

Русская классическая музыка: западничество, славянофильство, интегратизм

В статье анализируются проблемы спора западников и славянофилов применительно к появлению и кристаллизации русской национальной музыкальной культуры в XVIII–XX вв. Рассматривается западнический (по генезису и семантике) характер самого проекта «русская национальная школа», конфликт теории и практики славянофилов, а также формирование платформы интегратизма как проекта, объединяющего идеи и практику обоих дискутирующих лагерей.

Ключевые слова: западники; славянофилы; интегратизм; романтический национализм; Серебряный век; барокко; классицизм; предклассицизм; романтизм.

Да, мы были противниками их; но очень странными.
У нас была одна любовь, но не одинакая...
И мы, как Янус или как двуглавый орел,
смотрели в разные стороны в то время,
как сердце билось одно...

А. Герцен

Как известно, конкретные пути, предложенные российской духовной культурой для определения стратегического вектора развития отечественной цивилизации, были различны и даже внешне полярны. Традиционно принято констатировать ставший уже хрестоматийным спор западников и славянофилов; сам спор был духовно и социокультурно специфичен исключительно для России. Не только ни в одной европейской (или имеющей европейские культурные корни) стране ничего подобного не возникало, но даже в восточно-христианском, православном мире прецедентов чего-то подобного мы не встретим. Но и сам момент появления оппонирующих интеллектуальных лагерей и инициирования исторического спора был хронологически и процессуально чрезвычайно точно обусловлен. Первый прецедент будущей историософской дискуссии возникает в предельно четко обозначенный исторический отрезок – в середине XVII века, во время церковного раскола, в ходе «великой при» за веру (А. Герцен даже определил раскольников как «первых славянофилов») [4, с. 438]. Хронология явления предельно симптоматична: в таких обстоятельствах что-то подобное просто должно было произойти. Контуры же собственно спора западников и славянофилов наметились только в начале XIX века, в рамках возникновения кружков «Беседа» (протославянофилы), «Арзамас» и «Зеленая лампа» (протозападники). Настоящее же формирование обоих оппонирующих лагерей произошло позднее – в николаевскую эпоху (кружки Т. Грановского и Н. Станкевича, с одной стороны, и кружок Киреевских – с другой); Г. Шпет прямо отметил, что «о философском национальном сознании до уваровской эпохи (т. е. до николаевской. – Д. С.) говорить не приходится» [21, с. 242]. Данный период отличался внутренней глубинной противоречивостью, разнонаправленностью тенденций развития; всё это подталкивало мыслящую часть общества к постановке фундаментальных вопросов и породило историческую дискуссию. То есть эта дискуссия могла возникнуть только в петербургской России и только в эпоху Золотого века. Однако на самом же деле ситуация была

* **Дмитрий Владимирович Суворов**, канд. культурологии, доцент, лауреат премии им. П. П. Бажова (г. Екатеринбург).

намного сложнее и многопрофильней, и читается она не столь однолинейно. Особо – применительно к музыкальной культуре.

Суть в том, что сам масштабный и амбициозный проект под названием «Русская национальная музыкальная культура» был проектом чисто западническим. Он мог состояться (и состоялся) исключительно в рамках процессов догоняющей модернизации, которая началась для России в середине XVII века и продолжается до сих пор по сложной нелинейной циклической экспоненте (описанной в трудах А. Ахиезера). Сам пафос создания «национальной композиторской школы» был пафосом выхода России из средневекового состояния, из добровольной самоизоляции (связанной с концептом «Третьего Рима») – и концептуально был озвучен двумя культурологическими трендами: «европейский концерт» (в Петровскую эпоху) и «Россия есть европейская держава» (слова Екатерины II).

