознания, источниковедения и текстологии: отыскание источников, их атрибуция и датировка, изучение истории текста и его критико-стилистический анализ. Кроме того, для адекватной оценки материала необходимым оказалось привлечение данных из смежных гуманитарных наук: истории, философии, культурологии, литературоведения, психологии и др. Таким образом, в работе наряду с музыковедческой методологией присутствуют общепhilosophические методы анализа, синтеза и обобщения, элементы культурологического, искусствоведческого, сравнительно-исторического и семиотического анализа.

Практическая ценность работы. Рассмотрение малоизученных материалов, составивших источниковедческую базу диссертации, позволяет существенно скорректировать сложившиеся представления о Серебряном веке, вследствие чего выводы настоящего исследования могут служить основой для дальнейших научных разработок, посвященных различным аспектам русской культуры конца XIX – начала XX вв.

Основные положения работы могут найти применение в вузовских курсах истории русской музыки, культурологии и истории искусств, а также окажутся полезны всем, кто интересуется вопросами культуры Серебряного века.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского 3 ноября 2009 года и была рекомендована к защите. Материалы работы привлекались автором в курсе лекций по истории русской музыки для студентов исполнительских факультетов Московской консерватории. Основные положения исследования освещены в докладах на Международных научных конференциях и в опубликованных статьях.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии. Первая глава (*«Эпоха Futurum и Plusquamperfectum»*) включает пять параграфов (*«Органическая эклектика»*, *«Вглядываясь в XIX-ый...»*, *«Чары современности»*, *«Миры искусств...»*, *«К новым берегам»*), в каждом из которых содержится небольшой очерк, отражающий ту или иную проблематику рассматриваемой эпохи (*«Пророк России или подражательный новатор?»*, *«И. Лапшин: заветные думы о музыке»*, *«Все лики — ипостаси единого...»*, *«Модернизм и музыка»*, *«Реварсавр: революционный Арсений Авраамов»*). Последовательность разделов определяется принципом историзма: анализу подвергается восприятие композиторского творчества разных эпох, начиная с классического этапа и заканчивая достижениями самого Серебряного века. Во второй главе (*«Истории русской музыки не существует...»*) предпринята попытка

целостного анализа позиций исторического музыкознания на рубеже веков (выявление его ведущих сфер, обозначение круга основных вопросов и задач). В двух очерках данной главы («*Б. Шлецер: введение в творчество*», «*Ранние литературно-критические работы А. Лурье*») рассмотрены своеобразные музыкально-исторические концепции, свидетельствующие о свободе творческого самовыражения их авторов. Библиография включает 997 наименований (680 источников и 317 исследований на русском и иностранных языках).

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, определяются цели и задачи исследования, устанавливается круг основных проблем, получивших освещение в диссертации, дается обзор литературы по теме, производится анализ позиций периодической музыкальной прессы и музыкальной науки Серебряного века.

Глава 1 — «Эпоха Futurum и Plusquamperfectum» — посвящена рассмотрению культурологической ситуации, сложившейся на рубеже XIX–XX веков, выявлению основных творческих, а как следствие, и исследовательских интересов.

§1. «Органическая эклектика». Художественное лицо Серебряного века определял плюрализм творческих устремлений. Одновременность событий, неясность приоритетов, атмосфера споров, исканий и экспериментов, сосуществование композиторов разных направлений и интересов привели к неведомому ранее стилевому многообразию, что нашло отражение в критической мысли о музыке и повлекло кардинальные изменения критериев оценочных суждений.

С одной стороны, к началу XX века сложились определенные аксиологические стереотипы. С восторгом критики относились к полифоническому мастерству Баха, неоднократно подчеркивали композиционную логичность сочинений венских классиков, колористические богатства композиторов-романтиков и т.д. Но вместе с тем, общая смена ценностных ориентиров коснулась и изменения музыкальных вкусов. Все чаще раздаются голоса о том, что классические образцы устарели и не представляют интереса для современности. «Археологические», «пыльные», «тленные» — такими эпитетами награждаются работы многих авторов: «Классики у нас, что старики. Их почитают, но не любят»¹. Особое пренебрежение чувствуется в отношении к музыкальному наследию XIX века и академической традиции в целом («искусству вчерашнего дня»). Серьезным нападкам подвергается и

¹ Бернштейн Н. К возобновлению «Руслана» // Музыкальный мир. 1905. №1. С. 1.

«пассивно-интеллигентный», «элегически-чиновничий», «кислый» образ Чайковского, и ставшая «музейным предметом» музыка Бетховена, и полный «веристской пошлятины» итальянский оперный театр, и «приторно-салонный патетизм» Аренского. Еще хуже обстоят дела с русской музыкой XVIII века, долгие годы зияющей белым пятном в отечественной музыкальной историографии. Лишь пренебрежение и раздражение она вызывала у Стасова и Кюи, скептицизм — у Чайковского и Серова, и это все при том, что они толком о ней ничего не знали. Многие музыкальные памятники были безвозвратно утрачены, не сохранилось большинства сочинений екатерининской эпохи, архивы находились в плачевном состоянии. Новое понимание культуры этой эпохи связано с именем Николая Финдейзена, не только внесшего неоценимый вклад в изучение и популяризацию работ Верстовского, Бортнянского, Сарти, семьи Титовых, но и доказавшего взаимосвязь и взаимозависимость их работ с последующим этапом развития русской музыки. Однако, его голос был одинок. В этой связи неким барометром, фиксирующим серьезное изменение отношения к классике, может служить творчество М. И. Глинки.

Очерк 1. Пророк России или подражательный новатор?

Казалось бы, М. И. Глинка в начале XX столетия — «музыкальный патриарх – пророк России» (Ф. Лист), положивший начало истинно русской музыкальной школе, — был «обетховенизирован» и превращен в национальный монумент (И. Стравинский). Грандиозные споры по поводу характера, значения «кучерской музыки» («Жизни за царя») и «неперебродившего пива» («Руслана и Людмилы») уже давно улеглись. Обширная глинкаiana XIX века, включающая работы самых видных и высокообразованных музыкальных деятелей (В. Одоевского, Я. Неверова, Н. Мельгунова, А. Серова, В. Стасова, Г. Лароша, Н. Кашкина и др.), по достоинству оценила колоссальный размах, новаторство, идеальный стиль композитора, а рубеж веков ознаменовался появлением целого ряда новых панегирических работ о Глинке, публикациями многочисленных материалов, связанных с его жизнью и творчеством.

Однако распространенная в те годы позиция отрицания «старого» искусства коснулась и его. В связи с тем, что исследователям ценными часто представлялись лишь те сочинения, которые совпадали с языковыми, художественными и эстетическими установками современности, причем именно в том виде, как они понимались авторами критических заметок, об одном из главных «генералов классики» можно было услышать: «Глинка является тою библией, которая читается, преимущественно, одним лишь “духовенством”, а не “мирянами”»². От внимания авторов ускользала историческая преемственность наследия Глинки и тесная связь с современниками. В оперном жанре наибольшее число нареканий вызывали

² Курдюмов Ю. Увертюра к опере «Жизнь за Царя» // РМГ. 1911. №48. С. 1004.

сценические решения, низкий уровень исполнения и неуместные купюры, допускаемые при появлении сочинений на сцене; серьезной критике подвергался «несовременный» музыкальный язык его «лжесимфонических» сочинений (Л. Сабанеев).

