
Т. А. БУКЕТОВА

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПОЛЯ ВИДЕНИЯ И АРТИКУЛЯЦИИ В ИСТОРИКО- КУЛЬТУРНЫХ ПРОСТРАНСТВАХ РУБЕЖА XX ВЕКА

Историко-культурное поле дает новые ключи к пониманию смысла художественных произведений, увеличивает пространство и время жизни сочинений, обогащает их эстетические и коммуникативные возможности, закрепляющие за ними определенную глубину авторской концепции. Поэтому изучение динамики музыкальных процессов связано с пониманием общих тенденций историко-культурного развития, особенно обостряющее все антиномии в переломно-переходные эпохи. «Избыточность» искусства, по определению М. Лобановой, в эти периоды рождает тот огромный резерв, из которого следующие поколения могут черпать идеи для нового витка своего развития. «И здесь доскональное знание вопросов исторического прошлого оборачивается не стилизацией, не музейной реконструкцией, а раскрытием самых животрепещущих проблем современности»¹. Обращая взгляд на переходные периоды с их «повышенными историческими, культурными и стилевыми перегрузками»², интерпретатор может выявить генезис многих современных явлений, выстроить фундамент новых ценностных парадигм. В переходные периоды (каковым является начало XXI века) рождается новая инновационная сфера и новые приемы формообразования, позволяющие по-новому взглянуть на рубеж предыдущего XX века.

¹ Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 237.

² Там же.

Особенности культуры XX века – это единство и борьба противоположных тенденций, соединение несоединимого, диалогичность национального и наднационального, диалектичное взаимопроникновение Запада и Востока, технократические течения новых веяний и архаика. Это особый пульс времени, включающий в себя его метафоричность, полистилистику, жанрово-стилевую пестроту и многообразие, поиск новых форм, интонаций и языка, вплоть до полного отрицания и анархии. «В эпоху великой борьбы за новое искусство, мы выступаем как «дикие» не организованные против старой, списанной силы. Бой неравных; но в сфере духовных ценностей побеждают не числом, а мощью идей. Внушающее страх оружие «диких» – новые мысли; они вернее, чем сталь, поражают наповал и разрушают считавшееся ранее несокрушимым» – так провозглашал от имени молодых всех стран – Германии, России, Франции и Италии – альманах «Синий всадник» под редакцией Кандинского и Марка³. Основное направление получили лозунги, требующие свободы творческой личности, утверждения права художника на создание своего собственного мира, отказ от устоявшихся норм, пропаганда нового мышления, требующего самых неожиданных выразительных средств. «В искусстве в целом, а особенно в музыке, любое средство, возникшее из внутренней необходимости, тем самым себя оправдывает. Композитор хочет выразить то, что повелевает в настоящую минуту внутренняя интуиция. При этом может случиться, что ему потребуются комбинации звуков, считающиеся в современной теории какофоническими»⁴.

Рубеж и начало XX века характеризуются отказом от канонической системы музыкального мышления, яркими и дерзкими экспериментами во всех видах творчества, созданием нового мировоззрения на базе новаторских художественных установок. Личность художника в любой сфере искусства, это, прежде всего, личность творца, создателя

³ Синий всадник. М., 1996. С. 11.

⁴ Фонгартман Ф. Об анархии в музыке // Там же. С. 32.

своего нового мира, новой реальности, квазибытия, со своими нормами и законами и особой иерархией ценностей. Ч. Айвз, П. Клее, А. Скрябин, И. Стравинский, Дж. Джойс, П. Пикассо, А. Корбюзье – каждый из них через ценностные осмысления и художественное преобразование, в бесконечной оригинальности соединения старого и нового, является создателем новых авторских миров, синтетически объединяющих в причудливых конструкциях новаторство и традицию. Новое представление об искусстве требует создания новых техник, звуковой логики, новых гармонических систем и осознания принципов нового музыкального мышления. Это рождает новые теории: метротектонизма Конюса; многоосновности ладов и созвучий Н. Гарбузова; ладового ритма Б. Яворского; музыкальной формы как процесса Б. Асафьева. Стремление соответствовать новой эпохе, с ее программными стилевыми задачами, пронизывает все виды художественного творчества и позволяет совершить невиданные прорывы в новые духовные пространства, обеспечивая небывалое число талантов, наделенных пророческими и провидческими открытиями в сфере музыкальной, творческой деятельности.

