

«РОМАНТИЧЕСКОЕ» И ЕГО МОДИФИКАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX В.

Г.А. Еременко¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В статье обсуждаются проблемы изучения музыкального романтизма в российском музыкознании. Кратко охарактеризованы основные публикации по теме от середины XX в. до рубежа нового тысячелетия, представлены подходы и результаты исследования. Дано разграничение понятий романтизма как стиля в музыке и «романтического» как типа творческого мышления. Затронут вопрос соотношения понятий «реализм – романтизм», «классическое – романтическое». Акцентирована суть «романтического» как способности творческой личности к моделированию новых стратегий художественного поиска. Эвристическая функция романтического мышления позволяет признать его универсальность, оценить ведущую роль в развитии переходных этапов культуры. В опоре на накопленный в музыкознании опыт наблюдений и оценок предложена классификация основных признаков «романтического» как типа мышления. Представлены художественно-эстетическая природа образов и принципы драматургии, особенности формообразования и мелодизма. Систематизация опирается на содержательно-стилистический подход, дополненный в разрывании темы новыми методами семантического, психологического, культурологического исследования. Особый аспект рассмотрения проблемы связан с показом влияния «романтического» типа мышления на музыкальные стили первой половины XX в., прежде всего, экспрессионизм и неоклассицизм. Дана попытка выявить в антиромантической позиции этих модернистских течений глубинную связь с сутью «романтического» как способа сохранения духовно-идеальных ценностей в искусстве и конкретно-чувственных форм их передачи. В заключительном разделе статьи представлены движения постромантизма и неоромантизма в музыкальном искусстве XX в. как двух форм сохранения и обновления стилистических моделей и «генетического фонда» романтизма.

Ключевые слова: романтический стиль в музыке, «романтическое» как тип мышления, антиромантизм, модернизм, экспрессионизм, неоклассицизм, постромантизм, неоромантизм.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Еременко, Г.А. «Романтическое» и его модификации в музыкальном искусстве XX в. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 3. С. 41–55. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10044.

“ROMANTIC” AND ITS MODIFICATIONS IN THE ART OF THE 20TH CENTURY

G.A. Eremenko¹

¹ Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article discusses the problems of studying musical romanticism in Russian musicology. Briefly characterized are the main publications on the topic from the middle of the 20th century – until the turn of the new millennium, approaches and research results are presented. A distinction is made between the concepts of romanticism as a style in music and “romantic” as a type of creative thinking. The question of the relationship between the concepts of “realism – romanticism”, “classical –

romantic” is touched. The essence of the “romantic” as the ability of a creative person to model new strategies for artistic search is emphasized. The heuristic function of romantic thinking allows us to recognize its universality, to evaluate the leading role in the development of transitional stages of culture. Based on the experience of observations and evaluations accumulated in musicology, a classification of the main signs of “romantic” as a type of thinking is proposed. The artistic and aesthetic nature of the images and the principles of drama, the features of morphogenesis and melodism are presented. The systematization is based on a substantive-stylistic approach, supplemented in expanding the topic with new methods of semantic, psychological, cultural research. A special aspect of the consideration of the problem is connected with the demonstration of the influence of the “romantic” type of thinking on the musical styles of the first half of the 20th century, primarily expressionism and neoclassicism. An attempt is made to reveal in the anti-romantic position of these modernist movements a deep connection with the essence of the “romantic” as a way of preserving the spiritual-ideal values in art and the concrete-sensual forms of their transmission. The final section of the article presents the movements of post-romanticism and neo-romanticism in the musical art of the 20th century as two forms of preservation and updating of stylistic models and the “genetic fund” of romanticism.

Keywords: romantic style in music, “romantic” as a type of thinking, anti-romanticism, modernism, expressionism, neoclassicism, post-romanticism, neo-romanticism.

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation. Eremenko, G.A. (2020), “«Romantic» and its modifications in the art of the 20th century”, *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 3, pp. 41–55. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10044. (in Russ.)

Романтизм – последний «большой» стиль¹, завершивший к рубежу XIX–XX столетия эпоху новоевропейской музыкальной культуры. В отличие от других сфер искусства, стремительно исчерпавших или многократно преобразивших (рожденный разочарованием в идеях Просвещения) порыв к свободе самовыражения творческой личности, в музыке романтизм обрел длительную вековую «линию жизни» – стал одним из значимых феноменов человекоцентристской концепции культуры.

Убедительно-целостного представления в российском музыкознании романтизм до сих пор не получил по причине сложной многоаспектности обсуждаемой проблемы, необходимости включения в нее ряда сопутствующих уровней исследования²:

– оппозиции и связей романтизма и реализма как методов выявления субъективно-личностного / конкретного и общезначимого / всеобщего в познании первоначал жизни;

– философско-эстетических и психологических основ романтической картины мира и их художественно-творческого преломления;

– взаимоотношений романтического и классического как механизмов стадийного развития музыкальной культуры, ее исторической эволюции;

– соотношения общехудожественных и специфических принципов мышления в романтическом искусстве разных сфер творчества и национальных школ;

– осмысления понятийного аппарата, необходимого для разработки тем историко-типологического характера.