За хлесткими, большей частью несправедливыми обвинениями скрывалась, прежде всего, проблема традиции и ее обновления. Демонстративное отторжение попадало в неизбежную зависимость от отторгаемого по принципу переосмысления. По отношению к А. Пушкину, которого также как и М. Глинку, активно пытались сбросить с «Парохода современности», об этом довольно точно написал А. Блок: «А что если так: Пушкина начали любить по-новому — вовсе не Брюсов, Щеголев, Морозов и т.д., а <...> футуристы <...>. Брань во имя нового совсем не то, что брань во имя старого, хотя бы новое было неизвестным, <...> а старое — великим и известным. Уже потому, что бранить во имя нового — труднее и ответственнее». То же самое можно сказать и о Глинке. Его начали «любить по-новому», и «устаревший» музыкальный язык только способствовал этому, ибо воспринимался в контексте проявления старой манеры, *«особой стилистности»* (Вяч. Каратыгин), прикосновение к которой стало одним из знамений времени.

§2. «Вглядываясь в XIX-ый...»

Безусловно, не только творчество Глинки подвергалось пересмотру. Диаметрально противоположные суждения можно встретить практически обо всех отечественных композиторах XIX века. С одной стороны, признавались интонационные открытия Даргомыжского, ясность музыкального мышления Римского-Корсакова, лирический дар Чайковского, гармонические новации Бородина, а с другой — резкой критике подвергалась идеология композиторов–«шестидесятников». Против «этнографизма» и «узкого национализма» балакиревской школы выступали многие исследователи, считавшие одним из главных достижений современной русской музыки процесс ее «денационализации». В этой связи показательны, к примеру, размышления В. Каратыгина о пагубном влиянии на М. Мусоргского народнических идей Н. Чернышевского и А. Герцена.

Национальная идея, долгие годы являвшаяся плодотворным источником, который питал не одно поколение отечественных художников, на рубеже XIX–XX веков оказалась неактуальной. Молодые композиторы хотели говорить на новом музыкальном языке, «слова» которого были далеки от национальных истоков. Со временем язык этот стал все более походить на западноевропейский, что свидетельствовало о включении России в мировой процесс и значительных переменах культурной геополитики.

Но сложившаяся ситуация была неоднозначной. Страной с воздушными корнями назвал как-то Россию С. Маковский, подчеркнув ее особое положение между Европой и Азией. В начале XX столетия идея самобытности и

независимости исторического пути России, волновавшая не одно поколение мыслителей, зазвучала с новой силой. Стряхнув прах Запада со своих ног, художники направили свой шаг к Востоку (Н. Гончарова). Все чаще стали раздаваться голоса в защиту отечественного искусства, его почвенности, приоритете над европейским. Отсюда столь характерное для различных видов творчества стремление осознать народно-национальные истоки, интерес к образам старины, славянской тематике, сакральным мотивам, формирование неорусского стиля, желание реформировать церковное пение.

В этом же русле происходила переоценка деятельности многих представителей русской классической школы, в особенности *М. П. Мусоргского*, долгие годы считавшегося великим, но технически неграмотным композитором. Волна пристального внимания к нему на рубеже веков была спровоцирована внешними причинами: кардинальными изменениями музыкального языка и неподдельным интересом к французским мастерам, не скрывавшим своей творческой зависимости от Мусоргского. Именно через постижение импрессионизма, его закономерностей происходит осознание величия художника (показательны работы Б. Асафьева, В. Держановского, В. Каратыгина, А. Лурье, Л. Сабанеева, Л. Саминского, Б. Шлецера, Ю. Энгеля и др.). Итоговый характер носит первая коллективная монография о Мусоргском, опубликованная в «Музыкальном современнике» (1917, кн. 5–6), где исследования Б. Асафьева, В. Каратыгина, И. Лапшина, А. Римского-Корсакова перемежаются с дотоле неизвестными источниковедческими материалами. Впервые предпринимается попытка серьезного всестороннего анализа стиля и особенностей почерка композитора. Однако эта работа так до конца и не развеивает миф о дилетантизме Мусоргского, серьезных драматургических просчетах, неумении мыслить крупными формами. Мусоргский воспринимается как субъективный момент в истории музыкального искусства (А. Римский-Корсаков), даровитый неисправимый варвар (Э. Метнер). Не случайно, большинство рецензентов с одобрением относятся к редакторской деятельности Н. А. Римского-Корсакова.

Очерк 2. И. Лапшин: заветные думы о музыке. В то время как для многих исследователей приоритетным критерием художественной оценки стало признание ценности новизны языка, существовали и хранители традиций русской классической школы, в числе которых Иван Иванович Лапшин (1870–1952) — мыслитель-гносеолог, психолог, теоретик творчества и педагог. Долгое время на упоминание имени этого «типичного интеллигента» (Б. Асафьев) было наложено негласное «табу». Доктор философии, профессор Петербургского университета и Петроградского института истории искусств, он был выслан из страны в 1922 году на знаменитом «философском пароходе» и разделил судьбу многих деятелей культуры своего поколения, прожив 30 лет в Праге и мечтая вернуться на родину. Немудрено, что в советские годы работы

«белоэмигранта» Лапшина замалчивались. Только на рубеже XX–XXI веков появились несколько обстоятельных исследований, посвященных его наследию, была опубликована часть эпистолярия, переиздан один из основных трудов «Философия изобретения и изобретение в философии», свет увидели некоторые работы, посвященные разным областям гуманитарного знания. Однако большинство сочинений Лапшина, особенно на музыкальные темы, давно стали труднодоступными библиографическими редкостями.

Основные «герои» его ранних работ (до вынужденного отъезда из России) — Римский-Корсаков, Мусоргский и Скрябин. За границей Лапшин увлекался чешской музыкой, с восторгом отзывался о Сметане, Дворжаке и Яначеке, продолжал изучение сочинений Римского-Корсакова, писал о Шопене, Бородине, Балакиреве, Глазунове и Чайковском, следил за развитием творчества Стравинского, Прокофьева и Шостаковича. В 1927 году в Праге он опубликовал статьи «Зодчие русской культуры» («Силуэты русских композиторов») и «О русской музыке», а спустя двадцать лет выпустил итоговую работу «Русская музыка. Портреты композиторов», в которой дана оценка наследия художников XIX – первой половины XX века: от Глинки до Прокофьева.

Главная заслуга Лапшина заключается в том, что ему удалось уловить и запечатлеть суть творческого процесса, выявить его специфику и выработать научно-теоретические методы познания действительности. Существенная особенность творческого облика мыслителя — универсализм, стремление к «любованию миром в целом». Любое явление Лапшин представляет как предельно обобщенную систему, не концентрируясь на его отдельных частях. Для изучения общих закономерностей музыкального творчества автор пользуется знаниями фундаментальных наук, литературы, психологии, смежных видов искусства и руководствуется научным принципом историзма. Именно поэтому он уделяет огромное внимание источниковедческой работе с документальными материалами.

Подобный междисциплинарный подход, характеризующий труды философа, с одной стороны, созвучен эпохе Серебряного века, для которой идея «всеединства» является доминирующей, а с другой, выдает его новаторские позиции. Интегрируя данные разных наук и видов искусства, он одним из первых обозначил принцип содействия (синергии) в размышлениях о различных сферах человеческой деятельности и указал на наличие стилевого соответствия всех сторон духовной жизни в каждую эпоху. Нередко это приводило Лапшина к постановке вопросов, окончательное решение которых не найдено до сих пор. Показательны, к примеру, работы о Римском-Корсакове, представляющие сочинения композитора как целостное явление, единство которого обеспечивается на всех уровнях творческого процесса (философско-эстетическом, драматургическом, музыкальном и др.)