Художник по К. Юнгу – медиум универсальной силы, улавливающий душой бессознательное и воплощающий его пером, кистью, звуками. Он определяет два типа художников – психологический, способный передавать поверхностную череду жизненных явлений, и визионерский, высший, способный передавать бездну времени. Это Пророки, те, кто выбивается из череды поступательного движения накопления и синтеза. Мы обнаруживаем у «пророков» удивительные функциональные способности влиять на время, в котором они живут, таким образом опережая, формируя и создавая будущее, влияя на весь ход дальнейшего развития искусства в целом, рождая целые направления, выходящие за рамки жанрово-стилевых новаций своего времени. Диапазон их возможностей, координаты внутреннего духовного пространства намного шире. Это целые миры, образующие метасистемы накопленных чело-

вечеством ценностей и включающие координату вечного времени, выходящего далеко за пределы их реального земного бытия. Они становятся классиками при жизни. Причем удел человека, опережающего свое время, всегда трагичен. «Классический композитор – это безумец, который сочиняет вещи непонятные для своего поколения. Ему удалось найти некую логику, еще не ведомую другим, и потому эти другие не могут следовать за ним. Через какой-то отрезок времени намеченные им пути, если они верны, становятся понятны окружающим. Сочинять только по правилам, значит быть не мастером, а учеником. Такой композитор легко воспринимается современниками, но не имеет шансов пережить свое поколение»⁵.

В обширном, разностороннем мире творчества, создающем общие духовные ценности человечества, мы видим присутствие разноплановых, но знаковых фигур, опережающих свое время, как бы расставляющих поворотные вехи на пути дальнейшего развития искусства, являющихся родоначальниками совершенно новых направлений, первооткрывателей неведомых доселе миру дорог духовного поиска. В свое время это были Бах, Брамс, Вагнер, Чайковский, Мусоргский, позднее – Дебюсси, Скрябин, Стравинский, Шенберг, Пендерецкий, Веберн. Их новаторство, первоначально, вступая в противоречие с современностью, лишь во времени определило достойное их таланта место. Эти феномены музыкального творчества облекли в новое системное звучание иную реальность, раскрыли те стороны жизни, которые музыка до них не могла ни выразить, ни вместить. Рубеж века определил полифоничность стилевых моделей и приемов. Осознание пространственно-временных форм как единства изменило динамику творческих процессов. Переосмысление «старого», современное его перевоплощение, наполненное новыми смыслами, дали возможность появиться Стравинскому, с его обращениями к ценностям прошлого, Веберну – соединить две системы –

⁵ Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961. С 168.

додекафонию и старый контрапункт. Бартоку – обогатить и заставить звучать по-новому глубинные фольклорные пласты, и Шнитке объединить в своем творчестве все завоевания мирового музыкального искусства. Развитие новых средств выразительности обозначило наличие трех основных течений – неоромантизма, неоклассицизма и неофольклоризма (сонористика и микрополифония Д. Лигети, концепции Лютославского и Пендерещкого).

