

ЖУКОВА Ольга Анатольевна / Olga ZHUKOVA

| Русская композиторская школа в контексте европейской культуры: субъект творчества и его границы |

ЖУКОВА Ольга Анатольевна / Olga ZHUKOVA

Россия, Москва,
 Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».
 Профессор, доктор философских наук, профессор

Russia, Moscow.
 National Research University Higher School of Economics.
 PhD in Philosophy, Full Professor.

logoscultura@yandex.ru



РУССКАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ: СУБЪЕКТ ТВОРЧЕСТВА И ЕГО ГРАНИЦЫ

Русская композиторская школа, как и русская музыка в целом — исторически сложившиеся художественно-эстетические феномены, ярко представляющие образ национальной культуры. Глинка и Чайковский — две вершины русской музыки. Творчество русских гениев принесло мировое признание национальному музыкальному искусству. В статье рассматривается проблема культурной «границы» между русской и европейской музыкальными традициями, творческого самоопределения русских авторов в диалоге с европейскими композиторскими школами и художественными стилями, а также Глинкой — основоположником национальной композиторской школы.

Ключевые слова: композитор, национальная школа, творческий опыт, диалог, граница, художественное самосознание, музыкальные традиции, новаторство, преемственность, культурная память, самоопределение

Russian Composers' School in the Context of European Culture: The Subject of Creativity and its Borders

The Russian composers' school and Russian music in general — the historical artistic-aesthetic phenomenon - vividly reflects the image of the national culture. Glinka and Tchaikovsky are “two peaks” of Russian music. The works of these Russian geniuses brought world recognition to national music. The article considers the problem of a cultural “border” between Russian and European musical traditions, the creative self-determination of Russian authors in the dialogue with European composers' schools and artistic styles, and Glinka — the founder of the national school of composers.

Key words: composer, national school, creative experience, dialogue, border, artistic identity, musical traditions, innovation, continuity, cultural memory, self-determination

Обнаружение границ национальных культур в истории мировой культуры не является задачей чисто теоретической, возникающей в процессе реконструкции того или иного историко-культурного феномена. Многообразие культур, их пространственно-временная и ментальная локализация, типологическая и геополитическая отдельность, или отграниченность — подлинная реальность жизни исторически сложившихся сообществ, репрезентирующих свое миропонимание и цивилизационный уклад в практиках культуры, транслирующих социальный опыт и сохраняющих свои ценности в традициях — религиозных, интеллектуальных, художественных, политических.

Индивид включен в сложную структуру социальных взаимосвязей, в процессе самоидентификации выстраивая вектор взаимодействия с социумом, с другим человеком, с трансцендентной реальностью, с памятью поколений и иными реально-

стями человеческого бытия. При этом накопление универсальных знаний и представлений о мире, реализуемых в высоких культурных практиках — религии, искусстве, науке, философии, составляет смысловой запас мировой культуры — ее семиосферное пространство. Вхождение в это пространство в каждой культуре обеспечивается через специальные каналы и инструменты — от архаической процедуры инициации до системы профессионального образования в культурах с дифференцированной системой знания.

Вклад русской культуры в мировой тезаурус смыслов исключительно велик. Общеизвестными достижениями русской культуры являются ее духовная традиция, литература и искусство. К интеллектуальным и эстетическим вершинам творческих практик в истории русской культуры относится музыкальное искусство, представленное именами величайших композиторов — общепризнанных гениев музыкальной



ЖУКОВА Ольга Анатольевна / Olga ZHUKOVA

| Русская композиторская школа в контексте европейской культуры: субъект творчества и его границы |

мысли — Глинки, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича. Можно утверждать, что образ русской культуры, устоявшийся в восприятии других культур — иконно-православный, литературный и музыкальный. Это убедительно говорит о целостности русской культуры, яркой специфичности ее исторического содержания, а значит, ставит вопрос и о встрече с другими культурами, возможности диалога, формах взаимодействия и феномене границы с иными типами цивилизаций и культур.

Перефразируя Гете, полагавшего, что в процессе художественного развития складывается «универсальная мировая литература», с позиции современного исследователя, включенного в проект глобального мира, не будет ошибкой утверждать, что подобный процесс также отражает и становление «универсальной мировой художественной культуры» с ее многообразием творческих практик — изобразительных, словесных, музыкальных, пластических и т. д. В этом процессе судьба национальных культур, границы которых сегодня подвергаются активным трансформациям, а также духовно-художественных традиций, создающих культурную целостность, переживается остро, нередко становясь предметом политической борьбы.

XX столетие, а затем и XXI век наследовали проблему соотношения и взаимодействия «национального» и «универсального» от эпохи модерна, которая на философском и политико-правовом уровне ее сформулировала и воплотила в практике государственно-культурного строительства. При этом сам модерн мыслил себя как универсальный проект, генерирующий современный уклад, в первую очередь, европейской цивилизации. Принимающие и осваивающие цивилизационную укладность модерна культуры могли сохранять свою локальную, исторически сложившуюся региональную специфику, но все они, так или иначе, оказывались национальными версиями общей европейско-христианской цивилизации. В этом идеологическом горизонте и возникают понятия «национальная культура», «национальное искусство», «национальная музыка», «национальная школа», «национальный стиль», прежде всего в эстетике немецкого романтизма, смысл которых вроде бы ясен, но для описания и интерпретации конкретных историко-культурных феноменов каждый раз требует введения идентификационных критериев. Что считать, например, «национальной литературой» или «национальной школой в музыке», где проводить границы между европейской и русской (любой другой) художественными традициями, как разграничить влияния предшествующих текстов культуры и художественных практик в субъективном опыте творца? Можно ли представить авторов национальной культуры как некую коллективную личность и охарактеризовать типологию культуры как типологию творческой личности? Как выявить диалектику традиционного и новаторского в развитии художественной школы, индивидуального притяжения и отталкивания субъектов творчества внутри одной традиции? В какой форме протекает диалог культур и традиций, репрезентирующий в художественных практиках диалог авторов, их творческих сознаний, одновременно овладевающих предшествующим опытом и преодолевающих ранее сложившиеся модели и образцы? Это непростая исследовательская задача. Следует принимать во внимание и тот факт, что

выдающиеся произведения художественной культуры, как и их авторы-гении, по справедливому замечанию М. М. Бахтина, «подготавливаются веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания»¹.

