

УДК 78.03+786.2

*Т. Шевченко***СТИЛЕВАЯ ПЕРЕХОДНОСТЬ РУССКОГО ФОРТЕПИАННОГО
ИСКУССТВА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**

В статье рассмотрены две ведущие исполнительские модели русской фортепианной музыки рубежа XIX–XX веков в контексте стилевых направлений культуры указанного периода: «идеалистический символизм», воплощенный в творчестве Скрябина и Ребикова, а также «реалистический символизм», характерный для фортепианных сочинений Рахманинова и Метнера.

Ключевые слова: исполнительская модель, русская фортепианная музыка, модернизм, символизм.

Я пережил <...> все события моего времени,
как часть моего микрокосма, как мой духовный путь.

Н. Бердяев

Переходный характер русской культуры рубежа XIX–XX веков отмечается всеми исследователями, писавшими о данном периоде. Данное качество, присутствующее как в русском, так и в европейском искусстве в целом, характеризуется сосуществованием различных идейно-эстетических и стилевых парадигм. Новая стадия историко-культурного развития России, охватившая период с 80-х годов XIX века до революции 1917 года, была динамична и предельно насыщена противоречивыми, напряженными, конфликтными событиями во всех сферах жизни — от социально-экономического до философско-культурного. По меткому выражению Т. Левоу, «Россия [...] являла своего рода экстракт переходности. Не говоря уже о беспрецедентных революционных взрывах, начало нового столетия осложнялось здесь особой, исконно русской порывистостью и спорадичностью» [8, с. 5].

Переходные эпохи в культурно-историческом процессе характеризуются нестабильностью, всегда сопровождаются кризисами, провоцирующими деструктивные явления в культуре, трансформации мировоззрения общества в целом, социокультурными сдвигами, противоречивостью художественных тенденций и одновременно — активными поисками во всех сферах жизнедеятельности. И всегда кризис социальной и культурной жизни влечет за собой обостренную проблему «общество — личность», которая решается каждый раз по-своему, в пользу общества или человека. На рубеже веков в русской

культуре переосмысливается значимость личности в истории и искусстве. Как пишет современный исследователь о рассматриваемой эпохе, «интерес к человеческой личности, в противовес личности общественной, к духовной культуре, свободной от «гнета социальности» (Н. Бердяев), — все это позволяет говорить о формировании мировоззрения нового типа, трагического и, одновременно, оптимистического. Трагизм нового мировоззрения заключался, прежде всего, в разнонаправленности материальной и духовной сфер жизни» [2, с. 4]. И далее: «Мечтали [на рубеже веков. — Т. III.] о новом человеке — человеке творящем, о новом искусстве — религиозном, о новом знании — цельном, в основу которого положена была бы интуиция, а не рациональное мышление, и, в конце концов, о преображении всей жизни по законам Божественной Истины и Красоты, о достижении Вечной Гармонии. В этом и состоял оптимизм нового мировоззрения» [2, с. 4].

Последнее десятилетие XIX века и первое десятилетие XX века в среде поэтов, художников и музыкантов того времени получили определение «Серебряный век» и «Русский культурный ренессанс» (первое определение принадлежит поэту, критику и мемуаристу Николаю Оцупу, второе — Николаю Бердяеву) (см.: [7, с. 11]).

За короткий отрезок времени в русской культуре сконцентрировались важнейшие, как показала дальнейшая история, культурно-исторические события, а также появилась целая плеяда ярких индивидуальностей во всех видах искусства. Это было время, отмеченное в искусстве полифоничностью и антиномичностью мировоззренческих систем, стилевых направлений и образно-выразительных средств: романтическому культу стихийно-бессознательного начала и мистическим настроениям символистов противостоял интеллектуальный рационализм, подчеркнуто абстрактный тип художника-мыслителя, теоретически доказывающего необходимость противопоставить дионисийскому самовыражению аполлоническую «прекрасную ясность».

Темпы «удесятеренной жизни» сжимают сроки формирования и существования различных стилевых направлений, нередко существующих одновременно и в одном духовном пространстве; подобное многообразие и разнонаправленность художественных стилей отражали сложность и смысловую наполненность современной русской жизни.