Работы мыслителя, написанные ярким образным языком, интертекстуальны: в них звучат голоса философов, артистов, художников, писателей, поэтов и музыкантов, они полны множества скрытых аллюзий, цитат и во многом предвосхищают исследования более поздних лет. Чувствуемый в этих трудах неподдельный интерес к психологии творческой деятельности не случаен, ибо для Лапшина творчество есть то единственное, что противостоит смерти: «В экстазах творчества и созерцании красоты, в актах деятельной любви мы как бы выключаем себя из временной цепи событий и приобщаемся к вечному»³. Его думы о музыке — яркое свидетельство подобного приобщения.

§3. «Чары современности». Не только прошлое становилось предметом рефлексии авторов начала XX столетия: современные музыкальные реалии, отличавшиеся противостоянием различных стилевых направлений и множественностью языковых систем, вызывали ничуть не меньше полемических баталий. Уже отмечалось, что на рубеже веков из всего многообразия сочинений наибольший интерес представляли те, которые казались новаторскими с точки зрения замысла и музыкального материала, ибо «ценность» композитора измерялась, прежде всего, тем «новым», что он внес в искусство; точнее, «новое», как часть изменяющейся культурной модели, воспринималось в качестве неперменного атрибута «современного». Поиском эвристических методов в творчестве и способности его восприятия и описания в публицистике были озабочены многие исследователи. Показательны названия статей, появляющихся в прессе: «Новейшие течения в западноевропейской музыке», «Новейшие течения в русской музыке», «Молодые русские композиторы», «Скрябин и молодые московские композиторы», «Музыка старая и новая» Вяч. Каратыгина, «Современные течения в музыкальном искусстве», «Новые пути музыкального творчества» Л. Сабанеева, «О современных тенденциях в музыке» С. Маковского, «О новом в музыке» А. Оссовского. Правда, если учитывать стремительный темп изменений и разноликость происходящих событий, то не всегда удастся точно определить критерии, по которым критики относят то или иное произведение к числу новых. Часто основным становится разрыв с традиционными художественными системами, отрешение от классических устоев, непонятное не только для широкого слушательского круга, но и для большинства профессионалов усложнение музыкального языка, особенно в области гармонии и фактуры.

Но одно лишь отрицание старого еще не приводит, как известно, к рождению чего-то нового, тем более, когда речь заходит о классической (в широком смысле этого слова) системе внутренне сопряженных элементов,

³ *Лапшин И.* *Ars morendi* [лат. Искусство умирать] / публ. и примеч. А. Сивака // Вопросы философии. 1994. №3. С. 124.

составляющей незабываемую основу музыки на протяжении нескольких столетий. Ее разрушение оказалось непростой задачей. Музыкальные законы, поддаваясь естественному историческому развитию, с течением времени заметно преобразовывались. И в результате то, что вначале казалось губительным экспериментаторством, через некоторый срок превращалось в норму, а в дальнейшем воспринималось как рутинный, требующий дальнейших изменений академизм: «Только “декаденты” своего времени становятся впоследствии классиками на все времена (Бетховен, Шуман, Вагнер, Мусоргский, Скрябин)»⁴. Точно такая же «перекодировка» наблюдалась и в музыкальной журналистике, где для описания «нового» рецензенты были вынуждены использовать хоть и измененные, но привычные знаковые модели и символы.

Одним из основных вопросов для нас, вслед за художниками той поры, оказывается вопрос взаимодействия искусств рубежа веков, во многом предопределивший стилеобразование XX столетия. Этой проблематике посвящен **очерк 3. «Все лики — ипостаси единого...»** Стремление художников создать целостную структуру не только искусства, но и мироздания в России эпохи Серебряного века достигает апофеоза. Мысль о единстве, прежде всего, духовном и, как следствие, творческом, становится одной из доминирующих. Во многом, она восходит к популярной во второй половине XIX века славянофильской идее соборности — духовном единении людей в Церкви, которую полностью разделяли мыслители рубежа веков. С другой стороны, Серебряный век — «играющая» эпоха (Ю. Лотман) — прошел под знаком театра. Восприятие жизни как некоего сакрального действия, порядок которого хотя бы внешне напоминает законы, управляющие мирозданием, отождествление театра и религии, было характерной чертой многих творцов начала столетия, существующих согласно законам «естественной театральности» (Н. Евреинов). Они мыслили все разновидности творчества в перспективе их соединения в некое подобии храмового акта, благодаря которому должно было произойти приобщение к трансцендентному (П. Флоренский, А. Бенуа, В. Мейерхольд, В. Иванов). Вершиной поиска грандиозного синтетического искусства художникам представлялась **мистерия**. Она связывалась с теургией, житнетворчеством и понималась как синтез искусств «в том смысле, что в нее входят как элементы пластические искусства, музыка, поэзия; в декоративную обстановку мистерии включима и живопись; содержание же мистерии религиозно; иначе говоря — мистерия есть богослужение»⁵. В соответствии с проблематикой в работе выбраны две

⁴ Каратыгин Вяч. Бетховен и Скрябин // Речь. 1910. №297. Цит. по: Каратыгин Вяч. Жизнь. Деятельность. Статьи. Материалы. Л., 1927. С. 182.

⁵ Белый А. Смысл творчества // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 142.

«знаковые» фигуры — *Р. Вагнер и А. Скрябин*. Сквозь призму идеи мистерии освещается отношение к этим музыкантам, их философско-эстетическим изысканиям, систематизируются и подвергаются анализу многочисленные исторические и теоретические исследования начала XX века, повествующие об их творчестве.

§4. «Миры искусств...» Тематически связанный с предыдущим параграфом, данный раздел посвящен всестороннему анализу музыкальной ситуации рубежа XIX–XX веков и критериев оценки «новых» сочинений очевидцами происходящего.

Тяготевающая к универсализму, музыкальная культура Серебряного века была восприимчива к разнообразным стилистическим импульсам, среди которых, однако, можно отметить ведущие. В качестве основной тенденции исследователи указывали быстрые смены контрастных образов, их мобильность, культивирование «эстетики короткого дыхания» (К. Моклер), выраженной в исчезновении протяженных кантиленных мелодий, афористичности тематических образований, беспокойной дробности ритмических рисунков и индивидуализированности формообразования. Предмет пристального внимания критиков — «неосинтетическая» гармония современных композиторов (Л. Саминский) с ее свободой тональной системы (расширенная тональность, различные виды модальности, двенадцатитоновость, серийность, сонорика) и глобальными изменениями в области аккордового состава (усиление роли диссонансирующих созвучий, линейное голосоведение).

В периодике часто поднимался вопрос о соотношении музыкального материала и способов его оформления, отмечалось смещение интересов художников в сторону яркости звуковой материи, ее «внешности» (Вяч. Каратыгин). Действительно, в начале XX века определяющим при выборе той или иной структуры часто становилась эффектная колористичность звучания, достигавшаяся не только с помощью гармонических, но и тембровых средств. Особое внимание уделялось изобретательности оркестровых красок — «звуковому флирту» (К. Моклер). Композиторы проявляли интерес к чистым тембрам, использовали в своих партитурах новые тембры, причудливым образом комбинировали старые, применяли особые манеры звукоизвлечения, переосмысливали функциональное значение отдельных инструментов. Особенно четко элементы звукотворчества прослеживались в *импрессионизме*, ставшем для многих не только ярким отражением нового мироощущения, но объектом серьезных размышлений.