В нашей работе данный круг проблем рассматривается в связи с феноменом русской композиторской школы, которая складывается в период великой классики — «золотого» XIX века в жизни Российской Империи, отмеченного вершинными достижениями в литературе, музыкальном и изобразительном искусстве.

Русская композиторская школа, как и русская музыка в целом — исторически сложившиеся художественно-эстетические феномены, выступающие яркими репрезентантами национальной культуры. Общепризнанно, что модель русской музыкальной культуры включает в себя европейский художественный опыт, как минимум дважды испытан на себе доминирующее влияние музыкальных практик христианизированной культуры — в древнерусский период (греко-византийское влияние) и петровский (европейское влияние эпохи модерна). В этом смысле никакая национальная традиция, в том числе и русская, до конца не может быть охарактеризована как замкнутая. Как пишет М. Друскин, «национальные традиции не отграничены друг от друга — это сообщающиеся сосуды. /.../ Чем внутренне богаче культура, тем интенсивнее она ведет диалог с инонациональными культурами. Запасы “идей”, в том числе музыкальных, являются всеобщим достоянием. Межнациональный обмен художественным опытом всегда существовал, даже до изобретения в последней трети XV века нотопечатания, которое во всей полноте утвердилось лишь спустя три столетия»².

Однако чтобы состоялся обмен музыкальными идеями и, добавив, эстетическими установками и технологиями, должны возникнуть предпосылки диалога. Только в процессе встречи с «другой» культурой, исходная культура осознает свои отличия и предпринимает усилия по «собираению» своих границ, другими словами, выстраивает и отграничивает свою целостность. Эта ситуация универсальна и в случае с индивидуальным опытом человека как целостного субъекта жизнетворчества, у которого при встрече с другим индивидом (коллективной личностью, коллективным предшествующим опытом, культурой) запускается процесс самоидентификации в сложном взаимодействии «своего — иного/другого».

Механизмы диалога с точки зрения принимающей стороны были описаны Ю. М. Лотманом. Согласно его концепции, культура — это семиотизированный универсум. Диалогическая ситуация на уровне семиосферы (то есть культуры) означает «отделение своего от чужого, фильтрацию внешнего, которому приписывается статус текста на чужом языке, и перевод этого текста на свой язык»³. В данных условиях «пространство, которое в одной системе кодирования выступает как единая

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. / М. М. Бахтин / М.: Искусство, 1979. С. 331.

² Друскин М. Очерки, статьи, заметки. / М. Друскин / Л.: Советский композитор, 1987. С. 207.

³ Лотман Ю. М. Семиосфера. / Ю. М. Лотман / СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 265.



ЖУКОВА Ольга Анатольевна / Olga ZHUKOVA

| Русская композиторская школа в контексте европейской культуры: субъект творчества и его границы |

личность, в другой может оказаться местом столкновения нескольких семиотических субъектов. Пересеченность семиотического пространства многочисленными границами, — уточняет Лотман, — создает для каждого движущегося в нем сообщения ситуацию многократных переводов и трансформаций, сопровождающихся генерированием новой информации, которое приобретает лавинообразный характер»⁴.

В диалогическом сопряжении различного рода культурных целостностей (субъектов культурного творчества — коллективного и индивидуального) наиболее активными источниками «семиообразовательных процессов», по мнению культуролога, являются границы семиосферы. Обращает на себя внимание толкование Лотманом феномена границы: «Понятие границы двусмысленно. С одной стороны, она разделяет, с другой — соединяет. Она всегда граница с чем-то и, следовательно, одновременно принадлежит обеим пограничным культурам, обеим взаимно прилегающим семиосферам. Граница би- и полилингвистична. Граница — механизм перевода текстов чужой семиотики на язык “нашей”, место трансформации “внешнего” во “внутреннее”, это фильтрующая мембрана, которая трансформирует чужие тексты настолько, чтобы они вписывались во внутреннюю семиотику семиосферы, оставаясь, однако, инородными»⁵.

Русская музыкальная культура не один раз встречалась на границе с другой культурой. Она была поставлена перед задачей освоения «чужих» текстов и практик, в результате чего происходила интериоризация готовых образцов духовно-культурного творчества, их интеллектуальная авторизация и персонализация в границах индивидуального опыта — в древнерусский период религиозного, в светский, имперский период — творческого. В свою очередь этот индивидуализированный духовно-творческий опыт становился основой развития собственной музыкально-художественной традиции, формируя *этический и эстетический профили национального культурного предания*. Особенность развития русской музыки состоит в том, что она в начале развития традиции выступала именно принимающей стороной, подчинявшейся иной культурной доминанте с более высоким уровнем художественного мышления и уже сложившейся системой музыкального языка, способного эстетически внятно выразить то или иное содержание — церковное или светское начало в музыке. Логика данного развития вполне отвечает схеме, предложенной Лотманом: «относительная инертность той ли иной структуры выводится из состояния покоя потоком текстов, которые поступают со стороны связанных с ней определенными отношениями структур, находящихся в состоянии возбуждения. Следует этап пассивного насыщения. Усваивается язык, адаптируются тексты. При этом генератор текстов, как правило, находится в ядерной структуре семиосферы, а получатель — на периферии. Когда насыщение достигает определенного порога, приводятся в движение внутренние механизмы текстопорождения принимающей структуры. Из пассивного состояния она переходит в состояние возбуждения и сама начинает бурно выделять новые тексты, бомбардируя ими другие структуры, в том числе и своего «возбудителя». Процесс

этот можно описать как смену центра и периферии. При этом, что очень существенно, происходит энергетическое возрастание: система, пришедшая в состояние активности, выделяет энергии гораздо больше, чем ее возбудитель, и распространяет свое воздействие на значительно более обширный регион. Из этого, — делает вывод Лотман, — вытекает прогрессирующий универсализм культурных систем»⁶.