Это «западничество» стартует буквально с первого «крика жизни» новой русской музыкальной культуры – с возникновения партесного стиля, сменившего собой старый (тоже «западный», византийский по генезису) знаменный распев и заимствованный из западноевропейской практики через посредство Польши и Украины. Даже сами жанры этого направления – хоровой концерт и кант – были «импортными», что подчеркивалось и терминологически. Причем сказанное отнюдь не исключало ни ярко выраженного своеобразия данной инновационной (для России) культуры, ни высоких художественных результатов последней (достаточно вспомнить пышную культуру полихорного хорового концерта Петровской эпохи, впоследствии восхищавшую Ф. Листа и Г. Берлиоза). Но и само это своеобразие и художественная изощренность также имели основой именно вышеописанную «западническую» ситуацию, наложившуюся на местную специфику: веками устоявшуюся традицию хорового творчества и исполнительства (при полной неразвитости всех остальных жанровых сфер, характерных для европейской музыки), догматический запрет православия на использование инструментального начала в культовой музыке (отсутствовавший на Западе – что сделало там невозможным и просто ненужным появление фигур типа Василия Титова, Николая Калашникова, Николая Бавыкина, Якова Резвицкого или Федора Редрикова и разработанной последними полихорной техники: все художественные эксперименты у европейских композиторов по определению реализовывались в вокально-инструментальном континууме). Не случайно, к слову, что сам жанр хорового концерта, возникший в Речи Посполитой (например, у известного композитора XVII века Мартина Мельчевского), «у себя дома» большого развития не получил, вытесненный *concerto grosso* (принципы которого в России сразу легли в основу именно жанра духовного концерта – и такое положение будет сохраняться вплоть до екатерининской эпохи, до времени А. Веделя, М. Березовского и Д. Бортнянского).

И еще один принципиальный момент. Все культурно-стилистические метаморфозы и модификации русского музыкального искусства Нового времени при внимательном рассмотрении оказываются синхронными и гомологически связанными с аналогичными в Европе. Так, отечественная барочная традиция, начавшаяся (как минимум) с замечательного украинского композитора и музыкального теоретика Николая Дилецкого (середина XVII века) и продолженная школой В. Титова, абсолютно синхронична с культурой европейского барокко. Переход к раннему классицизму («предклассицизму»), начавшийся в Европе примерно во второй трети XVIII века, с амплитудой в 20–30 лет (естественной в практике догоняющей модернизации), дает полную аналогию для музыки екатерининской эпохи, причем не только стилистически, но и эстетически: русская комическая опера В. Пашкевича и Е. Фомина и жанрово, и по качеству вполне сопоставима с образцами оперного творчества Ф. Филидора, А. Гретри и П. Монсиньи; а инст-

рументальное наследие Д. Бортнянского прямо перекликается с творчеством сыновей И. С. Баха и композиторов мангеймской школы (Ф. Гума, Я. Жах, Я. Я. Рыба, Х. Каннабих, Й. Штепан, И. А. Бенда, Я. Стамиц, Й. Мысливечек) Даже характерный для русской музыки XVIII века некоторый стилистический «микс», сочетание барочных, рокайльных, классицистских и предромантических элементов (характерный, например, для произведений И. Хандошкина, С. Дегтярева и корифеев петербургской хоровой школы), – не имманентен только для «догоняющей практики» России и имеет аналоги в европейской музыке того времени, как раз на стыке барокко и классицизма (например, в ранних симфониях Й. Гайдна, «Страстной» и «Траурной», и операх Х. Глюка).