Число публикаций по общим проблемам музыкального романтизма в российском музыкознании невелико. Первые статьи В. Асмуса «Музыкальная эстетика философского романтизма» (1934), И. Соллертинского «Романтизм, его общая и музыкальная эстетика» (1956) в духе времени были сосредото-

ны на мировоззренческом аспекте творчества, критике «идеологических заблуждений» нового художественного течения, уступавшего (по мнению авторов) значимости реалистических форм искусства. Путь к преодолению схематизма общеметодологических характеристик романтического искусства, их прямой проекции на музыку был намечен в докладе М. Друскина «К полемике о романтизме» (1965), прочтенном в Московской консерватории, текст которого был издан значительно позже (1981).

Идеи автора стимулировали начало нового этапа в изучении проблемы, сосредоточенного на выявлении сути «романтического начала» в музыке. Активному накоплению опыта способствовали монографические исследования о творчестве композиторов XIX в. Было начато издание многотомного труда по изучению ведущих национальных композиторских школ с позиций своеобразия их романтического мышления. В очерке Н. Николаевой «Романтизм и музыкальное искусство» из первой книги «Музыка Австрии и Германии» (1975), во вводных разделах монографии И. Барсовой о малеровском симфонизме (1975) «Об исторической типологии художественного мышления Малера» и «Тенденция к открытой форме и тенденция к замкнутой форме» стала определяться картина признаков романтизма как стиля, запечатлевшего в музыке духовные устремления человеческой личности, сложность ее внутреннего мира и взаимоотношений с реальностью.

В последней трети XX в. углублению представлений о сути «романтического» в музыке способствовали

статьи из сборника «Проблемы музыкального романтизма» (в серии научных трудов ЛГИТМиК, 1987) и публикация материалов научных конференций, состоявшихся в Ростовской консерватории им. С.В. Рахманинова (1998). Свой вклад внесло музыкознание начавшегося тысячелетия. Особенностью публикаций рубежного периода стало применение междисциплинарного опыта в исследовании общих эстетических категорий искусства, творческого метода и поэтики романтизма, использование новых подходов, разрабатываемых в сферах культурологии и семиотики.

Обогащение методологии изучения проблем музыкального романтизма позволило осмыслить ряд важных вопросов. В художественном методе романтизма исследователи (Цукер А., 1998; Демченко А., 1998) выявили двуединство гносеологического / конкретно-достоверного и аксиологического / ценностно-преобразующего способов отражения реальности, с преимущественным преобладанием второго над первым. В результате были скорректированы представления о диалектической природе мышления и соотношении антиномий романтической концепции творчества (Габай Ю., 1987). «Романтическое» в искусстве было осознано как культурно-историческая категория (Зенкин К., 2001), суть которой определяется стратегией жизнотворчества – способностью романтического мышления к моделированию новых «программ жизненного поведения» (Ю. Лотман).

Обоснование «романтического» как универсального типа творческого мышления, «инварианта парадигмы» (А. Демченко), закладывающего

«программу эпохи», стимулирующего поиск художественных форм для передачи интуитивно уловленных художником-творцом новых духовных импульсов, позволяет исследователям оценить его эвристическую функцию и генерализирующее положение в развитии новоевропейской музыкальной культуры. В отличие от классификации Г. Гегеля, вписывающего романтизм в конкретные исторические рамки, «романтическое» как искусство «пробывающих в становлении форм», «можно, – по мнению А. Кудряшова, – отнести и к романтизму XIX столетия, и к барокко, а также... в значительной степени – и к искусству XX века» (2002, с. 140). Таким образом, «романтическое» обретает статус историко-типологического понятия, близкого по смыслу тенденции аклассического (определение И. Барсовой), т.е. нарушающего норму для высвобождения созидательно-животворящей интуиции, что свойственно стилям переходных периодов развития культуры.

Культурологический подход заставил по-новому взглянуть на проблему эволюции музыкального романтизма. В статьях А. Демченко (1998), К. Зенкина (1998) подвергается сомнению правомочность рассмотрения его только как конкретно-исторического стиля, т.е. целостного направления, переживающего формирование, расцвет и угасание³. Согласно позиции этих исследователей, появлением «романтического» как типа мышления в музыкальном искусстве управляют тенденции отхода от устойчивых норм композиции с последующим восстановлением связей с преобразованными традициями предше-

ствующих эпох. Таким образом, кристаллизация поэтики «романтического» – стилеобразующих принципов и особого рода приемов композиционной организации – может наблюдаться на разных этапах развития новоевропейской культуры, протекая в условиях борьбы центростремительных и центробежных поисков на основе некоей генерирующей модели, охарактеризованной А. Кудряшовым как «структурно-семантический инвариант лирико-поэтического высказывания» (2002, с. 143).

Для изучения специфики конкретно-исторического стиля «романтической музыки» (впервые это выражение применил Т.А. Гофман) как искусства «исповеди души» и «языка чувств» российское музыковедение достаточно продуктивно применяло в многолетней практике содержательно-стилистический подход, дополненный в последнее время методами семантического и психологического анализа. Прибегнув к систематизации разработанных в ряде работ наблюдений, предложим характеристику «романтического» как художественно-образного выражения особого типа мировосприятия, отображенного в принципах новаторского формообразования и музыкального языка.

I. *Идейно-концептуальный аспект проблемы «романтического».* Его сущность наиболее активно продолжает разрабатываться в теории искусства. Основные положения закрепились в отечественном музыковедении. Позиция отождествления философии идеализма с творческим методом романтизма была критически пересмотрена исследователями как мешающая изучению его черт

конкретно-исторического музыкального стиля (М. Друскин (1981, с. 172)). Эстетико-философские позиции немецких теоретиков йенской школы (Ф. Шеллинг, братья Шлегели, Новалис) (подробнее см.: (Бычков В., 2006, с. 89–91)) были переосмыслены в литературоведении для постижения поэтики – общих черт передачи художественно-образного содержания романтического искусства, обретающих разное освещение в творчестве писателей и поэтов этого направления.