Отмеченное исследователем «энергетическое возрастание» принимающей стороны, возмущенной вторжением чужих культурных текстов, имеющих значение эстетических и стилистических матриц, как нельзя лучше характеризует историческую ситуацию русской музыкальной культуры. В XIX веке, на протяжении жизни всего двух поколений композиторов, русская профессиональная музыкальная традиция по своим художественно-эстетическим достижениям встала вровень с европейской. Складывающаяся национальная композиторская школа продемонстрировала высочайший уровень одаренности авторов, их способность к отбору и синтезированию предшествующего творческого опыта наряду с активным открытием композиционных и языковых новаций. Вхождение в границы чужого опыта в истории русской музыки было предзадано культурно-политическими условиями, что по существу *вменяло субъекту социальной деятельности диалог как обязательную интеллектуальную практику*, онтологизировало взаимодействие культуры и традиций, создавая предпосылки диалогичности творческого мышления. В этой ситуации неизбежная травма «взлома» границы преодолевалась для русских авторов — любителей музыки — установкой учения, отвечающей задаче профессионального обучения и овладения тайнами искусства сочинения музыки. Начиная с XVIII века, русские композиторы и исполнители вращивались европейскими учителями, преимущественно итальянскими и немецкими, выпитыми к императорскому двору или приглашенными для руководства крепостных театров и оркестров богатой русской аристократии. Следующими этапами стали обучение и стажировка в музыкальных образовательных центрах Европы.

Так, во второй половине XVIII века обучаться искусству музыки в Италию — страну, сохраняющую на вершине ренессансных и барочных художественных открытий лидерство в европейской музыкальной культуре, были направлены несколько одаренных молодых людей, сыгравших впоследствии значимую роль в развитии русской композиторской школы, ее инструментальной и оперной традиции. Достоверно известно, что около 1766 — 1767 гг. в Болонскую филармоническую академию, которую в свое время должен был закончить Моцарт, чтобы приобрести статус профессионального музыканта, отправился Максим Созонтович Березовский (ок. 1745–1777), который пробыл в Италии до октября 1773 года. Существует легенда, что выдающий скрипач и композитор, «русский Паганини», Иван Евстафьевич Хандошкин (1747–1804) был послан учиться в Италию, к Дж. Тартини графом Л. А. Нарышкиным. В 1768 году, в возрасте 17 лет как пансионер в Италию уехал Дмитрий Степанович Бортнянский (1751–1825). В 1779 году он возвратился в Россию не просто учеником Галуппи, но уже сложившимся композитором, представившим на суд итальянской

⁴ Лотман. Семиосфера. С. 262.⁵ Там же.⁶ Там же.

ЖУКОВА Ольга Анатольевна / Olga ZHUKOVA

| Русская композиторская школа в контексте европейской культуры: субъект творчества и его границы |

публике свои оперы, премьера одной из которых состоялась в Модене. Осенью 1782 года в числе семи золотых медалистов Императорской Академии художеств в Италию был направлен Евстафий Ипатьевич Фомин (1761–1800). Через три года, 29 ноября 1785 года Болонская Академия присвоила Фомину звание академика, и через полгода он вернулся в Россию. Крепостной графа П. Шереметева, Степан Аникиевич Дегтярев (1766 — 1813) учился у известного итальянского музыканта Дж. Сартти, дружившего с Н. П. Шереметевым. Согласно биографическому преданию, около 1780 года в краткосрочную поездку в Италию Сартти брал с собой Дегтярева.

Не все судьбы русских музыкантов-неофитов можно назвать счастливыми и удачными. Из русских учеников и итальянских пансионеров в полной мере славу и признание стяжал себе только Бортнянский. Другие композиторы если и испытали кратковременный успех, ровной благополучной жизни так и не обрели. Один красноречивый факт — вольную крепостной музыкант Дегтярев получил только после смерти. В этом смысле русские композиторы испытали, скорее, посттравматический шок «пограничного» существования у себя на родине, в лоне материнской культуры, оказавшись не до конца востребованными и не найдя адекватного применения своим знаниям и таланту в социальной среде, которая генерировала запрос на музыкальное искусство и композиторское творчество как таковое.

В начале XIX века русская музыка оказалась на пороге художественных открытий, ставших источником формирования национальной композиторской школы. Этому событию предшествовали несколько линий развития русской музыки: в древнерусский период музыка была обусловлена непосредственной смысловой взаимосвязью религии и искусства, в светский период — заимствованием музыкальной системы мышления западной Европы. В данном контексте выделим следующие факторы, повлиявшие на специфику композиторского творчества и на характер бытования профессиональной музыкальной традиции в целом. Во-первых, источниками музыкального предания в истории русской культуры выступают как профессиональные, так и непрофессиональные типы традиционализма — композиторское и народное творчество; во-вторых, бытование музыки связано с различными типами культуры — церковной, светской, народной; в-третьих, сама традиция профессионального композиторского творчества находится в ситуации активного сложения школы, что подразумевает появление эталонных текстов с соответствующими ему содержательно-стилистическими и композиционно-структурными особенностями, которые должны стать ее парадигмальным основанием; в-четвертых, в период формирования национальной композиторской школы названные выше источники музыкального предания не даны как синтез культурных традиций или обязательный образец творчества, а являются предметом изучения и освоения, что предполагает принципиальную свободу творческого самополагания в виде самостоятельно поставленных и решенных художественных задач.

Данную ситуацию мы наблюдаем в творчестве гениального композитора Михаила Ивановича Глинки (1804 — 1857), который увидел саму возможность подобного синтеза-освоения образцов профессионального традиционализма западноевропей-

ского музыкального искусства в соединении «узами законного брака» русской песенности и европейской фути. Глинка определил линию развития русской музыкальной культуры эпохи модерна в рамках профессиональной традиции, задав эталонный классический образец композиторского творчества.