Подобно сложному проникновению импрессионизма в русскую живопись, столь же непросто было его «вхождение» в отечественную музыкальную культуру. В России — стране, где испокон веков в искусстве ценились, прежде всего, идеи и содержание, где социальные и этические

проблемы диктовали творческие решения, художественные поиски импрессионистов казались явлением из ряда вон выходящим. Это был революционный прорыв в практике искусства, в значительной степени предопределивший пути его развития в XX столетии. Архаической сюжетности, содержательным исканиям передвижничества, желанию «правды, во что бы то ни стало», импрессионисты противопоставили совершенно новое видение мира — живое, непосредственное, свободное от каких бы то ни было условностей и провозглашающее художественную самоценность произведений искусства. В музыке стремление запечатлеть цветовой образ мгновения привел к рождению новой техники письма, отличающейся рафинированностью звучания, нарочитой эскизностью и импровизационностью. Безусловно, подобные изменения музыкального языка не могли получить однозначную оценку: число апологетов направления и его рьяных противников было приблизительно равным.

Однако довольно быстро достоинства импрессионистов в глазах даже самых страстных поклонников стали перерастать в чудовищные недостатки. Отмечалась ограниченность настроений, «худосочие музыкальных мыслей»⁶ и однотипность работ; раздражал напоминающий «тень от музыки» колорит⁷. Поэтому смена мягких неуловимых звучаний на более отчетливые и резкие была воспринята как нечто должное: «Нам теперь этих безотчетных блужданий, поэтически устремленных в небеса взоров, флюидических настроений вовсе не нужно, нам теперь подавайте “мясца”, да с перчиком» (Н. Мясковский)⁸. Возникло тяготение к цельности, стройности и умиротворенности. Протест против деструктуризации, беспредельной множественности и раздробленности элементов привел к опрощению стиля («примитивизации письма»), наблюдаемому в поэзии и в других видах творчества.

Культурный текст начала XX века начал включать весь исторический опыт: от архаики до современных художественных достижений. Историзм этой эпохи реализовался в стилизации, основным принципом которой стало не подражание искусству той или иной эпохи, а создание нового по ее законам. Модным оказалось эстетское *«гутирование» старины, археологически-антикварная складка* (Л. Сабанеев), и музыка не составила исключения. Высокую оценку слушателей и критиков получили баховские циклы А. Зилоти, с интересом многие относились к работе «Музыкально-теоретической библиотеки» и «Дома песни», особой популярностью пользовались

⁶ Н-р Ф. Вечера современной музыки. Отзвы в печати // Музыка. 1914. №170. С. 171.

⁷ К. Э. Библиография. Метнер Н. Соната-сказка для фортепиано. Соч. 25 №1 // Музыка. 1911. №49. С. 1084.

⁸ *Мизантроп* [Мясковский Н.] Петербургские письма // Музыка. 1913. №160. С. 861.

выступления исполнителей на старинных инструментах, в печати появились многочисленные просветительские очерки о композиторах эпохи возрождения, барокко и раннего классицизма.

Процесс профессионализации творчества привел к сближению петербургской и московской композиторских школ, их стилистическому взаимопроникновению и подчинению единым принципам развития. Вяч. Каратыгин констатировал повсеместное возвращение к «старым классикам, к Бетховену, к Баху, к “предбахианцам”»⁹, выраженное в тяготении к полифонии и классической цельности форм.

Стремление всесторонне осмыслить опыт мирового искусства, интерес к разным историческим эпохам и культурным формациям, желание объединить и синхронизировать их в настоящем повлекли стилевое многоязычие в рамках отдельных сочинений и появление многочисленных стилизаций. В русле неоклассических («ретроспективных») традиций рассматривались работы Франка, Дюпарка, д’Энди, Шоссона, Кастильона, Дюка, де Северака, Шмитта, Регера, Танеева, Глазунова, отчасти Римского-Корсакова, Чайковского, Черепнина, Стравинского и Прокофьева. Кардинальной переоценке подверглось наследие Моцарта и Брамса. «Классицизированный романтизм» (термин Т. Левой) отмечался в работах Рахманинова, Метнера, Станчинского и Малера. Особый пласт составляли сочинения композиторов Нового направления в духовной музыке (Рахманинов, Гречанинов, Кастаньский, П. Г. и А. Г. Чесноковы, Никольский, Калинин, Черепнин, Панченко, Ипполитов-Иванов, Ребиков, Шведов, Голованов, Компанейский, Лисицын, Толстяков, Аллеманов, Яичков, Ляпунов и др.).

Глобальные обновления языка искусства, произошедшие в первые десятилетия XX столетия, безусловно, становились предметом острых дискуссий. Обнаруживая «знаковый голод» (М. Князева), культура словно искала новый язык для описания мира. Именно в этот период в обиход входит понятие *«модернизм»*, прочно укрепившееся в исследовательском лексиконе и за столетие обросшее плотным интерпретационным слоем, не позволяющим увидеть суть феномена. Попытки «очистить» термин и понять, как трактовали художники и критики Серебряного века то, что происходило в музыкальном искусстве, и каким смыслом они наделяли интересующее нас понятие, предприняты в **очерке 4. «Модернизм и музыка»**, посвященном анализу одноименного сборника полемических статей Эмилия Метнера — брата прославленного композитора Николая Метнера, известного философа, литератора, теоретика символизма и музыкального критика. Несмотря идейную несостоятельность многих рассуждений Э. Метнера, допущенные в работе

⁹ Каратыгин Вяч. Новейшие течения в западноевропейской музыке. Цит. по: Каратыгин Вяч. Избранные статьи / сост. и авт. прим. О. Данскер, под ред. Ю. Кремлева. М.–Л., 1965. С. 109–110.

неточности, фактологические ошибки, а также очевидный дилетантизм автора в вопросах музыкальной теории, значение книги «Модернизм и музыка» (1912) переоценить невозможно по нескольким причинам. Во-первых, несмотря на то, что начало XX века характеризуется активизацией критической мысли, количество исследований по философии и эстетике музыки все еще крайне незначительно, следовательно, появление каждого, а тем более столь масштабного труда, становится важным событием. Во-вторых, актуальна проблематика, затронутая в сборнике. Отношение самих художников, а также их современников к тому, что совершается «здесь и сейчас», для нас представляет особый интерес, тем более, когда речь идет о столь субъективном видении ситуации, как у Э. Метнера. В-третьих, это исследование интересно рассмотреть в контексте идеи «конца искусства», столь популярной в первые десятилетия XX столетия (А. Блок, А. Белый, Н. Бердяев, В. Брюсов, В. Вейдле, Вяч. Иванов, И. Ильин, Х. Зедльмайер, П. Муратов, Н. Метнер, О. Уайльд, О. Шпенглер и др.). И, наконец, в-четвертых, любопытен широкий резонанс, вызванный работой. Он свидетельствует о повышенном интересе к проблемам искусства со стороны людей, придерживающихся различных эстетических убеждений. Благодаря полемике, развернувшейся вокруг книги, мы можем узнать об отношении к музыке начала XX века Вяч. Каратыгина, И. Лапшина, Н. Метнера и Л. Сабанеева.