Этот период ознаменован не только поиском новых направлений и новых смысловых категорий в искусстве. Рождается новое осмысление пространства, движения, времени. Этими проблемами занимались и П. Флоренский в курсе «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях», и В. Фаворский, расширивший пространственные границы своей теории до выхода в четвертое измерение. Пространственно-временная форма рассматривается как неразрывное, движущееся единство, процессуальность Б. Асафьевым, П. Булезом, А. Лосевым, К. Штокгаузенем: в характеристики времени вводятся новые понятия: «поток сознания», «чистая длительность», «циклическое время», «время мифа». В работах Бахтина отмечены «изменения временной модели мира», «ориентация на незавершенное настоящее», «переворот в иерархии времени». Наступает период его многомерности и дифференцированности. «Всякое музыкальное произведение, пока оно живет и слышится, есть сплошное настоящее, преисполненное всяческих изменений и процессов, но, тем не менее, не уходящее в прошлое и не убывающее в своем абсолютном бытии. Это есть сплошное «теперь», живое и творческое – однако не уничтожающееся в своей жизни и творчестве. Музыкальное время есть не форма или вид протекания событий и явлений в музыке, но есть самые эти события и явления в их наиболее подлинной онтологической основе»⁶.

Тотальное осмысление времени, которое замыкает на себе пересмотр соотношения традиции и инновации в по-

⁶ Лосев А. Музыка как предмет логики. М., 1991. С. 451.

лях видения и артикуляции – одна из важнейших проблем музыкального искусства XX века – наиболее ярко выражено в творчестве А. Н. Скрябина. Время, как естественный процесс развития, отвечающий цикличности мироздания (парадигма Чижевского), смена серийности композиций разветвленной музыкальной тканью в статических полотнах сонористики, пронизывающей макро- и микромиры, слияние в непрерывный звучащий пространственно-временной поток фактуры, тембра, гармонии, движение от Хаоса к Экстазу – вот основные характеристики «творческого времени» Скрябина. Композитор заявил о себе как революционер-новатор, создав удивительный художественный мир. «Творчество есть расцвет индивидуальности. Высшей формой такового расцвета является гениальность, вот почему в гениальных людях, как в фокусах, проявляются наивысшие достижения мирового духа, они опережают другие индивидуальности, в свою очередь, пробуждая в них творческую активность»⁷.

Скрябин являет собою провидческую фигуру, «отразив в своем творчестве не только духовные искания и борения, одушевляющие современного человека». Он предугадал «глубокие изменения в современной европейской культуре»⁸, революционно введя в музыкальное поле видения пространства света и цвета, что повлекло за собой тотальную смену полей музыкальной артикуляции.

У Скрябина линейное движение нотной записи преобразуется из поступательного хода чередующихся отрезков музыкальной формы не только в объемное стереофоническое звучание, но и в объемную стереоскопическую форму. Это уже не форма плоского круга «рондо» с ее рефренами и эпизодами, а объемный шар – живая голограмма многомерного бытия, постоянно преобразующаяся в новую реальность. Сабанеев приводит высказывание Скрябина: «Надо чтобы получилась форма, как шар, совершенная, как кристалл». Модуляционный план «не должен быть случай-

⁷ Лапшин И. Заветные думы Скрябина. Петроград, 1920. С. 18.

⁸ Там же. С. 30

ным, геометрическим, иначе не будет кристаллической формы». Александр Николаевич строил план «Пятой сонаты», как определенную закругляющуюся форму, где тональности движутся модуляционно вначале по секстам, потом по квартам, и так далее, постепенно суживаясь, сжимаясь. «Форма в итоге должна быть, как шар. Чтобы получилось полное впечатление окончательной закругленности, завершенности. Шар – это геометрический образ наибольшей завершенности»⁹. Скрябин здесь выступает как новатор музыкального пространства, еще раз подтвердив, что «мироощущение художника вещь столь же великая, как миропонимание философа»¹⁰ и преломляет в своем искусстве, воплощая в новых художественных формах, новыми средствами музыкального выражения ценностное осмысление бытия.