«Особенности мироощущения и мирозерцания, концепции всеобщего бытия и представления о прошлом, настоящем и буду-

щем во многом определили своеобразие эстетического мышления, потребность воплотить новое содержание в соответствующих ему новых пластических формах, с чем связывалась идея создания большого современного стиля, способного выразить художественные и эстетические идеалы времени» [3, с. 479].

Эпоха рубежа XIX–XX веков в России пронизана особым духом, благодаря которому за данным периодом закрепилось название «серебряный век». По мнению ряда исследователей (в частности, Д. Сарбабянова [10], Е. Кириченко [5], Г. Стернина [11]) наиболее influentialными художественными явлениями рубежа XIX–XX столетий оказались символизм и стиль модерн. Охватившие интеллектуально-духовную и предметно-пластическую сферы жизни, они стали выразителями настроений и чаяний поколения рубежа двух столетий.

Модерн во многом претворяет искания символизма. Однако в отличие от символизма модерн как стиль является, в первую очередь, общностью формальной, характеризующейся рядом своеобразных композиционных приемов, единством художественной формы и языка, что позволило ему реализоваться в различных видах искусства. Символизм рассматривается нами, с одной стороны, как «тенденция культуры» (Левая), с другой — как комплекс философских идей, определивших художественную практику. В этом мы следуем традиции «расширительной» трактовки символизма, сложившейся в отечественном искусствоведении.

Слово «декаданс», часто применяемое в обозначенную эпоху и рожденное «привлекательно-нездоровой», по выражению Б. Зайцева, культурой (цит. по: [7, с. 4]), не имело тогда уничижительного оттенка и означало определенные творческие установки. Декадент, по Бальмонту, «есть утонченный художник, гибнущий в силу своей утонченности». «Это люди, которые мыслят и чувствуют на рубеже двух периодов, одного законченного, другого еще не народившегося. Они видят, что вечерняя заря догорела, но рассвет еще спит где-то за гранью горизонта. Оттого песни декадентов — песни сумерек и ночи» [7, с. 4–5]. Существовал достаточно своеобразный комплекс ощущений, который был присущ «истинному декаденту» и включавший в себя болезненность, мрачность фантазий, чрезмерное пристальное внимание к собственной персоне, что порождало нарциссизм и дендизм.

Как известно, музыкальная культура рассматриваемого периода характеризуется одновременным существованием нескольких

поколений русских композиторов: кучкистов (в лице Н. А. Римского-Корсакова) и П. И. Чайковского; учеников Римского-Корсакова и Чайковского: С. И. Танеева, А. К. Лядова, А. К. Глазунова, А. С. Аренского, составлявших «беляевский кружок», чья деятельность приходится на 80–90-е годы XIX века; и, наконец, новое поколение композиторов и пианистов, представленное А. Н. Скрябиным, С. В. Рахманиновым, В. И. Ребиковым и Н. К. Метнером.

Русская фортепианная музыка с конца XIX века выходит на передовые позиции музыкально-исторического процесса, приобретая максимальную глубину содержания, многосложность и многовекторность структуры, что в первую очередь обусловлено духовным контекстом эпохи.

Как и для всей русской культуры рассматриваемого периода, для фортепианной музыки русских композиторов характерно сосуществование различных эстетико-стилевых направлений, на которые мы уже указывали ранее, причем ни одно из которых не имело решающего перевеса. Каждый из творивших в это время авторов защищал собственные художественные позиции, а их плюрализм, в свою очередь, обеспечивал уникальное по силе «энергетическое поле» русского фортепианного искусства данного периода.

Именно к рубежу обозначенных веков относится окончательное формирование русской фортепианной школы, определившее ее мировое лидерство в XX столетии; процессы, заложенные в это время, получили дальнейшее развитие в последующие советский и постсоветский периоды.