Наконец, характерен и старт так называемой «русской классической музыки» (основоположником которой считается М. Глинка). Опять-таки общеизвестно: XIX век приносит с собой романтизм – и одну важнейшую составляющую философии последнего, известную как «романтический национализм». Именно в это время практически во всех европейских странах (а также в США и Латинской Америке) начинаются духовные движения, которые позднее будут квалифицированы как «национальное возрождение», что породит и катализирует стремление осмыслить феномен «национального духа» (начало было положено известными лекциями И. Г. Фихте о «deutsche Geist») и найти (либо даже виртуально воссоздать) искомое «национальное своеобразие». При такой парадигме духовного развития «национальные композиторские школы» просто обязаны были появиться – и они появились; даже чисто музыкальная стилистика европейской музыки меняется с универсалистской (барокко, рококо и классицизм) на «национально ориентированную» (романтизм, постромантизм). В России вся матрица истории музыки того времени – стопроцентно, «до запятых», проевропейская: появление новой «националистической» стилистики в виде жанров «русского романса» (форма и даже термин заимствованы из Испании!), ранней романтической оперы (от С. Давыдова и К. Кавоса до Н. Верстовского); наконец, кристаллизация всех данных тенденций и их наивысшее выражение в фигуре Глинки. Опять-таки стилистически в музыке начала XIX века (в инструментальных и хоровых сочинениях А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева и раннего Глинки) соседствуют классицистские и романтические элементы – но это было типично для данного периода и в Европе (примерами служат ранние сочинения Ф. Шуберта и все творчество ранних романтиков Италии – Н. Паганини и школы бельканто, от Дж. Паизиелло и Д. Чимарозы до Дж. Россини, В. Беллини и Г. Доницетти).

Таким образом, до пореформенной эпохи вектор развития музыкальной культуры России был практически безальтернативно «западническим». Абрис будущего великого спора «западники – славянофилы» применительно к музыке начинает вырисовываться ближе к середине столетия (своего рода предтечей славянофилов в музыке можно считать А. Даргомьжского) и кристаллизуется в 60-х годах (в литературе и философии эти процессы протекали на поколение раньше). Что совсем интересно и поучительно: и само появление «музыкальных славянофилов» (конкретно – «Могучей кучки») было актом своеобразного (и непризнаваемого) западничества, поскольку всецело укладывалось в матрицу вышеописанного «романтического национализма» (курьез истории: чисто «почвенническая» идеологема «самодержавие, православие, народность» была заимствована Н. Карамзиным и С. Уваровым в... Германии, у гейдельбергских романтиков!). И здесь мы подходим к самому поразительному (и тщательно «ретушируемому») парадоксу, связанному с русским музыкальным славянофильством.

Суть в том, что, с одной стороны, чисто идеологическая полемика между западниками и славянофилами в области музыкальной культуры – именно в эти годы проходила в донельзя острой и подчас некорректной стилистике. Предельно

резкие эскапады «кучкистов» против «чуждого влияния» (к которому они относили и обе первые русские консерватории, и Русское музыкальное общество), жесткие критические выпады против «инородческих» исполнителей (типа Аделины Патти, Г. Венявского, Ф. Лауба, А. Вержбиловича и Л. Ауэра), трагически провальная попытка М. Балакирева противопоставить консерваторскому методу обучения свой собственный, а консерваторскому проекту – проект Бесплатной музыкальной школы (своего рода «народной консерватории») – все это уже тысячекратно описано, стало достоянием истории. Помимо естественного в тех условиях полемического запала (а также классической «техники отстройки от конкурентов» в лучших традициях паблик рилейшнз) – существенную роль играли и изменившиеся социокультурные обстоятельства великого спора. Ранний, классический этап дискуссии (в николаевскую эпоху, в период деятельности Н. Грановского, Н. Станкевича и братьев Киреевских) отличался чисто «академическим» стилем обмена мнениями; кроме того, тогда и в славянофильской среде помнили о чисто европейском генезисе собственного движения (всё тот же «романтический национализм»). В этом смысле, наверное, права В. Фёдорова, констатировавшая, что «западный, славянофильский и евразийский взгляды – это не пути, а ракурсы интерпретации» [7, с. 81]... Не то в пореформенную эпоху: уже в 60-х годах (а особенно ближе к 70-м, к моменту структурирования «второго поколения славянофилов») тон дискуссии меняется, появляется устойчивая негативистская тональность в высказываниях славянофилов (классика жанра – «Россия и Европа» Н. Данилевского, «Дневник писателя» Ф. Достоевского и все творчество К. Леонтьева). Выпады адептов «особого пути» против «европейцев» стилистически немалого уступали легендарной футуристической «Пощечине общественному вкусу»: в такой обстановке отнюдь не случайным инцидентом смотрится печально знаменитый агрессивный журналистский выпад В. Стасова против своих оппонентов (с журнальной угрозой Стасова уничтожить «западников»), закончившийся одиозным судебным процессом... Западники в такой обстановке не оставались в долгу, выражений тоже не выбирали: достаточно вспомнить Г. Лароша (квалифицировавшего «Кучку» как «проповедников музыкального безобразия») или Л. Ауэра, назвавшего тех же членов «Новой русской музыкальной школы» «сектой» и «группой националистов». Однако декларации декларациями, а практика – это совсем другое: и здесь имманентная природа музыкального искусства вносит свои целительные коррективы.