Проекция опыта изучения литературного романтизма на область «музыкально-романтического» дала плодотворные результаты. В музыковедческих работах утвердился фокус «двоемирия» и «двойничества» в понимании особенностей мировосприятия композиторов-романтиков. Его возникновение обусловлено стремлением художника-творца обрести «абсолютный синтез абсолютных оппозиций» (Ф. Шлегель), т.е. отразить средствами музыки нерасторжимое единство рожденных игрой воображения идеальных представлений о бытии и критическое осознание несовершенства реальных противоречий жизни. Амбивалентность (термин М. Бахтина) романтического мировидения, проявляющаяся в иронии – парадоксальном серьезно-скептическом отношении художника-романтика к созидательно-преобразующим возможностям акта творения – определила дуализм мышления романтического искусства: возможность сплава во внемузыкальных замыслах композиторов-романтиков разных ценностно-смысловых полюсов.

II. *Образно-драматургический аспект проблемы «романтического».*

Следствием «глубокого внутреннего разлада с действительностью» (В. Белинский), обусловленного общественно-историческим кризисом послереволюционной эпохи в жизни европейских стран и наполеоновскими завоевательными походами, стали попытки искусства взять на себя задачу сохранения веры в «абсолютные истины» для отстаивания внутренней свободы личности. Эти установки получили выражение в открытии новой *духовно-чувственной природы* художественного переживания – способности искусства воссоздавать ощущение идеальности устремлений и конкретности происходящего. Показ личностно-психологических форм проявления и многозначности человеческих реакций, сопряжение полярных образных сфер для передачи целостности мировосприятия и драматургия контрастно-конфликтных пластов в раскрытии постоянного борения жизненных импульсов – таковы новаторские принципы музыкального романтизма.

Гипертрофия субъективно-личностного начала ощутима в особом тоне музыкально-романтической эмоциональности. Патетику общечеловеческого переживания сменили неповторимо-индивидуальные всплески и вибрации эмоционального возбуждения, окрашенного в экспрессивно-напряженные или экстатически-восторженные тона. Важным отличительным свойством романтических переживаний является их способность отразить происходящие во внутреннем мире «Я» перемены (Николаева Н., 1975, с. 18), передать процессы напряженной духовно-психологической жизни в показе всех стадий изменения –

становления, роста, исчерпания (Барсова И., 1975, с. 16–17).

Запечатление композиторами-романтиками «возросшей емкости восприятия и нервной восприимчивости жизненных впечатлений» (Друскин М., 1981, с. 183) повышает суггестивные возможности музыки. Романтические чувства обретают мировоззренческий «градус»: в них ощутима способность «единичного вбирать всеобщее». Weltschmerz – искупительное страдание, сплавляющее торжество высшего мига жизни и трагизма смерти, «вечно женственное» как выражение абсолютных ценностей, ирония и гротеск, олицетворяющие вечные метаморфозы жизни. Таковы общезначимые грани мира романтической образности, обретающие форму личностного высказывания.

Смысловая двойственность образов усложнена драматургией контрастных пластов – противопоставлением реального / ирреального, прекрасного / ужасного, добра / зла или обыденного / исключительного. Соотношение образных антитез создает ситуацию несовместимости этих начал, требуя либо вытеснения одного за счет роста другой (идеально-возвышенной или императивно-трагической) сферы, либо перерождения сущности вносящего конфликт образа и утверждение эмоционально-смыслового единства музыки.

III. *Композиционно-стилистический аспект проблемы «романтического».* «Проникновение в жизнь души» – новое образно-эмоциональное содержание романтической музыки – повлекло кардинальные изменения выразительных и формообразующих средств. Глубинные

изменения претерпел музыкальный звук, не просто передающий, а возбуждающий в слушателе душевное волнение (Михайлов А., 1991а, с. 23). Это стало возможным благодаря «рождению стиля сердечных интонаций» – обращению к сфере «интимно-интонационной культуры Lied с ее богатейшей поэтизацией душевности» (Б. Асафьев, цит. по: (Друскин М., 1981, с. 185)). Развертывание формы как фаз становления, обогащения, обретения новых качеств или внезапных перевоплощений образа создавало эффект протекания психологической жизни. Постоянная изменчивость настроений выражалась с помощью многосоставного «интонационного словаря» – свободной смены разных интонационно-мелодических оборотов (песенного лиризма, кантилены оперного склада, разнообразных форм речевой декламации или национально-жанровых элементов разного этнического колорита). Их гибкому сплаву и неповторимой выразительности высказывания способствовало новаторское фактурно-гармоническое и тембро-штриховое решение (подробнее см.: (Друскин М., 1981, с. 185–186)). Экспрессия «излияния чувств» повышалась и обретала личностное своеобразие благодаря волновому нагнетанию разной степени интенсивности, метроритмическим эффектам передачи глубины или порывистости «дыхания».