Русское фортепианное искусство Серебряного века — уникальное явление мировой музыкальной культуры. Войдя в конгломерат художественных откровений эпохи, оно возникло и развивалось на гребне революционных изменений в общественном сознании, по своему отражая эти изменения. «Не имеющее аналогов в отечественной истории культуры выдвигание на грани веков фортепиано как репрезентативного представителя русского искусства в целом являет собой пример реального многостороннего влияния онтологической ситуации на разнообразные гносеологические аспекты фортепианной музыки как состоящей из множества подсистем единой системы, воплощенной в триаде «композитор — исполнитель — слушатель» [6, с. 23].

Важное значение в русской музыкальной культуре рубежа XIX — XX веков, как и в других видах искусства, имеет распространение

концепции национального искусства, что связано с эпохой романтизма и неотделимо от общих исторических процессов, происходящих в обществе того времени.

Предпосылки для взаимовлияний идеологии «национального духа» и музыки складывались в момент перехода к новым идеям активно развивающейся индустриальной эпохи. Обращение к «национальному духу» и к «народным ценностям» давало свободу художникам в создании индивидуальных художественных систем на основе архаичного фольклора и традиций старых мастеров. Национальная идеология позволяла наделять индивидуальные музыкальные достижения знаком универсальности, тем самым наполняя их особыми властными полномочиями.

Указанные тенденции отразились в существовании в русской музыкальной культуре нескольких национальных моделей, выстраивающихся вокруг противоположных идей и символов. «Первая опиралась на идею традиции (отсюда и название — «традиционная» модель), укорененной в далеких мифологизированных допетровских временах, что соответствовало распространенным в русском обществе представлениям славянофилов. Музыкальное преломление этих постулатов началось в практиках «кучкистов», а затем было подхвачено и новыми поколениями профессионалов на рубеже XIX–XX вв. Другая актуальная идея, связываемая с представлениями о русской нации и культуре, была связана с русским мессианством. В работах символистов эта концепция коллективной идентичности приобрела трансцендентные горизонты и особые способы художественной реализации. Эти идеи оказались определяющими для творчества Скрябина и его личностного мифотворчества» [9, с. 242].

В творчестве русских композиторов переходной эпохи устанавливается связь между национальной идентичностью и кругом средств музыкального языка, которые становились базовыми для их творчества. В рамках «традиционной» модели эти взаимодействия привели к созданию нового стилистического образования под названием «русский стиль», который установился уже к этому времени в области визуальных искусств. В скрябинской концепции под воздействием мессианской идеологии прежние принципы композиторского творчества также были кардинально модифицированы, что привело к созданию уникального стилевого комплекса. Его открытие режиссировалось программой практического воплощения мессианской соборности, связанного с идеей преобразования самой природы че-

ловека и всего мира. По аналогии с комплексом идей, на которых строились взгляды композитора, этот стиль можно назвать «мессианским».

Если представители «традиционной» модели искали свои основания в древнем прошлом, то А. Н. Скрябин и его последователи были устремлены в трансцендентное будущее. Подобные ощущения — разрыв с прошлым и даже «уничтожение» истории — были характерны для многих художников начала XX века. Духовная жизнь Европы провозглашала принципы «современности», которые противопоставлялись всему, что было раньше. Как указывает известный историк Карл Шорске, в начале XX столетия «современная архитектура, современная музыка, современная философия, современная наука — все они определяют себя не исходя из прошлого, даже, как правило, не противопоставляя себя прошлому, но совершенно от него независимо. Современное сознание потеряло интерес к истории, поскольку история, понимаемая как непрерывная питающая традиция, утратила для него смысл» [12, с. 7]. Провозглашенная «смерть истории», которую объявили художники вслед за утверждением Ницше о смерти Бога, свидетельствует о кардинальных трансформациях в самосознании рубежа XIX—XX веков, что отразилось и на идее коллективной идентичности.

Возникнув в рассмотренной выше сложной исторической и культурной ситуации, модерн претендовал на решение ряда проблем и противоречий как старого, так и нового художественного мышления, пришедшего с началом XX в. Однако эти конфликты редко решались в пользу той или иной категории. Модерн мог сочетать в себе полностью противоположные тенденции. За недолгий срок существования и расцвета — с начала 90-х годов XIX века по 10-е годы XX века — он внутренне преобразовывался и пережил значительную смену форм.