Для понимания описываемого феномена следует вспомнить об изначально «западническом» характере самого проекта «русской национальной композиторской школы», а также и о фундаментально общечеловеческой онтологии музыки как «звучащего эсперанто». Никакие «новации», никакие величайшие (без всяких кавычек) открытия «Могучей кучки» в области создания национального стиля не могут дезавуировать тот непреложный факт, что сами члены «Кучки» в своих творческих экспериментах опирались на сугубо европейскую художественную платформу (во всех аспектах, от древнегреческой ладовой системы и хорошо известных в европейской тонально-гармонической практике принципах остинатности, переменности и централизованности – до жанровых сфер и состава симфонического оркестра). То есть музыканты-славянофилы сражались с западниками, опираясь на предельно сомнительные эстетические позиции, и этого не могли не понимать наиболее прозорливые из них (такие, например, как А. Бородин, по многим показателям выглядевший настоящим «диссидентом» в рядах «Кучки»). Наделавшее столько шума «паломничество» Н. Римского-Корсакова в Санкт-Петербургскую консерваторию сперва в виде вольнослушателя, затем профессора этой самой консерватории (ныне носящей его имя!) воспринималось в обоих дискутирующих лагерях как символическое поражение славянофильства (что, в об-

щем, соответствовало действительности): для М. Мусоргского, как хорошо известно, этот факт стал одной из трагедий, приведших композитора к духовной и физической катастрофе... В этом смысле самым символическим документом эпохи служит статья Н. Римского-Корсакова «Вагнер и Даргомыжский», написанная им в предельно полемическом (антизападническом) тоне и... не предназначавшаяся для печати (т. е. написанная для самого автора, своего рода озвученная рефлексия последнего). Трагифарсовости ситуации добавляет тот общеизвестный факт, что именно Римский-Корсаков был едва ли не самым значимым русским «вагнерианцем», наиболее полно претворившим в своем оперном творчестве фундаментальные принципы великого немецкого музыкального реформатора.