Эти приемы вращались в мелодический рельеф, привнося в него психологические нюансы и даже ощущение скрыто-подсознательных всплесков. Так возник новый музыкальный синтаксис, выражающий *монологизацию сознания* романти-

ческого «героя» и вызывающий аналогии со структурой «внутренней речи» (Л. Выготский). Представляя особенности романтического интонационного мышления, музыковед М. Лобанова (1990, с. 106) отмечает в его функционировании непредсказуемость смены рационально-логического (обобщенного типа интонирования) и чувственно-интуитивного (индивидуально-неповторимого музыкального материала), что рождает ощущение «пребывания музыки между речью и мыслью» (Р. Шуман о своем Интермеццо, ор. 4, № 5). Наблюдения И. Барсовой над «открытой формой» Г. Малера позволяют конкретизировать организацию подобных новаторских мелодико-синтаксических решений: фрагментарность, создаваемая появлением «мотивов-инновключений», сочетается со слитностью длительного вариантного обогащения интонационной попевки, с последующим изменением ее образного смысла благодаря интенсивному монотематическому преобразению, не исключая возможное возвращение (в виде реминисценций) узнаваемого облика темы.

Неожиданное появление в драматургии фаз экстенсивности и интенсивности, смена разделов волнового развития и длительных спадов или внезапных сломов динамического роста обусловили невиданную свободу формообразования. Индивидуализацию конструктивных принципов в романтической музыке отмечают все исследователи. «...Музыкальное произведение оказывалось... не композицией... построенной по выверенным правилам, а соответствием или аналогом жизни и движений души» (Михайлов А., 1991а, с. 22).

Стилевые принципы романтизма обрели системную целостность в последней трети XIX в. Рубеж XIX–XX столетий, время «fin de siècle», стал периодом «зенита» и быстрого заката влияний романтического стиля на композиторские умы. Границей «официальных похорон» (выражение Ю. Давыдова) века романтической культуры считают зону «социальных катастроф» – 1914–1918 гг. Эти трагические вехи характеризуются исследователями как ситуация кардинальной «смены эпох, образов мира, <когда> “эмотивистский” век уступал место рационалистическому» (Левая Т., 1991, с. 6).

Слом романтической «картины мира» был вызван чувством утраты веры в «абсолютные» ценности бытия и ощущением возникшего «духовного вакуума» (К. Краус). В явлениях «первой волны авангарда» (микротональная музыка, шумовой инструментарий итальянских футуристов и др.) разрыв с традицией приобрел форму художественной оппозиции – выдвижения в искусстве в качестве первоочередных экспериментально-конструктивистских задач обновления, нередко манифестирования нигилистских умонастроений. В стилях музыкального модернизма первой половины XX в. отрицание сочеталось с сохранением скрытых, опосредованных влияний поэтики «романтического».

В экспрессионизме, формирующем новое мировидение современной культуры и возникшем (по оценке А. Луначарского) в результате «страшного общественного разочарования», ставшего художественной формой протеста против агрессии наступившего века, романтические принципы «искусства выражения»

приобрели предельно обостренный характер. «Суперэкспрессия» интонирования (выражение В. Холоповой), или беспримерно возросшая острота чувствования, знаменовала не только кризис сферы возвышенно-поэтических переживаний, вытесненных трагическим лиризмом отчаяния и резиньяции. Более важным было ощущаемое переосмысление миметической природы музыкальных эмоций: картину внутренней жизни личности сменила символическая «психограмма» душевных всплесков гибнущего «я». Наметилось стремление к «размыванию» конкретно-чувственных черт переживания во имя выражения глубин кризисного сознания личности.

В музыкальном экспрессионизме превращение эмоции в «знак» неблагоприятия мира стимулировало «расшатывание» функциональных связей. Из-за постоянного преодоления устойчивых тяготений в контексте «пантонального» мышления слуховое восприятие оказалось в ситуации тотальной непредсказуемости логики развития. Утрата эмоционально-смысловой определенности композиторского высказывания и, как следствие, исчезновение опор в восприятии стали причиной скандальных премьер атональных сочинений А. Шенберга и его учеников. Ощущая эти трудности, создатель 12-тоновой техники композиции целенаправленно пытался сохранить чувственный план выразительности в условиях роста формально-регламентирующих закономерностей абсолютной музыки. Именно за эти усилия лидеры «второй волны авангарда» подвергнут Шенберга резкой критике, объявив его музыку «мертвой» и провозгласив предтечей современности А. Веберна.

«Новый романтизм»⁴, отстаиваемый главой нововенской школы, олицетворял скорее стремление сохранить в культуре исчезающую ценность «духовного начала», его доступность конкретно-чувственному восприятию. Сохраняя эту сверхзадачу искусства, Веберн облек ее решение в ультрарадикальную форму техники многопараметровой композиции⁵. «Безобразная образность» музыки Веберна (вернее, вербальная непереводаемость ее труднодостижимого смысла) – свидетельство рождения особого звукообраза-символа. Он выступает проводником энергетических вибраций некоего трансцендентного прафеномена – идеи «гармонии макро- и микрокосмоса», передачу которой с помощью рассредоточенного пуантилистского письма можно уподобить пространственно-тембровой «голограмме», метафорически обозначающей непостижимые метафизические категории «вечности» и природно-космической «бесконечности мироздания».

Веберн в музыке (подобно абстрактной живописи В. Кандинского⁶) совершил прорыв к «духовно-идеальной» сути прообразов художественно-эстетического переживания. Можно оценить этот прорыв как уход от «слишком человеческого» и возвращение на новом витке истории к близкой Средневековью концепции интеллектуально-числового понимания природы музыки. Можно увидеть в необратимом слиянии сущности и формы эманации «абсолютного духа» – высшее выражение Абсолютных ценностей и Красоты в понимании творцов романтического искусства. В этой двойственности подтвержде-

ние неуловимых метаморфоз «романтического» как мировосприятия.