§5. «К новым берегам». Очередная волна разговоров о новизне музыкального творчества, ином «звукосозерцании» захлестнула русское искусство в 1910-х – начале 1920-х, когда оно вновь оказалось охвачено глобальными метаморфозами. Поиски нового видения привели к повсеместному радикальному экспериментаторству, часто сопровождаемому скандалами и провокациями. Свойственное этому времени обращение к непонятным для непосвященных образам и отказ от предметности повлекли разрушение традиционных представлений. Отвергнутыми оказались художественные системы прошлого; во всех видах искусства произошло «освобождение языка», моделирование его новых техник, входящее в явное противоречие с классическими канонами. На близость процессов в разных видах творчества одним из первых указал М. Матюшин: «В живописи — разлом старого академического рисунка — надоевший классицизм. В музыке — разлом старого звука — надоевший диатонизм. В литературе разлом старого, затертого, захлапленного слова — надоевший слово-смысл»¹⁰.

Эмансипировались и стали самоценными незыблемые первоосновы искусства — звук, тембр, гармония, цвет, геометрические формы, линия, слово

¹⁰ Матюшин М. Футуризм в Петербурге. Спектакли 2, 3, 4 и 5-го декабря 1913 года. Цит. по: Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. М., 1999. С. 236.

и др. Внутренняя сущность этих элементов стала определять структуру сочинений. Причем значимость работ оказывалась в прямой зависимости от свойств материала, из которого они сделаны. Нередко за эталон принималась природа, живущая по своим, не поддающимся рациональному человеческому осмыслению законам. Желание слиться с ней, погрузиться в стихийное бытие мира, почувствовать единение с Космосом, получившее многовековое философское и религиозное обоснование, лежало в основе одной из основополагающих концепций первых десятилетий XX века — **концепции естественного (органического) искусства**. Большинство художников разделяло мысль о подчинении всех частиц мироздания вне зависимости от их предназначения, размера, положения общим закономерностям Вселенной. Особую ценность для художников представляла даруемая природой **свобода**, выраженная в отсутствии навязанных свыше правил, общепризнанных эстетических норм, внешнего давления социума, традиции и морали. Идеи «свободного творчества» (В. Марков), «свободного искусства» (Н. Кульбин) волновали многих мастеров. Так, к примеру, творческая свобода стала одной из главных целей «заумной поэзии».

В музыкальном искусстве стремление к свободе нашло несколько форм выражения. Это, прежде всего, желание возродить утраченное европейской профессиональной традицией искусство импровизации и связанная с ним попытка освободить музыкальные композиции от точной фиксации текста (т. е. то, что во второй половине XX столетия будет названо алеаторикой). Не случайно в это время особенно высоко ценилась самостоятельность исполнительской интерпретации. Интерес представлял художник-творец, способный увлечь слушателей яркостью своего таланта, необычностью трактовки и особым видением авторского текста. Во многом подобное отношение было порождением романтических представлений, с характерной для них мифологизацией образа исполнителя.

Поиски свободы велись и «внутри» музыкальной ткани. Провиденциальной для искусства XX века стала **тенденция к «освобождению» звука**, расширению его пространства. При этом осваивались как «макрозвучности» — шумы, звуки бытия (Л. Руссоло, Н. Кульбин), так и микротемперация (Ф. Бузони, Н. Кульбин, М. Матюшин, Л. Сабанеев, А. Лурье, И. Вышнеградский, Н. Обухов, А. Лурье, А. Авраамов, Г. Римский-Корсаков, А. Хаба, Р. Штрайн, В. Меллендорф, Й. Магер, Ч. Айвз, Г. Парч и др.). Теоретические обоснования подобных исканий можно найти в многочисленных отечественных и зарубежных исследованиях, докладах, манифестах и музыкально-критических статьях, свидетельствующих о некоторых общих закономерностях. В диссертации проанализированы исследования на эту тему Ф. Бузони, Н. Кульбина, Л. Сабанеева, М. Матюшина и А. Лурье. Особое внимание уделено активному реформатору музыкального строя, композитору-

экспериментатору, акустику, фольклористу, музыкальному критику Арсению Михайловичу Краснокутскому, известному под псевдонимом Арсений Авраамов.

Очерк 5. Реварсавр: Революционный Арсений Авраамов. Это была яркая фигура, как нельзя более точно отражающая противоречия Серебряного века. Долговязый рыжий энтузиаст¹¹ с лицом фавна, увенчанным «золотистой гривой, даже более вдохновенной, чем у Бетховена» (А. Мариенгоф), ходил в римской тоге и ратовал за кардинальные изменения в искусстве. Бытовала легенда, что по отцу Авраамов происходил от казачьих генералов, а по матери — от императрицы Сиамы. Судя по энциклопедическим данным, он учился в Музыкальном училище Московского филармонического общества, сразу после октябрьских событий занял пост комиссара искусств Наркомпроса, участвовал в организации Пролеткульта, состоял в ГАХНе и ГИМНе, преподавал в Ростовской и Московской консерваториях, заведовал лабораторией рисованного звука Научно-исследовательского института кинематографии, собирал музыкальный фольклор в Кабардино-Балкарии и др.

Творческие идеи Авраамова многим казались безумством. Он хотел сжечь все рояли («интернациональные балалайки с педалями»), для демонстрации собственных работ перестраивал фортепиано и играл не пальцами, а садовыми граблями! Эпатировала и его знаменитая «Симфония гудков», в которой мелодии известных гимнов «исполняли» гудки заводов, фабрик, паровозов, пароходов и сирены флота. Но были у Авраамова и более конструктивные замыслы. К примеру, предвосхищая достижения компьютерной музыки, он стремился создать «электро-механический оркестр»; предлагал вкладывать в книги граммофонные пластинки со стихами, прочитанными поэтами; изобрел способ графической записи звука на пленку.

На протяжении многих лет Авраамова волновал вопрос реформирования музыкального строя. Отвергнув натуральный строй как техническую утопию, он заменил равномерную темперацию *неравномерной* и поделил октаву на кратное двенадцати число тонов — 36 или 48. Для этого изобретатель дважды сместил 12-тоновую шкалу вниз: на $\frac{1}{4}$ тона и на 1,0126 (интервал, несколько больший, чем синтоническая комма), в результате чего образовался 36-тоновый ряд, в котором были задействованы все обертоны с 1 по 41 за исключением 23 и 29. Для их появления он сдвинул $\frac{1}{4}$ -тоновый ряд вниз на интервал коммы, и 48-ступенная система стала «обратимой». Ее главное свойство заключалось в том, что любой из четырех полученных строев мог считаться основным: от двух $\frac{1}{4}$ -тоновых образовался полный ряд обертонов до 41 включительно, а от остальных, сдвинутых на комму (взаимно $\frac{1}{4}$ -тоновых), — аналогичный ряд унтертонов.

¹¹ Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце / подг. текста и ком. Дж. Мальмстада. М., 1992. С. 113.

Активно пропагандируемый Аврамовым 48-ступенный строй, названный изобретателем *Universal-Ton-System (UTS)*, неоднократно демонстрировался на международных выставках и, по мнению автора, должен был стать универсальным. Учитывающая акустические закономерности и логику простых чисел система отвечала ладовым потребностям всех культур и позволяла писать музыку, понятную слушателям, но при этом «конструктивно сложнейшую и “левейшую” всех Скрябиных, Шенбергов»¹².