И здесь русская музыкальная (и шире – художественная) практика демонстрирует тот прекрасный результат, к которому, увы, до сих не пришла отечественная философско-идеологическая «теория». С. Аверинцев называл взаимоотношения западников и славянофилов «взаимопором» [7, с. 220], а современная исследовательница К. Касьянова констатирует: «Они... были согласны друг с другом в своих нравственных реакциях и в своей моральной интуиции» [11, с. 51]. Дело, однако, еще глубже и парадоксальней, и не сводится только к «моральной интуиции» – суть в том, что фактически и те и другие были культурологическими европейцами в самом глубинном, экзистенциальном смысле. Представляется, что В. Межуев выразил этот момент с точностью диагноза: «Русские западники XIX века не были русофобами, а первые славянофилы не были врагами Запада; они в равной степени любили Россию и Запад, хотя и по разным основаниям. Те и другие признавали свое родство с Западом, но расходились в понимании того, в чем оно состоит. Каждому из них был дорог свой Запад, и в этом вся проблема» [7, с. 144]. А. А. Кара-Мурза дополняет этот тезис следующим: «Те и другие – европейцы, только выступающие за разную Европу» [7, с. 378] (просветительскую или патриархально-«романтическую», по мысли А. Кара-Мурзы). Таким образом, несмотря на все полемические перебранки, была готова почва не только для компромисса, но и для синтеза. Таким синтезом стал интегратизм – духовно-эстетическое направление с тенденцией к снятию полемических крайностей в позициях западников и славянофилов при творческом синтезе и дальнейшей разработке наличествующих в их платформах позитивных моментов. Этот программный пункт явственно присутствует уже у А. С. Пушкина, позднее – у П. И. Чайковского, главного столпа русского музыкального западничества (который в своих критических статьях постоянно высказывался против противопоставления обоих направлений и почти демонстративно подчеркивал те общие черты, которые, по его мнению, сближают его с Римским-Корсаковым). Интегратской по духу была и знаменитая пушкинская речь Ф. Достоевского (именно этот программный момент речи Фёдора Михайловича вызвал неподдельное возмущение убежденного антиевропейца К. Леонтьева). Теоретически же данную позицию осмыслил и провозгласил поэт и философ В. Соловьёв – как на уровне деклараций («Нам не нужно самодовольное славянофильство, и нам не нужно слепое западничество»), так и на уровне законченных философских и религиозных концепций (пример – знаменитый теократический проект Соловьёва). В рамках музыкальной культуры сделать этот исторический шаг было гораздо проще, нежели в любой иной духовной сфере (по вышеописанным причинам) – и этот шаг был сделан в следующем поколении русских композиторов, в Серебряном веке (в том числе и по причинам торжества эстетики модерна, удачно синтезировавшей позитивные элементы предшествующего художественного опыта). В новых условиях старая дискуссия, что называется, «отступала с боем», угасая и вспыхивая отдельными «остаточными» конфликтными точками – типа скандальной статьи В. Стасова «Не дадим прививать сифилис русскому искусству» (посвященной, что характерно, картине

В. Серова «Девочка с персиками!») или поздним идейным метаниям Римского-Корсакова (в последние годы жизни сочувствовавшего, как известно, черносотенному «Союзу русского народа»). Римский-Корсаков, как известно, в стенах Санкт-Петербургской консерватории взрастил и воспитал едва ли не всех петербургских музыкальных корифеев Серебряного века, от членов «беляевского кружка» (А. Глазунов, А. Лядов, А. Гречанинов, А. Аренский, М. Ипполитов-Иванов) до И. Стравинского и Н. Черепнина, и при этом, высказываясь о творчестве своих питомцев, постоянно (и, можно сказать, с неким вызовом) выказывал собственное сдержанно-критическое отношение и демонстративную дистанцированность, часто – с несправедливой прогностикой, типа «забыт он будет скоро» (сказано о творчестве А. Аренского). Совсем показательно, что его ученики никогда не ставили Римскому-Корсакову в вину эти эскапады и боготворили своего учителя, прекрасно понимая природу «брюзжания» своего шефа и драматизм его внутреннего мировоззренческого конфликта...

Остается только сказать, что в XX веке в области музыкальной культуры описанный исторический спор, уже фактически преодоленный (хотя бы в эстетической области), был искусственно «реанимирован» сталинской «гиперпатриотической» идеологией (фактически – уродливой реинкарнацией «романтического национализма», которая вообще была характерна для режимов фашизоидного типа). Именно с гипертрофированно-славянофильских позиций велось нападение на корифеев отечественной музыки в 1948 году (как и впоследствии в Китае, в годы «культурной революции»); да и «аргументы», пущенные в ход А. Ждановым, зачастую почти цитатно повторяли Стасова. Характерно, что именно этот момент впоследствии вызвал язвительную сентенцию Родиона Щедрина о «сонатной форме, которую, конечно, изобрели в Вышнем Волочке...». «Мертвый хватает живого»: и в наши дни выродившееся «неославянофильство» время от времени проявляет себя в музыкальной области – то в виде вызывающего противопоставления «православной» и «католической» традиций (достаточно вспомнить грубую и вызывающую эскападу одного из екатеринбургских архиереев в концертном зале филармонии на исполнении католической духовной музыки А. Гречанинова), то в виде печально знаменитой «войны семитов и антисемитов» в Ленинградской консерватории на рубеже советской и постсоветской эпох, то (уже в наши дни) в виде скандальной инициативы «Литературной газеты» насчет необходимости возведения памятника Г. Свиридову в Москве, где «главный патриотический композитор России» (это о Свиридове) был противопоставлен «космополиту» А. Шнитке и «эмигранту» М. Ростроповичу...