Михаил Иванович Глинка в русской музыке занимает положение, подобное положению Александра Сергеевича Пушкина в русской литературе. Если Пушкин — первый наш поэт мирового значения, то Глинка первый композитор, открывший новую эпоху в диалоге западноевропейской и русской культур. С творчества Глинки начинается классический период русского музыкального искусства. Золотой век русской культуры оказался щедрым на имена талантливые и гениальные. Подъем национального самосознания, связанный с героическими событиями Отечественной войны 1812 года и декабристским движением, обострил патриотические чувства, обратил взоры к истокам русской культуры, к исторической летописи ее бытия. «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе, — новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: период русской музыки. Такой подвиг, скажем, положи руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!» — обращался к читателю критик В. Ф. Одоевский⁷.

Глинке по праву принадлежит титул основоположника национальной музыкальной школы. Ему впервые удалось воплотить в профессиональной музыке особенности русского мелоса, ладово-гармонического мышления, узаконив «русскость» как стилистическую и культурно-эстетическую категорию в европейском музыкальном искусстве. Открывая своим творчеством блестящую страницу летописи отечественной музыкальной классики, Глинка обобщил характерные черты русского народного творчества. Он возвысил народный напев до трагедии, воплотил в своих произведениях мир народной героики, былинного эпоса, сказки, создавая оригинальный музыкальный язык в опоре на старинную крестьянскую и городскую песню, лирический романс, на глубокую традицию древнерусского церковно-певческого искусства. В то же время его творчество ассимилировало достижения старинной и современной западноевропейской культуры — старых мастеров-контрапунктистов, великих композиторов барокко И.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, прославленных современников — оперных итальянских гениев В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Россини, чьей мелодикой и драматургической изобретательностью Глинка восхищался, искусство венских классиков В.-А. Моцарта и Л. Бетховена, новейших композиторов-романтиков.

Значение Глинки в истории русской музыки только возрастает со временем. Как отмечал исследователь его творчества Б. В. Асафьев, «каждый раз, когда начинаешь опять вслушиваться в его здоровую, ясную музыку, поражаешься свежести и неисчерпаемости и одновременно богатству и совершенству художественного мастерства, в котором всегда есть чему поучиться. Это признавали и Балакирев, и Бородин, и Лядов, и Чайковский, и Римский-Корсаков, и Глазунов, и Рахманинов — композиторы различного склада мышления и дарования. Как только разговор коснется музыки Глинки, непременно, быва-

⁷ Цит. по: Розанов А. М. М. И. Глинка: Альбом. / А. М. Розанов / М.: Искусство, 1987. С. 72.



ЖУКОВА Ольга Анатольевна / Olga ZHUKOVA

| Русская композиторская школа в контексте европейской культуры: субъект творчества и его границы |

ло, услышишь: думал, что досконально ее изучил, а вот на днях, слушая то-то и то-то, опять нашел поразительные подробности; и как же это раньше столько раз они ускользали от внимания?!»⁸ По сути — явление музыкального гения Глинки — это начало русской музыкальной славы — той самой культурно-антропологической и психологической границы, перейдя которую русская музыка начинает осознаваться как самостоятельное явление европейского и, шире, мирового масштаба, — собственно как «русская музыка». Она обретает лицо, и в этой цельности субъекта творчества способна на одном уровне и на одном языке общаться с другими творческими индивидуальностями, музыкальными школами и традициями, оказывая на них заметное эстетическое и интеллектуальное влияние.

Однако к вопросу об основоположнике проблема композиторской школы и формирования классической национально-музыкальной традиции не сводится. Справедливо в данном контексте высказывание М. Друскина, что «в национальной традиции немало “точек отправления” и все они, вместе взятые, не сводимо только к одной точке — “основоположнику”, от которого якобы произрастает все последующее художественное развитие. В притяжении — отталкивании заложен стимул роста, и чем активнее противоборство частных традиций, тем динамичнее процесс»⁹. Этот тезис раскрывает очевидную ситуацию в истории русской и европейской музыки — художественный процесс не носит линейного характера. Не существует «эстафеты» искусства, но есть сложный, опосредованный многими факторами процесс преемственности творческого опыта, для которого выполняется условие диалогической множественности — наследования и разрыва, согласия и конфликта, заимствований и новаций, происходящих в глубине творческой лаборатории автора, его рефлексированного сознания. Как иронично замечает музыковед, нельзя представить художественный процесс «в виде спортивного марафона: Гайдн передал эстафету Моцарту, а тот Бетховену и т. д. (На примере русской музыки: Даргомыжский взял эстафету от Глинки и одной рукой перепоручил Мусоргскому, а другой — Чайковскому). Даже внутри частной традиции нет однозначной связи “младшего” со “старшим” (например, Брамса с Шуманом, Танеева с Чайковским и т. п.)»¹⁰.

С этой точки зрения история русской музыки в XIX веке предстает как путь сложения традиции, где различные источники письменной и устной музыкальной культуры сплавляются в новый синтез. Подчеркнем, груз культурной преемственности в музыкальном искусстве России возлагается не на ранее существовавшие канонические тексты в рамках профессионального традиционализма, которые требуется сохранить живыми в памяти поколений и практиках культуры, а на *обращение к образцам музыкальных традиций, достаточно замкнутых внутри своей линии развития и уже имеющих собственные типологические и феноменологические границы*. Как нам представляется, феномен русской композиторской школы, образующей свои границы в «многогранной цельности европейского культурного предания» (формула С. С. Аверин-

цева¹¹), состоит в *сложении традиции в процессе самообновления музыкальных преданий, или типов профессионализма*. Главной задачей русских композиторов оказывается культурный синтез как творческое освоение духовно-исторического опыта одного общеевропейского культурного предания. С деятельностью «Могучей кучки» и творчеством П. И. Чайковского эта задача была в полной мере решена на предельно высоком художественном уровне. Если композиторы-кучкисты, вдохновленные путем, открытым Глинкой, искали данный синтез в обращении к допрофессиональной традиции народного музыкального творчества, которая воспринималась ими как готовый, уже сложившийся культурный синтез русской истории в ее эпическом, драматической, лирическом, сказочно-мифологическом и эсхатологическом выражении, то лирико-драматический симфонизм Чайковского более опосредовано связан с допрофессиональной фольклорно-музыкальной традицией. Его музыкальное мышление определяется инструментальной природой европейской традиции, специфически преломляясь в лирически исповедальном типе высказывания, имеющем трагедийный оттенок и тематизированным характерным для позднего романтизма идеей рока. Здесь, на наш взгляд, необходимо рассматривать проблему вхождения композиторов в горизонт художественных сознаний и творческого опыта равно как своей, так и иных музыкальных традиций, которые предстают уже как осуществленный культурный результат — социальное явление, детерминированное определенными эстетическими и нравственными установками.