Испанский философ Х. Ортега-и-Гассет охарактеризовал свойственное XX в. стремление к преодолению в искусстве «подражания природе», а также избегание открытых чувственно-феноменальных форм воссоздания сферы «духовности» – понятием «дегуманизация культуры». В такой формулировке отчетливо проступала мысль об исчерпанности предметно-чувственных «знаков» и эмоционально-психологического модуса в эстетическом отображении реальности. В музыкальном искусстве подобные процессы ощущались в отходе многих композиторов от полноты и непосредственности эмоционального высказывания, что было оценено как движение *антиромантизма*. Лишь в конце XX столетия был осознан глубинный масштаб перемен – отход искусства от законов изоморфной (по подобию форм) достоверности в показе реальности, что проступало в живописи в деформации изображаемого, а в музыке ощущалось в «вуалировании» эмоциональных прообразов, их символическом опосредовании и даже отказе от «языка чувств».

Подобные процессы свидетельствовали о радикальных преобразованиях в культуре новой эпохи, о ситуации «взрыва» предшествующих традиций. Однако Ю. Лотман в работе «Культура и взрыв» замечает, что неизбежные в развитии «взрывы норм» не разрушают их целиком (1992, с. 262), означая скорее скачкообразный переход «прошлого» в «грядущее» (Лотман Ю., 1992, с. 41) при сохранении базисных структур, выступающих в об-

лике принципиально измененных художественных форм (Лотман Ю., 1992, с. 26). Антиромантизм (как видится с временной дистанции) в глубинном смысле не порывал с сутью «романтического», сохраняя свойственное подлинным творцам стремление осовременить формы выражения «духовного» – этой важнейшей цели культуры. В основаниях многих стилевых течений модернизма XX в. сохранялось близкое философии музыкального романтизма понимание гармонизирующей роли искусства, его предназначения сберечь в художественном произведении «идеи прекрасного как чувственно проявленного идеала» (В. Бычков).

О роли «духовного» в музыкальной поэтике размышляет И. Стравинский. Открытая дискуссия лидера неоклассицизма с романтизмом, позиция антивагнерианства указывают на его радикальный разрыв с традиционной эстетикой переживания. В часто цитируемом заявлении композитора о неспособности музыки «что бы то ни было выражать – чувство, психологическое состояние, явления природы» заявлен культ аэмоционального (формулировка Стравинского!) чистого звучания, ценность которого заключается в установленном композитором порядке организации, достигнутом благодаря мастерству владения своим ремеслом, творческой одаренности, таланту изобретателя. Однако аэмоциональность в понимании Стравинского не означает «стерильность». Чувствительность он заменяет динамизмом, эмоция переживания – энергетическим тонусом темброритмических движений. Музыка композитора опериру-

ет двигательно-моторными формами разной интенсивности, прообразами которых являются телесно-мышечные усилия, шире – пульс жизнедеятельности.

Именно широкая шкала «энергетических эмоций» (определение В. Холоповой) станет главенствующей линией выразительности в музыке первой четверти XX в. Обретя действенный ритуально-символический тонус в неофольклоризме и моторно-кинетический «механистический» характер в музыкальном урбанизме, новые формы «динамической витальности» предстали в модернистском творчестве «века трагических потрясений» как разновидность «высокотемпературного накала реакций», импульс к появлению которых был дан «неистовыми» романтиками и в дальнейшем раскрыт экспрессионистами. Влияние новой формы эмоциональности В. Холопова, автор монографии «Музыкальные эмоции», усматривает даже в опусах композиторов авангардной эстетики⁷.

Глубинная преемственность с эстетикой романтизма ощущается в склонности современного музыкального искусства (разных жанрово-стилистических и структурно-конструктивных поисков) к манифестированному в XIX в. принципу программности. Его назначение – сохранять в переходные этапы развития музыкальной культуры содержательно-коммуникативные функции искусства, способность конкретизировать то, что (в силу новизны) недоступно осознанию непосредственно-чувственного восприятия. Программное мышление в контексте роста интеллектуализации содержания профессиональной

композиторской музыки и радикализма преобразования ее основ призвано способствовать не открытию / объяснению, а улавливанию слушателем скрытых планов авторского замысла, зашифрованной в звуках «тайнописи». Сложность творческих идей, минимизация эмоционально-чувственных «алгоритмов» их дешифровки, и, как следствие, усложнение смыслообразования при восприятии музыки авангардно-модернистского письма обусловили привлечение разнообразного комплекса дополнительных способов означения звучания. В их числе (кроме вербальных характеристик, семантики композиторских ремарок), использование риторических фигур, мотивов-символов, заимствование закрепившихся в композиторской практике «словарных оборотов», ввод «чужого материала» (в виде цитат и стилизаций) в функции «кодов» содержания для ориентации (слуховой и аналитической) в многозначном внемузыкальном замысле произведения.

Приемы техники полистилистического диалога начали осваиваться композиторами в 1920-е гг., особенно активно в русле неоклассицизма. Метод «вариаций на стиль» (термин С. Савенко) связан с реконструкцией музыкально-исторических моделей разных эпох, в том числе романтического XIX в. Возрождение поэтики романтизма сохраняло в культурной «памяти» комплекс его средств выразительности, приобретавших статус определенного музыкально-исторического «словаря» – стилистических «знаков» передачи эмоциональных реакций. Органично вписывался в контекст поисков XX в. новой конструктивной логи-

ки мышления принцип «открытых форм» романтической музыки.