Заботился Авраамов и о практической реализации своих замыслов: настраивал домбры с обычными темперированными ладами в четырех камертонах одновременно. Аналогичные опыты проводил с духовыми и фортепиано. Однако готовые инструменты исследователя не удовлетворяли. Поэтому Авраамов разработал обладающий «сплошным» звукорядом «смычковый полихорд». И хотя особым успехом он не пользовался, но породил целое направление клавишных четвертитоновых инструментов, среди которых фисгармония Меллендорфа, гармонийум Магера, фортепиано Вышнеградского и Хабы.

Ощущение конца эпохи, характерное для рубежа веков, породило желание осмыслить ее итоги и спровоцировало выдвижение на первый план исторической проблематики, в том числе и в музыковедении. Ее суть раскрыта во **второй главе диссертации «Истории русской музыки не существует...»**. Россия в этом вопросе заметно отставала от западноевропейских стран, где попытки целостного анализа музыкальной культуры различных эпох были предприняты еще в первой половине XIX столетия Ф. Ж. Фетисом, К. Ф. Бренделем и А. Амбросом, а в дальнейшем продолжены Г. Риманом, Г. Кречмаром и Г. Адлером. Однако методологическая база, выработанная В. Стасовым, А. Серовым и Г. Ларошем, была воспринята как основа для исследований Серебряного века. Отдельным вопросам музыкально-исторического знания посвящены работы А. Оссовского, Н. Веймарна, Вяч. Каратыгина, М. Петухова, Н. Привалова, Ю. Энгеля, В. Корганова, В. Пасхалова, Б. Асафьева, А. Римского-Корсакова, Э. Розенова, Н. Мясковского и др.

Любому историку для работы необходимы документальные материалы. Именно поэтому впервые на рубеже XIX–XX веков стало уделяться серьезное внимание источниковедению, библиографии, нотографии, лексикографии и иконографии — публикации эпистолярного наследия, воспоминаний, дневников, музыкальных материалов (клавиров и партитур, автографов нотных работ), портретов, фотографий, изданию словарей и других материалов о русских и зарубежных музыкальных деятелях. Первыми к систематизации

¹² Авраамов А. Универсальная система тонов (UTS). 3. Итоги и перспективы // Жизнь искусства. 1926. №12. С. 4.

музыкально-исторического материала приступили известные библиографы Н. Лисовский и А. Молчанов, вслед за ними этим вопросом интересовались В. Стасов и Л. Саккетти. В 1912 году в Москве при «Музыкально-теоретической библиотеке» по инициативе С. Танеева открылся исторический отдел, поставивший своей целью пропаганду музыкальной науки на основе источниковедения. Среди работников этого отдела — автор многих трудов по истории западноевропейской музыки, композитор **М. Иванов-Борецкий**. Круг интересов общества оказал влияние и на художественный облик Московской симфонической капеллы под руководством В. Булычева, в репертуаре которой были сочинения композиторов XV–XVI веков, хоровая музыка Баха, Генделя, Гайдна, Шумана, Мендельсона и др. В связи с выступлениями коллектива выпускались общедоступные переложения партитур и брошюры о композиторах и по истории жанра, служившие задачам популяризации классики.

Существенный вклад в развитие музыкально-исторической науки внес **Н. Финдейзен**, для которого была важна не только практическая составляющая исторического музыкознания, но и выработка его теоретических основ, создание методологии изучения. Опираясь в работах на принцип историзма, он стремился к контекстуальному рассмотрению процесса развития музыкальной культуры, обращал внимание на конкретные общественно-политические события, повлиявшие на тот или иной факт музыкальной истории. Итогом его научно-просветительской деятельности стали «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века», положившие начало новому пониманию исторического процесса в отечественном музыкознании. Однако появление этого капитального исследования относится к концу 1920-х годов и, следовательно, выходит за временные рамки рассматриваемого нами периода.

Попытки же создания обобщающих работ предпринимались и раньше. Исследовательский интерес к динамике исторического процесса и его связям с проблемами современности проявляли в 1860–1880-е годы В. Михневич, Ф. Минюшский, П. Перепелицын, В. Морков, И. Мелодин; на рубеже веков музыкальной историографией увлекались М. Иванов, Н. Кочетов, Л. Саккетти, Н. Кашкин, Ю. Энгель, Н. Юрин, Р. Геника, В. Чешихин, В. Березовский, А. Размадзе, но их труды носили скорее информативный (просветительский), а не научный характер, страдали поверхностностью и субъективностью оценок, часто содержали непроверенные, а иногда и ошибочные сведения. На этом, по сути, дилетантском фоне, выделяются две отрасли, в которых создавались труды, отличавшиеся высочайшем профессиональным уровнем, — это история церковно-певческого искусства и музыкальная этнография. Работы С. Смоленского, В. Металлова, А. Преображенского, Д. Аллеманова, М. Лисицына, публикации древних музыкальных памятников (в том числе певческих азбук и теоретических трактатов); нотные издания Русского

географического общества, труды Музыкально-этнографической комиссии, научные разработки Е. Линевой, А. Листопадова, Н. Привалова, А. Маслова, П. Сокальского и других исследователей не только оказали колоссальное влияние на развитие данных отраслей отечественного музыкознания, но и не потеряли своей актуальности до сих пор.

Погружаясь в минувшее, каждый историк акцентирует внимание на тех фактах, которые ему особенно интересны и важны. Таким образом, взгляд в прошлое — это всегда индивидуальный, субъективный взгляд, даже если он подтвержден объективными данными — документальными материалами той эпохи, к которой исследователь обращается. От мировоззрения и мировосприятия автора, его воспитания и образования, социального статуса и жизненных устоев зависят критерии, по которым он оценивает то или иное событие, отсюда столь характерный для многих эпох пересмотр установившихся стереотипов восприятия, желание переосмыслить те или иные факты истории с позиций современности. Начало XX века в этом вопросе не было исключением. В качестве примеров в работе рассмотрены музыкально-исторические концепции **Б. Шлецера** и **А. Лурье**.

Они были людьми разных профессий; придерживались разных творческих устремлений; вращались в разных художественных кругах; интересовались разными явлениями культуры. У каждого из них были свои идеалы в жизни и искусстве, с годами сложившаяся устойчивая система приоритетов, особое видение и понимание хода развития музыкальной культуры. Но их судьбы оказались схожи. Волей случая и в силу непреодолимых обстоятельств они покинули страну после Революции и были лишены возможности вернуться, от чего испытывали ужасные творческие терзания. Вместе с тем они не потеряли связи с той культурой, в которой были воспитаны, занимались популяризацией русского искусства за границей и постоянно рефлексировали по поводу отечественной музыкальной истории и ее взаимосвязи с событиями современности. Их работы — идеи, стиль и манера изложения — несомненное порождение Серебряного века, его художественных традиций и понимания роли музыки в социокультурном пространстве.