Специально отметим, что русскую музыку отличает одна особенность. Став содержанием и формой индивидуального творческого опыта, обретя профессиональный статус и традиции бытования в рамках светской культуры, она сохранила преемственность с древнерусской духовной традицией. В первую очередь была сохранена взаимообусловленность религиозного и секулярного типа мироотношения в понимании этического смысла творчества с характерным для светской культуры мотивом служения (как инверсии религиозной идеи сорботничества) и эстетическим идеалом красоты как образа совершенства, выражаемого целостностью Абсолюта, природы и духовного мира человека. Эстетическая интуиция русских композиторов демонстрирует опыт непосредственного переживания бытия с характерным для православного типа духовности стремлением к предельному образу Совершенства как цели и смысла творчества. Ради совершенствования профессионального мастерства, в поисках идеала красоты и «духа творчества» в Италию отправляется молодой Глинка, как высшей музыкальной правде-истине поклоняется Моцарту Чайковский, почитая его музыкальным Христом и исповедуя каждодневный труд профессионального музыканта, словно исполняя завет апостола Павла — *Если кто не хочет трудиться, тот и не ешь* (2 Фес. 3, 10). Эта интуиция Совершенного содержится в образно-интонационном строе русской музыкальной классики, воссоздавая исторический и культурно-природный ландшафт Руси/России в произведениях Мусоргского, Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Рахманинова, Стравинского, что в вос-

⁸ Асафьев Б. В. Глинка. / Б. В. Асафьев / М.: Музгиз, 1950. С. 41.⁹ Друскин М. Очерки, статьи, заметки. С. 205.¹⁰ Там же.¹¹ Аверинцев С. Собрание сочинений. Связь времен. / С. Аверинцев / Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. С. 341.

ЖУКОВА Ольга Анатольевна / Olga ZHUKOVA

| Русская композиторская школа в контексте европейской культуры: субъект творчества и его границы |

приятии представителя другой культуры формирует целостный образ русской музыки — путеводительницы по парку-заповеднику национальной культуры.

Специфичность анализа русской музыки в контексте европейского культурного предания состоит в том, что предметом рассмотрения здесь выступает не только художественное произведение, обращенное к аудитории и готовое вступить в ситуацию диалога на уровне понимания и предпонимания, но и творческий опыт композитора как *событие культуры*. Сама жизнь композиторов предстает как *произведение в контексте эпохи, гранича с другими биографическими «жизнепроизведениями» выдающихся деятелей культуры*. При этом нас интересует момент рецепции художественным сознанием русских композиторов опыта европейской культуры как «своего-другого», своего рода делящаяся ситуация пограничности. Список вопросов, концептуализирующих исследование, может быть таким:

- на каких уровнях взаимодействия с автохтонной и европейской традициями выстраиваются границы творческой субъектности композиторов в процессе институализации русской музыкальной школы;
- в каких формах осуществляется репрезентация европейской идентичности в художественных практиках русской культуры;
- как в европейском культурном контексте проявляет себя эстетическая универсализация русской музыки;
- как диалогизируют европейские художественно-эстетические установки с эстетическим кредо русских композиторов.

На наш взгляд, вступив в пору художественной и идейной зрелости, русское музыкальное искусство как культура-приемник перешла, если воспользоваться формулой Ю. М. Лотмана, в «позицию культуры-передатчика». Она сама стала «источником потока текстов, направляемых в другие, с ее позиции периферийные, районы семиосферы»¹². Все это позволяет говорить о том, что возник новый исторический феномен — *феномен русского европеизма, в котором композиторская школа выступает в качестве одной из его культурно-эстетических проекций*.

Гений русских композиторов *оформил европейскую парадигму русской культуры* посредством эстетических идей и новой художественной среды. Русская культура в эпоху классики была актуализирована творческим опытом музыкантов, выявляя парадоксальную логику памяти культуры: будущее становилось возможным как рефлексия и актуализация прошлого, а целостность русской культуры как субъекта создавалась опытом индивидуального творческого *самообоснования культурной традиции* в экзистенциальном опыте личности. Потому справедливо говорить о диалогической, а не линейной преемственности эстетических и этических идеалов творчества в русской композиторской школе. Поясним этот тезис на примере художественно-творческих воззрений Петра Ильича Чайковского (1840–1893).

Излишне напоминать о роли Чайковского в истории русской музыки и его месте на мировом музыкальном олимпе. Чайковский и музыка — слова-синонимы. Без преувеличения можно сказать, что музыка Чайковского — самая популярная в мире.

Доступность и доходчивость ее — в великом доверии и любви к человеку. Композитор-профессионал, Чайковский — один из самых дисциплинированных художников, который сочетал ремесленную обыденность труда с предельной откровенностью и непотаенностью душевного монолога. Очевидно, что дело здесь и в его необычной психо-физической конституции, и в особой интонации его творчества, преодолевающей все ограничения культур и эпох, и в особой «акустике» времени. Очевидно также и то, что Чайковский — музыкант и художник, *которого все ожидали* в пору расцвета русского искусства и литературы. Его появление объективно предуготовлялось всем ходом русской истории и развития национальной культуры. С полным правом мы можем говорить, что вторая половина XIX века — это эпоха Достоевского, Толстого и Чайковского — авторов, которым удалось затронуть самые чувствительные и драматически напряженные стороны человеческого бытия. «Реализм в высшем смысле слова» и «диалектика души» — эти определения творчества русских писателей с полным основанием могут быть отнесены и к музыке композитора. Даже всеевропейская прижизненная слава Чайковского — ожидаемая. Его искусство — это драгоценный плод русской композиторской школы, которая достигла своего «акме». И пути музыкально одаренного ребенка из далекого Воткинска в Петербург и дальше — от выпускника Училища правоведения в консерваторию, сначала в качестве ученика, затем профессора — к Мастеру и, наконец, в историю мировой культуры — уже невидимо намечены с той роковой и неизбежной силой, которой обладают красота, искусство и сама жизнь.