«Свободное искусство» и «скованная жизнь» характеризуют это время. Дерзкое требование «чистого» искусства возникает как реакция на былую перегруженность «сверхпроблемами» [7, с. 10]. Искусство становится Космосом, реальностью со своими законами, иерархией ценностей. Художники отождествляют жизнь и искусство, пытаются жить по законам искусства, сознательно творят свою жизнь. На вершине ценностной пирамиды находится красота, которая открыто декларируется и становится новой религией.

«Токи катастрофически быстро движущегося времени были благодатны для развития импрессионизма, стиля, пересекавшегося с

модерном. Хрупкость, эфемерность, призрачность образов, зыбкость настроений, легкость письма сближают два стиля» [7, с. 7].

В обеих моделях «возвращение к истокам» обрастает определенными мифологическими свойствами, которые проявляются в различных формах национального искусства: визуальных образах, музыкальных произведениях, героях и образах и т. д. «Апеллирование национального сознания к мифологическим представлениям не случайно, так как в подобные периоды системных кризисов именно миф, во многом благодаря своей архетипичности, предлагает наиболее эффективные способы структурной и смысловой организации социальной реальности. Эта форма повествования несет в себе простоту и ясность в обосновании национальных идей, что обуславливает эффективность их воздействия» [9, с. 244].

Ярким образом первого типа национальной модели в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков является творчество С. В. Рахманинова, которое композитором и его современниками оценивалось как определенная антитеза творчеству А. Н. Скрябина и В. И. Ребикова. Последних объединяет идея соединения в художнике стремления «философского познания Истины мира и творческого претворения познанной Истины в произведении искусства, доступного и понятного всем людям» [2, с. 179].

Внимательное сравнение указанных национальных моделей показывает как их противоположные принципы, так и их общие черты, а эволюция национального сознания, в конечном счете, предстает как процесс, обладающий единым вектором развития. Взаимодействия обеих моделей можно увидеть как в общих художественных преломлениях, так и в выборе конкретного творческого направления. Скрябинская стратегия выстраивалась как оппозиция к существующим нормам и ценностям «традиционной» модели. В то же время его мессианство не могло осуществиться без опоры на нее, без присвоения и ее последующего отторжения. Становится понятным, что их внутренние интенции режиссировались схожими идеями, среди которых можно выделить особый тип религиозности, характерный для русской культуры, ощущение особой национальной миссии и проповеднический пафос. В обеих моделях и в творчестве композиторов, разделяющих их, можно выявить эти общие основания. Так, например, американский историк Дж. Биллингтон видел истоки скрябинского синтеза искусств в глубоких традициях русской культуры и религиозного сознания — в «полифонической усложненности,

изысканности древней православной литургии с ее сплавом напевов, образов и ароматов» [1, с. 82]. Известны и определенные переключки идей А. Н. Скрябина и византийцев-исихастов, а также русских философов — современников композитора, опиравшихся на ряд основополагающих концепций Григория Паламы и Григория Синаита. А в творчестве романтика и традиционалиста С. В. Рахманинова мы можем проследить целый ряд новаторских идей и концепций, которые современникам композитора не были видны и которые не были оценены ими по достоинству.

Более того, символистские тенденции играют важнейшую роль в творчестве обоих русских композиторов, выражая различные грани символистского мировидения: если в творчестве Скрябина доминирует, по выражению Вяч. Иванова, «идеалистический символизм», воплощающий личностное, субъективное, индивидуалистическое начало, то в музыке С. В. Рахманинова мы видим выраженный в звуках «реалистический символизм», тяготеющий к верности объективного мира, выявляющего в нем некое единство, общность его элементов, их органическую цельность (о различии двух типов символизма подробнее см.: [4; 2, с. 166–167]). Философско-ментальная изысканность «идеалистического символизма» композиторов-модернистов и пластически-эмоциональная душевность «реалистического символизма» композиторов-традиционалистов в полной мере воплотились в фортепианных сочинениях и в исполнительской деятельности вышеуказанных русских музыкантов рубежа XIX–XX веков.