Литература

1. Бердяев Н. А. Судьба России. – М. : Сов. писатель, 1990. – 346 с.
2. Биллингтон Дж. Лики России. Страдание, надежда и созидание в русской культуре. – М. : Логос, 2001. – 248 с.
3. Бушков А. А., Буровский А. М. Россия, которой не было-2: Русская Атлантида. – Красноярск : Бонус ; М. : ОЛМА-Пресс, 2000. – 512 с.
4. Герцен А. И. Былое и думы. – М. : Дет. лит., 1970. – 576 с.
5. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. – Л., 1984.
6. Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. – Одесса, 1900. – 432 с.
7. Западники и националисты: возможен ли диалог? / сост. А. Трапкова. – М. : ОГИ, 2003. – 480 с.
8. Ильин И. А. Наши задачи. Историческая судьба и будущее. – М., 1992.
9. Кавелин К. Д. Наш умственный строй. Статьи по философии русской истории и культуры. – М. : Правда, 1989. – 653 с.

10. Кантор В. К. Русский европеец как явление культуры. Философско-исторический анализ. – М. : РОССПЭН, 2001. – 704 с.
11. Касьянова К. О русском национальном характере. – М. : Академ. проект ; Екатеринбург : Дел. книга, 2003. – 559 с.
12. Киселёв Г. С. Человек, культура, цивилизация на пороге третьего тысячелетия. – М. : Восточная лит. РАН, 1999. – 87 с.
13. Лихачёв Д. С. Раздумья о России. – СПб. : Логос, 1999. – 672 с.
14. Лотман Ю. М. Современность между Востоком и Западом // Знамя. – 1997. – № 9. – С. 157–162.
15. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Труды по русской и славянской филологии. Т. XXVIII, Литературоведение. – Тарту, 1977.
16. Мень А. В. о. История религии : в 8 т. – М. : Слово, 1991–1992.
17. Новый Колокол. Литературно-публицистический сборник / ред. Н. Белинкова ; обл. Е. Герчук. – М. : Весть-ВИМО, 1994. – 480 с.
18. Пушкарев С. Г. Обзор русской истории. – СПб. : Лань, 1999. – 431 с.
19. Пятигорский А. М. Индивид и культура. Интервью с А. Пятигорским // Вопросы философии. – 1990. – № 5. – С. 93–104.
20. Степун Ф. А. Сочинения / сост. В. А. Кантор. – М. : РОССПЭН, 2000. – 998 с.
21. Шпет Г. Г. Сочинения. – М. : Правда, 1989. – 601 с.
22. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. – М., 2000. – 368 с.

Suvorov Dmitriy Vladimirovich,

Cand. Sci. (Culturology),

the winner of the P. P. Bazhov Writer's Prize (Yekaterinburg).

**Russian classical music: a pro-Western,
pro-Slavic, and pro-Integrity stance**

The article analyzes the problems of the dispute between Westerners and Slavophiles concerning the emergence and crystallization of Russian national musical culture in the XVIII–XX centuries. The author considers the Western (in genesis and semantics) nature of the project "Russian national school", the conflict of theory and practice of Slavophiles, as well as the formation of the platform of integration as a project that combines the ideas and practices of both debating camps.

Keywords: Westerners; Slavophiles; integration; romantic nationalism; Silver age; Baroque; classicism; pre-classicism; romanticism.