Чайковский неоднократно высказывался о творчестве близких ему по духу композиторов, оценивал текущие события художественной культуры, участвовал как критик в полемике по поводу путей развития музыкального искусства. Наиболее ценные свидетельства, раскрывающие творческое кредо по отношению к эталонным прецедентам композиторского мастерства, содержатся в дневниках Чайковского. Рассуждения об искусстве тесно связаны с рассуждениями о религии. Так, предпринимая попытку ответить на «последние», экзистенциальные вопросы человека о цели и смысле жизни перед лицом смерти, Чайковский в дневниковой записи от 21 сентября 1887 года признается, что хотел бы когда-нибудь подробно изложить свою религию, «хотя бы для того, чтобы самому себе раз навсегда уяснить свои верования и ту границу, где они начинаются вслед за умозрением (курсив наш — О. Ж.) Но жизнь с ее суетой проносится, и не знаю, успею ли я высказать тот символ веры, который выработался у меня в последнее время. Выработался он очень отчетливо, но я все-таки не применяю еще его к своей молитвенной практике. Молюсь все по-старому, как учили молиться. А впрочем, Богу вряд ли нужно знать, как и отчего молятся. Молитва Богу не нужна. Но она нужна нам».¹³

Дневники Чайковского, в которых он, с одной стороны, боится быть неискренним, а с другой — подпасть под влияние аффекта, чтобы не дойти до «последней» границы самопризнания, не оставив никакой тайны, никакой дистанции между собой и читателем, все же позволяют сделать вывод о предель-

¹² Лотман. Семиосфера. С. 272.

¹³ Чайковский П. И. Дневники. / П. И. Чайковский / М., Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 201–202.



ЖУКОВА Ольга Анатольевна / Olga ZHUKOVA

| Русская композиторская школа в контексте европейской культуры: субъект творчества и его границы |

ном предмете его рефлексии — религии и творчестве. В религиозной и творческой вере обнаруживаются родственные начала. Символ веры духовной не менее важен, чем символ веры творческой, и определяется общим мотивом поиска истины и красоты — высшей духовной и художественной правды. Это наводит на мысль, что в русской культуре с ее изначальной смысловой взаимообусловленностью религиозного и художественного опыта, положенной в православном типе духовности, границы творческой индивидуальности определяются не только по отношению к творческим опытам внутри традиции или на границе с другой культурой, но и с реальностью трансцендентного. Чайковский опасается, что не успеет сформулировать свой духовно-эстетический символ веры, и поэтому вводит тему отношения ко Христу и к другим авторам — субъектам творчества — как самостоятельные и завершённые по типу высказывания.

Так, проведение границы творческой индивидуальности для Чайковского носит черты эстетической избирательности и устанавливается в антитезе «симпатия — антипатия» по отношению к другим композиторам. В дневниковой записи от 27 июня 1888 года Чайковский высказывается о русских авторах, входит в горизонт их творческого опыта и устанавливает границу, сближающую или отдаляющую его от результатов предшественников. Примечательно, что мнению Чайковского по поводу Глинки и русской симфонической школы стало метафорой — самой главной и отправной точкой, своего рода, программой развития русской музыки: «Продолжаю начатое раньше изложение моих музыкальных симпатий и антипатий, — пишет Чайковский. — Какковы чувства, возбуждаемые во мне русскими композиторами?

Глинка. Небывалое, изумительное явление в сфере искусства. Дилетант, поигрывавший то на скрипке, то на фортепьяно; сочинявший совершенно бесцветные кадрили, фантазии на модные итальянские темы, испытывавший себя и в серьезных формах (квартет, секстет), и в романсах, но, кроме банальностей во вкусе тридцатых годов, ничего не написавший, вдруг на 34-м году жизни ставит оперу, по гениальности, размаху, новизне и безупречности техники стоящую наряду с самым великим и глубоким, что только есть в искусстве? Удивление еще усугубляется, когда вспомнишь, что автор этой оперы есть в то же время автор мемуаров, написанных 20-тью годами позже. Автор мемуаров производит впечатление человека доброго и милого, но пустого, ничтожного, заурядного. Меня просто до кошмара тревожит иногда вопрос, как могла совместиться такая колоссальная художественная сила с таким ничтожеством и каким образом, долго быв бесцветным дилетантом, Глинка вдруг одним шагом стал наряду (да! наряду!) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно. Это можно без всякого преувеличения сказать про человека, создавшего *Славься!*?

Но пусть вопрос этот разрешат люди, более меня способные углубляться в тайны творческого духа, избирающего храмостоль хрупкий и, по-видимому, несоответствующий сосуд. Я же скажу только, что, наверное, никто более меня не ценит и не любит музыку Глинки. Я не безусловный Русланит и даже скорее склонен предпочитать в общем Ж[изнь] за Ц[аря], хотя музыкальных ценностей в Руслане, пожалуй, и в самом деле больше. Но стихийная сила в первой опере дает себя сильнее

чувствовать, а *Славься!* есть нечто подавляющее, исполинское. И ведь образца не было никакого, antecedентов нет ни у Моцарта, ни у Глюка, ни у кого из мастеров. Поразительно, удивительно! — не устаёт восклицать Чайковский. — Не меньшее проявление необычайной гениальности есть Камаринская. Так, между прочим, нисколько не собиравшись создать нечто превышающее по задаче простую, шутивную безделку, — этот человек даёт нам небольшое произведение, в коем каждый такт есть продукт сильнейшей творческой (из ничего) силы. Почти пятьдесят лет с тех пор прошло; русских симфонических сочинений написано много, можно сказать, что имеется настоящая русская симфоническая школа. И что же? Вся она в *Камаринской*, подобно тому как весь дуб в желуде! И долго из этого богатого источника будут черпать русские авторы, ибо нужно много времени и много сил, чтобы исчерпать все его богатство.