В обеих моделях «возвращение к истокам» обрывает определенными мифологическими свойствами, которые проявляются в различных формах национального образа: в визуальных образах, в музыкальных произведениях, в определенном типе героев, и, наконец, в значимости сказочно-мифологических образов, выступающих как «малый миф модерна» и присутствующих в ряде фортепианных сочинений русских композиторов рубежа веков (например, у Н. Метнера и Н. Черепнина). Апеллирование национального сознания к мифологическим представлениям не случайно, так как в подобные периоды системных кризисов именно миф, во многом благодаря своей архетипичности, предлагает наиболее эффективные способы структурной и смысловой организации социальной реальности.

Учитывая удивительно пеструю и разнообразную картину русской духовной жизни рубежа веков, мы можем говорить о воплощении в пианистическом творчестве ведущих исполнителей того времени

главных тенденций духовно-художественной жизни интеллигенции в их тяготениях к романтически-реалистическому или авангардно-модернистскому полюсам бытия.

Изучение художественной культуры «серебряного века» позволяет сделать вывод о наличии особого образного музыкально-интонационного словаря эпохи, включающего предельно разнообразные по происхождению и воплощению звуковые комплексы, многие из которых претворились в различных жанрах фортепианной музыки и передают сложную психологическую атмосферу рубежа XIX—XX столетий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Биллингтон Дж. Россия в поисках себя / Дж. Биллингтон. — М. : РОС-СПЭН, 2005. — 220 с.
2. Варакина Г. Между Дионисом и Аполлоном. Очерки о русской культуре «серебряного века» / Г. Варакина ; под ред. В. П. Шестакова. — Рязань, 2007. — 221 с.
3. Волков А. Очерки русской литературы конца XIX и начала XX века / А. Волкова ; ред. текста, предисл. и коммент. С. Машинского. — М., 1952. — 719 стр. с илл.
4. Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Родное и вселенское / Вяч. Иванов ; сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева. — М. : Республика, 1994. — С. 143—170.
5. Кириченко Е. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века / Е. Кириченко. — М. : Галарт, 1997. — 432 с.
6. Кольцова И. В. Генезис и пути развития русского фортепианного искусства Серебряного века / И. В. Кольцова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Специальность: 17.00.02 — музыкальное искусство. — СПб., 2012. — 24 с.
7. Корабельникова Л. Музыка в художественной культуре Серебряного века // История русской музыки : в 10 томах / Л. Корабельникова. Т. 10Б : 1890—1917-е годы. — М. : Музыка, 2004. — С. 5—36.
8. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. — М. : Музыка, 1991. — 166 с.
9. Лобанкова Е. В. Национальные модели в русской музыкальной культуре на рубеже XIX—XX веков / Е. В. Лобанкова : дис. ... канд. искусствоведения. — Специальность: 17.00.02 — музыкальное искусство. — М., 2009. — 284 с.
10. Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX — начала XX в. / Д. Сарабьянов. — М. : Галарт, 2001. — 303 с.

11. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов / Г. Ю. Стернин. — М. : Искусство, 1988. — 285 с.

12. Шорске К. Вена на рубеже веков: Политика и культура / К. Шорске. — СПб. : Издательство им. Н. И. Новикова, 2001. — 512 с.

Шевченко Т. О. Стильова перехідність російського фортепіанного мистецтва кінця ХІХ — початку ХХ століття. У статті розглянуто дві провідні виконавські моделі російської фортепіанної музики рубежу ХІХ—ХХ століть у контексті стильових напрямків культури зазначеного періоду: «ідеалістичний символізм», втілений у творчості Скрябіна і Ребікова, а також «реалістичний символізм», характерний для фортепіанних творів Рахманінова та Метнера.

Ключові слова: виконавська модель, російська фортепіанна музика, модернізм, символізм.

Shevchenko T. A. Stylistic transitivity russian piano art of the late XIX — early XX centuries. The article deals with two leading performing models Russian piano music of the turn of XIX—XX centuries in the context of culture styles of this period: «idealistic symbolism», embodied in the works of A. Scriabin and V. Rebikov and «realistic symbolism», characteristic of the piano works of S. Rachmaninof and N. Medtner.

Keywords: performing model, Russian piano music, modernism, symbolism.