«Реминисценции» стиля прошлых эпох, настойчиво проявляющиеся в композиторском творчестве, были оценены в качестве тенденции скрепления «мозаичной картины» современной музыки, получив название – «*договаривание традиции*» (Соколов А., 2005, с. 15). В ее русло вписался *музыкальный постромантизм* рубежа столетий, обогащенный некоторыми открытиями модернистских стилей и питающий в дальнейшем творчество ряда композиторов первой половины XX в. (М. Равель, А. Берг, Б. Барток, Ф. Пуленк, поздний С. Прокофьев). «Прорывы» романтизма в «большой стиль эпохи» (М. Лобанова) сохраняли столь важную для музыкального искусства «отзывчивость чувства», в «память» культуры вращались «коды» передачи неотъемлемых для человеческого сознания эмоционально-психологических реакций. «Постромантизм в художественной культуре <современности> представляет “шлейф” века XIX-го, – отмечает А. Соколов, – ...своего рода *post scriptum*, “дописывание только что завершенного письма”» (2005, с. 15), с приметами (вопреки мнению автора цитаты. – Г.Е.) нового времени в области музыкального языка.

Новая «вспышка» интереса к «романтическому» возникла с середины 1950-х гг. и проросла в композиторском творчестве двух ближайших десятилетий. Жертвы Второй мировой войны изменили сознание нового поколения творцов, привнесших в музыку атмосферу апокалипсиса, мотивы «*in memoriam*». Бегством в «чистое искусство» зву-

чаний на Западе стал послевоенный авангард, оппозицией которому явилась новая стилевая тенденция, названная в немецком музыкальном искусстве «*Neue Innerlichkeit*» («новая искренность»). Она рельефно проступила в творчестве российских композиторов, получив название – *неоромантизм*, неся в себе чувство «ностальгии», ощущения утраты «ценностей» естественной человечности.

В признаках этой стилевой тенденции, аналитически выявленных в исследовании Г. Григорьевой «Стилевые проблемы в русской советской музыке второй половины XX века (1989, с. 113–119) и затрагиваемых в ряде статей многих авторов о творчестве композиторов этого русла⁸, акцентированы принципиальные изменения, внесенные новой эпохой в стилевую модель XIX в. Одно из них связано с синтетической природой мышления, впитавшего эмоционально-стилистические черты всех исторических разновидностей «музыки самовыражения» – лирического высказывания: патетики Барокко, чувствительности сентиментализма, эмоций эпохи «бури и натиска» второй половины XVIII в., раннего, зрелого, позднего стиля романтизма, гедонистической мечтательности импрессионизма, кризисных реакций экспрессионизма. Объединению этих стилистических моделей способствовал ряд драматургических принципов «романтического»: доминирование фаз «вопрошания» и «ожидания» над персонификацией определенной образности, «разорванность» музыкального материала и сломы темпоритма формы, «вспышки» экспрессии на фоне «затухающе-

го» типа изложения – свертывания и истаивания голосов фактуры. С их помощью получали выражение мотивы ухода в интроспективный план «воспоминаний», погружение в «длящееся прошлое», разные оттенки «ретроспективного развертывания музыкального сюжета».

Привлечение столь широкой гаммы средств эмоциональной отзывчивости определили особенности композиционной организации произведений «современного романтизма». Приметой письма стал «метастиль» – синтез цитат, аллюзий «чувствующих» оборотов и стилизация «лирического фонда» европейской музыки. Композиционные решения представляют собой феномен «политехники» – сплав разновременных конструктивных приемов, включающих разнообразные формы авангардных новаций (см.: Григорьева Т., 1989, с. 119)). Современный стилевой синтез, ориентированный на романтические модели, – как отмечает Г. Григорьева, – стал основой смешанных форм нового типа, свобода которых допускает совокупность ранее несовместимых приемов, сопоставление классических структур, сквозных форм монотематической организации, с включением разделов ради-

кального письма или плюралистичного склада.

Творческая практика *современного психологизма* представлена на Западе – в качестве наиболее значимых фигур – именами немецких композиторов В. Кильмайера и В. Рима, сформировавших (соответственно) медитативное и экспрессивное русло стиля «новой душевности». В России стремление к «исповедальности» охватывает широкое пространство композиторского поиска и дает разнообразие индивидуальных решений. Наиболее последовательно и самобытно новая тенденция была представлена в творчестве В. Сильверстова, Г. Канчели, Г. Фрида, Ф. Караева. Общим в их музыкальном наследии являются возвращение к тону певучести звучания и обращение в авторском замысле к показу сложной психологической жизни современного человека.

Проницательно определил непреходящую роль «музыкально-романтического» А.В. Михайлов. В силу того, что «романтическое» стало «”знаком” личности, приметой ее ценности», пока человечество не раз уверится в них, «“романтическое” будет существовать и выживать в чреде метаморфоз» (1991б, с. 23).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Большой стиль» (следуя определению В.В. Бычкова (2006. Ч. 2. С. 302–303) является «сложно опосредованным художественным отображением и выражением... некоторых сущностных... характеристик определенной исторической общности людей, конкретного этапа культуры». Опыт романтизма – едва ли не последняя попытка претворения в творческой деятельности художника парадигм европейского гуманизма – идей гармонии, красоты, добра – с осознанием иллюзорности достижения этих «аб-

солютных истин» в силу противоречивости реальности и человека.