Да! Глинка — настоящий творческий гений»¹⁴.

Поставив Глинку рядом со своим музыкальным божеством, с Моцартом, не так бесспорно Чайковский оценивает творчество Даргомыжского. «Даргомыжский? да! Конечно, это был талант! Но никогда тип дилетанта в музыке не высказывался так резко, как в нем. И Глинка был дилетант, но колоссальная гениальность его служит щитом его дилетантизму; да не будь его фатальных мемуаров, нам бы и дела не было до его дилетантизма. Другое дело Даргомыжский; у него дилетантизм в самом творчестве и в формах его. Быв талантом средней руки, притом не вооруженным техникой, вообразить себя новатором — это чистейший дилетантизм. Даргомыжский под конец жизни писал Каменного Гостя, вполне веруя, что он ломает старые устои и на развалинах оных строит нечто новое, колоссальное. Печальное заблуждение! Я видал его в эту последнюю пору его жизни, и, ввиду страданий его (у него была болезнь сердца), конечно, не до споров было. Но более антипатичного и ложного, как эта неудачная попытка внести правду в такую сферу искусства, где все основано на лжи и где правды в будничном смысле слова вовсе и не требуется, — я ничего не знаю. Мастерства (хотя бы и десятой доли того, что было у Глинки) у Д. вовсе не было. Но некоторая пикантность и оригинальность у него была. Особенно удавались ему гармонические курьезы. Но не в курьезах суть художественной красоты, как многие у нас думают /.../»¹⁵.

Вряд ли все, сказанное в адрес Даргомыжского, справедливо в устах Чайковского. Очевидный талант, Даргомыжский своим «дилетантским» поиском музыкальной правды открыл дорогу музыкально-речевому новаторству оперных сочинений Мусоргского, интеллектуальному стилю романсов и кантат Танеева, архаизирующему модерну вокальных и хоровых произведений Свиридова и Гаврилина.

Обращает на себя внимание, что именно Глинка и Чайковский для всей плеяды композиторов-классиков стали своеобразной «двойной вершиной» русской музыки, по отношению к которой формировался новый творческий опыт и осуществлялись художественные открытия. Приведем два значимых свидетельства в подтверждение данного факта. Первое принадлежит Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову (1844 —

¹⁴ Там же. С. 202–203.

¹⁵ Там же. С. 203.



ЖУКОВА Ольга Анатольевна / Olga ZHUKOVA

| Русская композиторская школа в контексте европейской культуры: субъект творчества и его границы |

1908), который в период зимы и весны 1890 года вместе с членами беляевского кружка — Глазуновым и Лядовым — сблизился с Чайковским. Профессиональные связи крепили, и в последующие годы Чайковский часто навещал петербургских друзей, подолгу с ними общаясь. Влияние Чайковского на молодую генерацию русских композиторов неуклонно росло. Как пишет в «Летописи моей музыкальной жизни» Н. А. Римский-Корсаков, «начиная с этого времени, замечается в беляевском кружке значительное охлаждение к памяти «могучей кучки» балакиревского периода. Обожание Чайковского и склонность к эклектизму, напротив, все более растут. Нельзя не отметить также проявившуюся с этих пор в кружке наклонность к итальянско-французской музыке париков и фижм, занесенную Чайковским в его «Пиковой даме» и позже в «Иоланте»¹⁶.

Балакиревско-стасовская программа Новой русской музыкальной Школы с ее тяготением к народно-эпическому стилю и фольклорной «достоверности» композиторского высказывания постепенно теряла идейно-эстетическую привлекательность. Тренд «национализации» музыкального искусства сменился трендом универсализации русской музыки, ее «вторичной» европеизации уже на этапе достигнутого русско-европейского синтеза музыкальных преданий. Не утрачивая национального колорита, русские композиторы могли свободно впитывать европейские стилистические веяния и даже быть в авангарде поисков на этапе перехода поздней классики в постклассический модус культуры с ее стилевой свободой и эстетически рафинированным эклектизмом. Это ярко проявилось как в творчестве Глазунова и Лядова, так и самого Римского-Корсакова, а позже Стравинского. Изменилось само отношение к русскому фольклору как источнику творческих идей и маркеру национального в музыке. Если на первом этапе русские композиторы, осваивающие европейские структуры музыкального мышления, старались включить фольклорную традицию в качестве сложившейся культурной целостности в универсальную эстетическую матрицу, опознав ее как «свое-в-другом», то композиторы-классики второго и третьего поколения начали находить «другое-в-себе», вскрывая архаические, языческие, по существу, пласты культуры в европейско-христианской музыкальной традиции. Эталонной моделью переноса идентификационной границы «своего-другого» при работе с фольклорной темой является балет Игоря Федоровича Стравинского (1882–1971) «Весна священная» (премьера 29 мая 1913 года, в рамках «Русских сезонов» С. Дягилева, Театр Елисейских Полей, Париж), открывающий путь уже неклассическому типу культуры.

Не случайно споры вокруг национального содержания русской музыки обостряются в начале XX века. Об этом говорит еще одно свидетельство, принадлежащее писательнице Мариэтте Шагинян. В своих воспоминаниях о Рахманинове, восприимнике достижений русской композиторской школы XIX века, молодом гении, благословенным Чайковским, одна из самых горячих поклонниц Рахманинова, М. Шагинян, блестяще охарактеризовала интеллектуальную атмосферу студенческого сообщества и то место, которое в этих спорах занимало обсуждение русского музыкального искусства. Подчеркивая, что