Предвидя и разрабатывая новые принципы пространственно-временного движения музыкальной формы, А. Скрябин утверждает: «Я создаю каждый миг, чтобы отрицать его в следующий. Я всегда протест, всегда желание нового, другого. Я вечное отрицание прошлого, я вечная любовь, вечный рассвет»¹¹. Новая ценностная доминанта творчества А. Скрябина – отрицание как созидание, позволила Асафьеву сформулировать тенденции «приливов – отливов» в музыке А. Скрябина. Композитор воспринимал их как логику существующего порядка вещей, «где заложены протест и стремление к новому порядку». Музыкальная ткань у А. Скрябина – это живая, дышащая форма, образующая текущее во времени, живое пространство. Метроритм, как основа движения во времени, уступает место движущейся, беспрестанно становящейся форме, а «движение скрябинского стиля отражает движение скрябинского духа, взывающего на скрябинских волнах, так как волна – символ скрябинского звукоощущения»¹².

⁹ Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 123.

¹⁰ Лапшин И. Заветные думы Скрябина. Петроград, 1920. С. 8.

¹¹ Асафьев Б. В. О музыке XX века. Л., 1982. С. 59.

¹² Гаккель Л. Е. Фортепьянная музыка. XX века. Л., 1990. С. 54.

Скрябин А. предвидел и предопределил многое из того, что выделилось в целое направление, что, несомненно, требует более целостного исследования его творчества. Нельзя не согласиться с Павчинским, что в его представлениях понятие новаторского в искусстве вовсе не связывается с представлением о чем-то «ни на что не похожим». Истинно новаторское есть в то же время и достаточно общезначимое, имеющее прочные жанровые связи с той или иной музыкальной средой. Иными словами, в новаторском обязательно должны иметь место и традиции, творчески преобразованные в новое качество. Отличительными чертами произведений А. Скрябина принято считать, во-первых, новую трактовку тоники. Ею становится сложная гармония, часто альтерированно-нонаккордового типа. Во-вторых, построение мелодии по звукам гармонии, что оказывается возможным вследствие многозвучности гармонических компонентов, обычно состоящих из шести звуков.

В «Прометее» и многих произведениях из опусов 58–69 в качестве лейтгармонии применяется альтерированный мажорный шестизвучный наонаккорд и можно выделить объединяющие их интонационные, гармонические и ладовые особенности. В советском музыкознании получило большое распространение объединение гармонически-ладовой стороны творчества А. Скрябина с точки зрения теории сложных ладов, родоначальником которых был Б. Л. Яворский. Анализы подобного рода доказывают цельность и стройность музыкального мира Скрябина, его творческой системы, средств экспериментальных форм и образующих музыкальную ткань элементов. Будучи приемником в области интонационно-мелодического начала крупнейших композиторов Римского-Корсакова, Чайковского, он стал родоначальником ладотональной системы нового типа. Изучение гармонии и мелодии в творчестве А. Скрябина в их единстве позволяет выявить ладотональную природу новаторского мышления композитора.

Поле музыкального видения Скрябина и современная музыка подобны голографическому методу, основанному

на интерференции волн, открывают спектр пространственных иллюзий, множественность планов, «параллельных миров» и измерений. Этому способствует эффект резонанса, когда одни созвучия возникают как отзвуки других. Всякое новое произведение – результат уже существующего. Трансформация состоит из двух противоположных операций – развертывания и обращения. Цитируемые структуры как бы подтверждаются и опровергаются, реформируются. Может быть опора и на два пратекста. Развертыванию и обращению подвергаются не только текст, но и целые схемы мышления, системы приемов, а в музыке типы, формы, жанры и способы интерпретации.

Таким образом, развертывание и обращение межтекстовых музыкальных полей видения и артикуляции с рубежа XX века становится тотальным. Прообразом новых полей видения, обладающих энергетическими характеристиками, уже являются сверхмногоголосные блоки музыкального пространства – точечные микрополифонические, клавирные, характеризующиеся «экспрессивно-энергетическими свойствами движущегося временного континуума и звукового вещества»¹³.

¹³ Аркадьев М. Временные структуры. М., 1992. С. 104.