² Отдельные аспекты проблемы музыкального романтизма разрабатываются в статьях (Демченко А., 1998; Зенкин К., 1998; Цукер А., 1998) сборника «Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему». В новейшем российском музыкознании появился еще один поворот в исследовании, связанный с изучением генетических влияний романтизма на стили XX в., в частности, модерн и экспрессионизм (см.: Векслер

Ю. «Неисправимый романтик» XX столетия (Романтические традиции в музыке Альбана Берга) // Указ. сб. С. 90–93; Она же. Альбан Берг и Густав Малер // Густав Малер и музыкальная культура его времени. В честь 150-летия со дня рождения Г. Малера и 125-летия со дня рождения А. Берга: Материалы междунар. науч. конф. М., 2013. С. 281–292; Скворцова И.А. Романтизм как генезис стиля модерн в русской музыке рубежа XIX–XX веков // Музыковедение. 2010. № 1. С. 10–13).

³ Рабочий вариант периодизации истории австро-немецкой романтической музыки XIX в. предложен в очерке Н.С. Николаевой (1975, с. 27–29). Выделены три этапа – ранний (1810–1820-е гг.), средний (1830–1840-е гг.), поздний (1850–1890-е гг.) как фазы формирования, зрелости и снижения творческой активности, изживания стиля. А. Демченко (1998) и К. Зенкин (1998) оценивают романтическое мышление как важный «механизм» развития культуры XIX в., «импульс движению эпохи», обретающий индивидуальные формы творческой реализации и постепенно изживающий свой потенциал. Установить определенные границы этого процесса (считает К. Зенкин) сложно в силу специфики постоянного становления и самоотрицания «романтического» (1998, с. 11–12), предстающих в завуалированной или открытой форме. Эту точку зрения разделяет А. Демченко, однако видит циклические закономерности в развитии искусства XIX в.: нечетные стадии проходят под знаком романтического мышления, четные – реализма (1998, с. 9).

⁴ Проблема «А. Шенберг – романтизм» активно обсуждается в отечественном музыковедении. Композитор сам признал эту связь в высказывании: «Старый романтизм умер – да здравствует новый!» (цит. по: Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. М., 1975. С. 111). Ценностные ориентации композитора-революционера прочно покоились на сохранении духовного «гена» австро-немецкой классико-романтической музыкальной традиции. Шенберг призвал новое поколение композиторов помнить о главном великом предназначении художника – «вручить пророческое послание человечеству!», в понимании которого (послания) он вкладывал столь близкую романтической философии идею «тоски человеческого су-

щества по... бессмертной душе», что невозможно (по его словам) выразить без «подлинного чувства» (см. подробнее: Власова Н. Творчество Арнольда Шенберга. М., 2010. Гл.: Аспекты музыкальной эстетики и поэтики. С. 10–15).

⁵ Техника многопараметровой композиции, созданная Веберном, предполагает оперирование пятью свойствами звука, помимо высоты, длины, громкости, включены тембр и регистр. В результате, в музыке Веберна появляется (помимо горизонтали и вертикали) как бы «третье измерение» – глубина звукового пространства. Сгущение экспрессивного параметра (термин В. Холоповой), «плавающий» метроритмический пульс, создающий эффект «политемповости», вызывают статику и предельное сжатие формы, превращают музыкальную ткань в «текстуру» – объемную звуковую структуру с прихотливым рельефным «звукоточечным» рисунком (см.: Исхакова С.З. «Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени. Уфа, 2010. Гл. 3: «Пространство молчания» в музыке раннего Веберна. С. 165–198).

⁶ Близость идейных позиций В. Кандинского с духовными основами романтизма и параллели с «лирической геометрией» произведений Веберна рассмотрены в ст.: Кудряшов Ю. Философия искусства Кандинского в свете эстетики немецкого романтизма // Проблемы музыкального романтизма: Сб. науч. тр. / отв. ред. А.Л. Порфирьева. Л., 1987. С. 76–108.

⁷ Холопова В.Н. Музыкальные эмоции: Учеб. пособие. М., 2010. Гл. 8: XX век – музыкальные эмоции эпохи культурной поляризации. С. 215–239.

⁸ Возрождению романтизма как стиля «исповеди души» в немецкой музыке посвящена ст.: Власова Н. «Музыкальный тон – это нечто захватывающее...» Вильгельм Кильмайер и новое время немецкой музыки // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 151–158; особенности преломления традиционных музыкально-исторических моделей, в том числе романтизма, в творчестве российских композиторов второй половины XX в. освещаются в ст.: Григорьева Г.В. Современная музыка в аспекте «нового эклектизма» // Музыка XX века. Московский форум: Материалы междунар. науч. конф. / науч. тр МГК им. П.И. Чайковского. М., 1999. С. 52–57; см. также: Саркисян С. Но-

стальгический романтизм Эдуарда Айрапетяна // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 49–51; Шевляков Е. Неоромантизм в музы-

ке XX века: пределы или беспредельность // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему. Ростов н/Д., 1998. С. 84–86.

ЛИТЕРАТУРА

Барсова И. Введение // Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. С. 9–46.

Бычков В.В. Эстетика. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Гардарики, 2006.

Габай Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма // Проблемы музыкального романтизма: Сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК, 1987. С. 5–30.

Григорьева Г. Неоромантизм как новая стилевая тенденция // Григорьева Г. Стилиевые проблемы в русской советской музыке второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. С. 113–128.