Очерк 1. Борис Шлецер: введение в творчество. Для писателя, философа, эстетика, социолога, переводчика, музыкального и литературного критика Бориса Шлецера слово было естественной, родной стихией. Как и другим уехавшим из страны художникам, ему выпала роль «посредника» между двумя великими культурами — русской и французской. Голос мыслителя отличался блестящим литературным стилем и субъективностью оценок, а широта познаний удивляла — не было ни одной отрасли литературы и искусства, которая бы его не интересовала. Он переводил Гоголя, Лермонтова, Л. Толстого, Достоевского, Лескова, А. Толстого, Чехова, Замятина, рецензировал Бунина, Куприна, Сологуба, Гиппиус, Трубецкого,

Радлова, Булгакова, Тагора, писал о Достоевском, Гоголе, Прусте, Франсе, Роллане, Ницше, Шпенглере, Иванове, Гершензоне, Розанове, размышлял о театре, танце и кинематографе. Благодаря Шлецеру в Европе узнали Льва Шестова, без трудов которого невозможно представить экзистенциализм. Не обошел вниманием автор и музыкознание. Констатируя нехватку философской рефлексии о музыке и трудов по психологии творчества, Шлецер пытался восполнить эти пробелы, создавая многочисленные эссе по музыкальной психологии, рецензии на новые сочинения, заметки об исполнителях и их выступлениях, работы, посвященные теоретическим вопросам (хотя в них подчас чувствовался дилетантский подход). Шлецеру принадлежат несколько неизвестных в России книг («Скрябин. Личность. Мистерия», «Игорь Стравинский», «Введение в творчество И. С. Баха. Опыт музыкальной эстетики», «Проблемы современной музыки») и множество статей об отечественных и зарубежных композиторах XX века (в том числе: об Обухове, Конюсе, Прокофьеве, Глазунове, Метнере, французской «Шестерке», Хиндемите, Корнгольде, представителях Нововенской школы и др.). В центре размышлений Шлецера — проблемы взаимосвязи автора и его произведения, вопросы музыкального языка, средств выразительности, взаимоотношения «формы и содержания». Он восстает против распространенного понимания музыки как экспрессии чувств, выдвигает новаторскую для своего времени концепцию художника, способного созидать себя в процессе творчества.

Всю историю музыкального искусства исследователь вписывает в стройную двухполюсную систему классического и романтического мировосприятия. По его мнению, классический мир замкнут и отделен от жизни; художник относится к реальности как к сырой материи, которую можно моделировать по определенным, заранее установленным правилам. Для него конечный результат важнее процесса творчества и самого автора. Романтики же совершенно иначе относятся к личности. В центре их эстетики — гений, убежденный в универсальности своего мироощущения и ставящий себя гораздо выше всего созданного. В искусстве более всего они ценят свободу и независимость от каких бы то ни было стандартов. Естественно, отношение к музыке у художников диаметрально противоположное. Классики видят в ней самостоятельную область бытия, лишённую эмоций, чувств и ощущений. Их сочинения — «звуковые сгустки, музыкальные системы, обладающие автономным бытием, собственным значением. Они — продукты творческой энергии, последняя цель труда художника, который, закончив свою работу, довольный своим созданием не ищет уже более ничего за его пределами, наслаждаясь, любуясь им»¹³. Для романтиков же музыка — это наделенная теургическим смыслом часть культуры, с помощью которой они хотят вступить

¹³ Шлецер Б. Два полюса русской музыки // Современные записки. 1921. №7. С. 348.

в сакральное пространство. Олицетворением этих полюсов мировосприятия для Шлецера становятся сочинения Стравинского и Скрябина.

Находит мыслитель и своеобразные ключи к пониманию путей эволюции русской музыки. Подобно своему оппоненту И. Лапшину и совершенно независимо от него, исследователь предлагает отталкиваться от психологии творчества и условно делит всех композиторов на «объективных» и «субъективных». Главным критерием попадания в ту или иную группу становится способность автора к расширению собственной личности: в отличие от «объективных» художников, отталкивающихся от коллективной идеологии, «субъективные» — эстетически эгоцентричны и раскрывают в произведениях собственную духовную природу. К первому типу Шлецер относит Глинку, представителей «Могучей кучки», Василенко, Каллиникова, Гречанинова, Глиэра, Стравинского и Черепнина. Ко второму — Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Мясковского, Гнесина, Обухова, отчасти Прокофьева.

Размышления Шлецера — яркое отражение эстетики Серебряного века с ее стремлением к всеохватному синтезу. Автор не замыкается в рамках узкой специализации. Обладая уникальным интеллектуальным багажом и широчайшей эрудицией, он может позволить себе проводить тонкие аналогии во всех видах творчества. Трепетно относясь к отечественной музыкальной культуре, Шлецер рьяно пропагандирует сочинения русских композиторов, в особенности Скрябина, за рубежом и ратует за их адекватную оценку иностранными слушателями. С другой стороны, духовные поиски мыслителя часто влекут и столь характерную для Серебряного века мифологизацию образов художников: подобно символистам он, того не замечая, наделяет авторов собственными мыслями и эмоциями (показательны в этой связи работы о Скрябине, Обухове и Вышнеградском).

Очерк 2. Ранние литературно-критические работы А. Лурье. Эпатажность, уверенность в себе композитора и пианиста Наума Израилевича Лурья, сменившего в честь Шопенгауэра и Ван Гога имя и фамилию на Артура Винцента Лурье и перешедшего из иудаизма в католицизм, была вполне в духе времени. В начале 1910-х годов этот экстравагантный денди стремительно ворвался и прекрасно «вписался» в круг художественной богемы Петербурга. Он сблизился с поэтами и живописцами футуристического направления, стал завсегдатаем популярного художественно-артистического кабаре «Бродячая собака», где познакомился с А. Ахматовой. Вскоре после революции в судьбе композитора произошел невероятный поворот, в возрасте 26 лет его назначили на пост руководителя МУЗО Наркомпроса (1918–1920). Фактически, Лурье стал главным человеком, отвечающим за музыкальное строительство молодого советского государства. Впрочем, разочарование наступило довольно скоро. В 1922 году он эмигрировал за границу, сначала в Германию, затем во Францию,

а далее в США, где прожил двадцать пять лет, страдая от безызвестности и творческой нереализованности.

Судьба наследия Лурье сложилась печально. Его музыкальные произведения на долгое время оказались преданными забвению. Неизвестна и большая часть литературных работ, вследствие чего изучение облика художника страдает от многочисленных белых пятен¹⁴. В рамках диссертации были рассмотрены музыкально-критические исследования Лурье российского периода, а также тематически связанные с ними более поздние материалы, написанные за границей.

Автору принадлежат работы в разных жанрах — это и столь свойственные многим авангардистам манифесты, и воспоминания, и эссе, и серьезные музыковедческие статьи. Спектр интересующих его вопросов необычайно широк. Прежде всего, Лурье волнует проблема философии музыки. Он наделяет этот вид искусства сакральным смыслом, считая его атрибутом Божества: «Музыка относится к четвертому измерению, высшему. Те, кто обладают им и живут в музыкальном сознании, не нуждаются в объяснениях: они живут шестым чувством и понимают все, прежде чем сказано хоть одно слово <...>. Музыка <...> есть оправдание жизни. Она — живая связь с Богом. Она вносит порядок в действительность, объясняет гармонию (или дисгармонию), существующую в мире. Она одухотворяет отрезок времени, в котором проходит личная жизнь»¹⁵. Исходя из этого, Лурье убежден в сопричастности музыки и морали: «Не возводя артистов в святые, можно с уверенностью сказать, что между теми и другими есть общее: ни святой, ни подлинный артист никогда не могут быть лицемерами, так как в творческом опыте обмануть никого нельзя»¹⁶. Используя в своих размышлениях кантовскую антиномию феномена (явления) и ноумена (умопостигаемой сущности, выходящей за пределы чувственного опыта), исследователь затрагивает важный вопрос временной организации материи. Осознавая неизбежность конфликта между «стихийным состоянием одержимости музыкой» и его реальным, облеченным в определенную форму воплощением, он стремится к постижению ноуменальной сущности («пра-бытия») музыкального искусства.