музыка из потребности превратилась для ее ровесников в проблему культуры, автор воспоминаний акцентировала именно значимость споров о роли Глинки, Чайковского и композиторов «Могучей кучки» в понимании существа музыки, «в связи с ее эпохой, с мирозерцанием, с основными вопросами жизни и смерти»¹⁷. По словам Шагинян, к Чайковскому недавние выпускники философского факультета относились своеобразно: «Помню, мои товарищи по философскому факультету, который я тогда только что кончила, ставили Чайковскому в минус как раз его “артистизм”, то есть замечательное качество: профессиональную преданность музыканта музыке, умение во всем различить стоящее и отделить его от преходящего и малоценного, его *толерантность* к чуждым ему композиторам; осуждали меланхоличность и пессимизм, отсутствие в нем “широкой философии”, “мировоззрительного начала”, которое он защищал бы, как борец. Правда, вспоминая о споре его с Цезарем Кюи, пропагандистом “Могучей кучки” (далеком споре семидесятых годов), мы были целиком на стороне Чайковского, и утверждения Кюи о том, что классики “скупны” и что многое в них “устарело”, что слушать их современнику “просто не нужно и тяжело” и т. д., мы считали в то время устьем его музыкального мышления. Но голый артистизм, по-нашему, также не мог быть, с этой точки зрения, идейной платформой, и преимуществом «кучкистов» было наличие своей платформы, а “недостатком” Чайковского, как нам казалось, — отсутствие ее. Мы в те годы (1908–1910) еще не понимали, насколько связаны были “кучкисты” с политическим расцветом шестидесятых годов, повлиявшим и на семидесятые годы, и насколько симпатии русского общества к движению за реализм в музыке, в живописи, в литературе были выражением общего революционного настроения передовых кругов. Если начинались споры и в них упоминалось о движении за реализм в его связи с общим освободительным движением, — у нас, бывало, спорили о том, что и как принимать за реализм, говорили о реализме “ограниченном”, “сусальном”, замыкающемся в узкодомашнем понимании народного начала, и противопоставляли ему реализм человеческий, могучий, перерастающий крышу родного дома на десятки сажень, как дуб, как секвойя, — реализм Бетховена, Шекспира, Гете, Пушкина. У нас было и свое понимание Глинки, которое мы яростно отстаивали, — величие Глинки заключалось, по-нашему, в том, что он приобщил русский народный мелос к вершинам европейского развития музыки, дал зазвучать народной русской песне в классических формах, отвоеванных мировыми мастерами музыки. И мы нападали на узких толкователей Глинки, замыкавших его значение лишь в четырех стенах национальной музыки, целиком выросшей из народной песни. “Тогда он остался бы Верстовским, Варламовым, а не вырос бы в Глинку”, — кричали мы в ответ “узким националистам»¹⁸.

Как видно из приведенных фрагментов воспоминаний, свидетели и комментаторы музыкального процесса в России склонны были понимать традицию как постоянный процесс творческих новаций авторов, стремящихся к предельно высокой эстетической планке совершенства художественных про-

¹⁶ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. / Н. А. Римский-Корсаков / М.: Согласие, 2004. С. 329.

¹⁷ Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 1988. С. 94.

¹⁸ Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. Т. 2. С. 95–96.



ЖУКОВА Ольга Анатольевна / Olga ZHUKOVA

| Русская композиторская школа в контексте европейской культуры: субъект творчества и его границы |

изведений. Индивидуальный творческий опыт автора в этом контексте выступал как *результат*, стянувший в целостность содержание своей истории.

Рассмотренные нами линии синтезирования различных типов музыкального профессионализма на примере Глинки и Чайковского в процессе сложения самостоятельной традиции композиторского творчества имели определяющее значение в способе преемственности духовно-художественного опыта и осуществления функции культурной памяти. Начало классической композиторской школы (опыт Глинки) не предопределило ее развитие, но само стало *началом лишь в осуществленности развития*. Значит, дело даже не столько в том, что исходное начало национальной композиторской школы как оформившуюся целостность надо искать в бессмертных творениях автора партитуры «Камаринской» и «Руслана и Людмилы», сколько в том, что это начало, не просто осмыслено последующими музыкантами, а *создано ими в диалоге с предшественником*. Создано в пограничной зоне диалогизирующих композиторских опытов — русских и европейских. Таким способом русская культура порождала и пересоздавала предпосылки своего собственного развития, изменяя его направленность.

Подчеркнем, то обстоятельство, что человек является субъектом культуры, не предпосланным ее истории, а имманентно формирующимся в ней, и в эпоху модерна определяющим своим свободным и осознанным выбором культурные цели и ценности, вовсе не означает элиминации *трансцендентного горизонта*. В случае с представителями русской композиторской школы можно говорить, что музыкальные гении осознавали свою творческую природу как постоянный трансцензус за пределы своей целостности. Для такого пограничного опыта, как творчество Чайковского, представленный в художественном образе опыт встречи с Иным (Абсолютом, идеалом, роком, фатумом) оказывается определяющим для самооценки человека, тем самым — для целей и ценностей культуры. В истории

русской культуры этот опыт встречи с Иным задан непосредственной целостностью усвоенной восточно-христианской традиции, причем задан не в качестве готового решения, хотя и опирается на сложившийся, «готовый» образец традиции, а как задача, которую каждый из входящих в границы (универсум, семиосферу) культуры субъектов творчества решал глубоко индивидуально.

Вопрос преемственности, интериоризации музыкальной традиции связан с сознательным выбором человека, его *самоопределением в горизонте ценностей и идеалов, своего рода, творческой самоидентификацией*. Выбор путей развития предполагает необходимость оценки и самооценки — рефлексивного типа сознания, в котором традиция, данная как непосредственная целостность исторического опыта, становится способом опосредствования личностной экзистенции во времени культуры, что предполагает преемственность в культуре, но не определяет конечный результат творчества. То есть личностная свобода как онтологическое условие творчества преобразует его в экзистенциальном опыте человека в ситуацию духовного самоопределения, за которой стоит проблема свободного выбора и ответственности, что в полной мере показывают нам не только исповедальные страницы дневника Чайковского, но и явно недооцененные им, не менее знаменитые страницы автобиографических «Записок» Глинки. Речь идет о том, что человек в пространстве и времени культуры, являясь *субъектом творчества*, совершает свободный и ответственный выбор жизненной стратегии (содержания и формы жизни, модели поведения). В этом смысле личность человека как субъекта культурного творчества приобретает значение живого звена во времени самой культуры, становясь выражением ее целостности. Ценности и цели культуры оказываются значимыми для него как свой собственный жизненный смысл и события личностной истории *в границах экзистенциально проживаемого времени культуры*.