Демченко А. Essentia и existentia романтического менталитета // Музыкальный мир романтизма: От прошлого к будущему: Материалы науч. конф. Ростов н/Д, 1998. С. 17–20.

Друскин М. Полемика о романтизме // Друскин М. Избранное: Монографии, статьи. М., 1981. С. 166–195.

Зенкин К. О некоторых проблемах изучения романтизма // Музыкальный мир романтизма: От прошлого к будущему: Материалы науч. конф. Ростов н/Д, 1998. С. 9–13.

Зенкин К. Романтизм как историко-культурный переворот // Жабинский К.А., Зенкин К.В. Музыка в пространстве культуры: Избр. статьи. Вып. 1. Ростов н/Д, 2001. С. 8–28.

Кудряшов А. Музыкальный романтизм: Идеи эпохи и их воплощение // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 139–144.

Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.

Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.

Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. 272 с.

Михайлов А.В. Романтизм // Музыкальная жизнь. 1991а. № 5. С. 20–23.

Михайлов А.В. Романтизм // Музыкальная жизнь. 1991б. № 6. С. 20–23.

Николаева Н.С. Романтизм и музыкальное искусство // Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1 / общ. ред. Т.Э. Цытович. М., 1975. С. 7–26.

REFERENCES

Barsova, I. (1975), "Introduction", *Simfonii Gustava Malera* [Gustav Mahler Symphonies], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 9–46. (in Russ.)

Bychkov, V.V. (2006), *Estetika* [Aesthetics], 2 ed., Gardariki, Moscow. (in Russ.)

Gabai, Yu. (1987), "The romantic myth of the artist and the problems of the psychology of musical romanticism", *Problemy muzykal'nogo romantizma* [Problems of musical romanticism], LGITMiK, Leningrad, pp. 5–30. (in Russ.)

Grigor'eva, G. (1989), "Neo-romanticism as a new style trend", *Stilevye problemy v russkoi sovetskoi muzyke vtoroi poloviny XX veka* [Style problems in Russian Soviet music of the second half of the twentieth century], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 113–128. (in Russ.)

Demchenko, A. (1998), "Essentia and existentia of the romantic mentality", *Muzykal'nyi mir romantizma: ot proshlogo k budushchemu* [The musical world of romanticism: from the past to the future], Rostov-on-Don, pp. 17–20. (in Russ.)

Druskin, M. (1981), "The controversy on romanticism", *Izbrannoe: monografii, stat'i* [Favorites: monographs, articles], Moscow, pp. 166–195. (in Russ.)

Kudryashov, A. (2002), "Musical romanticism: ideas of the era and their implementation", *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 1, pp. 139–144. (in Russ.)

Levaya, T. (1991), *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi* [Russian music of the early twentieth century in the artistic context of the era], Muzyka, Moscow, 166 p. (in Russ.)

Lobanova, M. (1990), *Muzykal'nyi stil' i zhanr: istoriya i sovremennost'* [Musical style and genre: history and modernity], Sovetskii kompozitor, Moscow, 312 p. (in Russ.)

Lotman, Yu. (1992), *Kul'tura i vzryv* [Culture and explosion], Gnozis, Progress, Moscow, 272 p. (in Russ.)

Mikhailov, A.V. (1991a), "Romanticism", *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], no. 5, pp. 20–23. (in Russ.)

Mikhailov, A.V. (1991b), "Romanticism", *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], no. 6, pp. 20–23. (in Russ.)

Nikolaeva, N.S. (1975), "Romanticism and the art of music", *Muzyka Avstrii i Germanii*

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

Соколов А. Музыкальная хронология XX века // Теория музыкальной композиции XX века: Учеб. пособие / отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 14–39.

Цукер А. Романтизм и музыкальное искусство // Музыкальный мир романтизма: От прошлого к будущему: Материалы науч. конф. Ростов н/Д, 1998. С. 6–9.

XIX veka. Kniga pervaya [Music of Austria and Germany of the XIX century. The first book], in T.E. Tsytovich (ed.), Moscow, pp. 7–26. (in Russ.)

Sokolov, A. (2005), “Musical chronology of the 20th century”, *Teoriya muzykal'noi kompozitsii XX veka* [Theory of musical composition of the 20th century], in V.S. Tsenova (ed.), *Muzyka*, Moscow, pp. 14–39. (in Russ.)

Tsuker, A. (1998), “Romanticism and the art of music”, *Muzykal'nyi mir romantizma: ot proshlogo k budushchemu* [The musical world of romanticism: from the past to the future], Rostov-on-Don, pp. 6–9. (in Russ.)

Zenkin, K. (1998), “On some problems of studying romanticism”, *Muzykal'nyi mir romantizma: ot proshlogo k budushchemu* [The musical world of romanticism: from the past to the future], Rostov-on-Don, pp. 9–13. (in Russ.)

Zenkin, K. (2001), “Romanticism as a historical and cultural revolution”, Zhabinskii, K.A., Zenkin, K.V. *Muzyka v prostranstve kul'tury* [Music in the cultural space], vol. 1, Rostov-on-Don, pp. 8–28. (in Russ.)

Сведения об авторе

Еременко Галина Анатольевна, кандидат искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: erema49@mail.ru

Author information

Galina A. Eremenko, Cand. Sc. (Art Criticism), professor at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: erema49@mail.ru

Поступила в редакцию 17.02.2020

После доработки 06.07.2020

Принята к публикации 10.07.2020

Received 17.02.2020

Revised 06.07.2020

Accepted for publication 10.07.2020