Лурье увлекают современные явления музыкального творчества, которые он анализирует и пытается адекватно оценить («Мы и запад», «Речь к юношам-

¹⁴ Настоящим «прорывом» в процессе изучения литературного наследия А. Лурье стало появление книги *И. Вишневецкого* Евразийское уклонение в музыке 1920–1930-х годов. История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. М., 2005.

¹⁵ *Грэм И.* Орфический реквием. Тема и вариации в шести масках // Нева. 1996. №3. С. 68–69.

¹⁶ *Лурье А.* Артист и грех // Новый журнал. Нью-Йорк. 1996. Кн. 201. С. 289.

артистам Кавказа», «Скрябин и русская музыка», «Кризис искусства», «На распутье» и др.). Он рассматривает сочинения Скрябина, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Р. Штрауса, Дебюсси, Шенберга, композиторов французской «Шестерки», выявляет общие закономерности и различия художественного процесса в разных странах, изучает стилистические особенности определенных национальных традиций. Вместе с тем Лурье обращается к работам композиторов прошлого — И. С. Баха, Моцарта, Глинки, Мусоргского, Чайковского и др. Свой взгляд на историю русской музыки критик излагает в двух обобщающих исследованиях — «Пути русской школы» и «Линии эволюции русской музыки». Теоретические вопросы искусства XX века затронуты им в статьях: «К музыке высшего хроматизма», «О мелодии», «О музыкальной форме», «О гармонии в современной музыке», «Феномен и ноумен в музыке» и др. Лурье интересуется и проблемами исполнительства — ему принадлежит несколько статей и монография о контрабасисте и дирижере С. Кусевицком, исследования о пианистах и композиторах Ф. Бузони, С. Рахманинове, заметка о дирижере О. Клемперере.

Работы российского периода, подобно многим авангардистским манифестам, полны юношеского полемического задора и изобилуют спорными, поражающими своей безапелляционностью высказываниями. Стремление к полному переустройству мира приводит к желанию расширить материал музыкального творчества, выйти за пределы привычной равномерной температуры, ввести бытовые шумы, микрохроматику. Размышление о культурном процессе в России и за рубежом порождает мысль о приоритете отечественного искусства, при этом умалывается значение европейских традиций.

Весьма показателен интерес Лурье к наследию А. Скрябина. Его размышления находятся в русле философских диспутов Вяч. Иванова, К. Бальмонта, Б. Пастернака, И. Лапшина, О. Мандельштама, Н. Бердяева, Л. Сабанеева, Вяч. Каратыгина, Б. Шлецера, А. Римского-Корсакова, В. Ильина и др. Автор высказывает сходные с символистами идеи о стремлении композитора к созданию синтетического соборного акта Всеискусства, отмечает колоссальную роль музыканта в сфере становления религиозно-философского сознания, размышляет об импровизационном исполнительском даре художника. Подобно О. Мандельштаму и А. Лосеву он подвергает критике индивидуализм Скрябина; в духе С. Булгакова и прот. Г. Фроловского отмечает эгоцентризм в постижении мира и отсутствие подлинной религиозности. Лурье полемизирует с Вяч. Ивановым и другими исследователями, считающими Скрябина исключительно национальным композитором, подвергает жесткой критике теорию «ультрахроматизма» Л. Сабанеева (хотя приходит к сходным умозаключениям в области микрохроматики). Подобно В. Каратыгину и Б. Шлецеру, с опаской относится к отождествлению философских сентенций композитора с их реальными воплощениями.

В статьях Лурье встречается характерная для первых десятилетий XX века антитеза — Стравинский и Скрябин, во многом отражающая единоборство акмеизма и футуризма с символизмом. Сходное противопоставление можно найти и в работах других авторов (Б. Шлецера, В. Вальтера). Одним из первых Лурье вводит в употребление термин «неоклассика», наделяя его стилеобразующим значением. Размышления автора о диалектическом характере музыкальной формы созвучны идеям А. Лосева и Б. Асафьева; обращение к вопросу музыкального времени — П. Сувчинскому.

В **заключении** работы подводятся итоги исследования, фиксируются черты критической деятельности того времени, среди которых основополагающими являются следующие:

1. Усиление роли критики и публицистики в музыкальной культуре. Расширение круга людей, пишущих о музыке. Профессионализация различных отраслей музыкознания. Тенденция к интеграции знаний, использование методологии различных дисциплин с целью систематического решения поставленных задач.
2. Увеличение «поля» коммуникативных связей: появление новых журналов и газет, посвященных музыкальной тематике, расширение географии их распространения, интенсивное вовлечение провинции в культурный процесс.
3. «Полистилистичность» — интерес к разным аспектам музыкальной культуры. Многообразие тем и форм критического высказывания. Расширение исследовательского кругозора; попадание в сферу интересов явлений, которым ранее не уделялось должного значения.
4. Пристальное внимание к новому. Узлы полемики вокруг творчества Скрябина, Прокофьева, Стравинского и французских импрессионистов. Жаркие споры о сочинениях Р. Штрауса, Регера, Шенберга.
5. Обращение к историческому опыту прошлого как один из вариантов в решении сложных эстетических проблем современности. Интерес к старинной западноевропейской и русской музыке. Открытие русского музыкального XVIII века. Охлаждение к искусству ближайшего прошлого — работам композиторов русской школы, западноевропейским классикам и романтикам. Отторжение народнической идеологической базы 1860-х годов. Пристальное внимание к вопросу синтеза искусств и вагнеровской идее Gesamtkunstwerk. Значительные достижения в области музыкальной этнографии, теории и истории церковно-певческого искусства.
6. Итоговость работ рубежа веков: стремление к обобщениям, целостному взгляду на историю музыки и деятельность предшественников. Первичная систематизация нотографических, библиографических и иконографических материалов. Появление первых музыкально-

критических сборников, издание собраний музыкально-критических статей, исторических очерков, архивных документов.

Рассмотрение феномена Серебряного века в контексте его самоинтерпретации необходимо. Только на основе документов эпохи возможна попытка адекватного восстановления картины мира во всем ее многообразии и противоречии. Интегрируя разные уровни общественного сознания, критическая мысль предельно заостряет внимание на узловых вопросах культурных реалий и отчасти регулирует их. Но, осуществив свою прямую задачу оперативной реакции на происходящее, критика со временем перерождается в совершенно иное явление — она превращается в важнейший памятник эпохи, способный рассказать о ней очень многое. Осознание этого факта привело к появлению данной работы, в которой основополагающим было желание услышать историю из «первых уст».

Список работ, опубликованных по теме диссертации:

1. Свиридовская Н. Д. «Модернизм и музыка» в восприятии художников Серебряного века // Научные чтения памяти А. И. Кандинского. М.: Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, 2007. С. 157–170 [0,6 п.л.];
2. Свиридовская Н. Д. И. И. Лапшин: заветные думы о музыке // Из наследия композиторов XX века. По материалам творческих собраний молодых исследователей. Вып. 6. М.: Союз московских композиторов, 2007. С. 139–159 [0,8 п.л.];
3. Свиридовская Н. Д. Глинка в восприятии музыкальной критики Серебряного века // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Материалы научных конференций. Т. 1. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2006. С. 344–353 [0,6 п.л.];
4. Свиридовская Н. Д. Реварсавр: Революционный Арсений Авраамов // Музыкаведение. 2010. №2. С. 36–41 [0,6 п.л.].