

Об эстетических и стилистических критериях музыкального романтизма

В статье анализируется проблема эстетических и стилистических критериев, по которым следует определять границы романтической художественной культуры (в первую очередь – применительно к музыкальному искусству). Предлагаемые критерии рассматриваются как с позиций философии культуры, так и в традиционной музыковедческой парадигме: по мысли автора, именно такой синтетический подход является плодотворным.

Ключевые слова: романтизм; романтический национализм; сенсуализм; эскапизм; идеализм; классицизм; бидермайер.

Тематика, связанная с феноменом романтизма вообще и музыкального романтизма в частности, – одна из наиболее полно представленных в научной литературе. Это естественно: рассматриваемый феномен – один из самых кардинальных в истории художественной культуры, определявший «хабитус» последней на протяжении длительного исторического отрезка. Казалось бы, при таком положении дел «белых пятен» в понимании изучаемого явления уже не должно остаться, но... Великое качество человеческого познания заключается в том, о чем знали еще древнегреческие орфики, – познание непрерывно и неисчерпаемо! И в любом (казалось бы, изученном вдоль и поперек) явлении можно найти новые аспекты, по-новому проясняющие его сущность. В нашем случае, как увидим, таких аспектов – немало.

Вопросы возникают сразу, при ближайшем знакомстве с общеизвестной музыковедческой литературой. И вопросы эти касаются определения границ рассматриваемого феномена – прежде всего, в силу поистине угрожающей многогранности и гетерогенности последнего. Романтизм многолик до такой степени, что поневоле встает вопрос: а что же их всех объединяет? Байрон и Вальтер Скотт, Гюго и Жюль Верн, Дюма-отец и Жорж Санд, Мюссе и Гельдерлин, Шелли и Гауф, Ламартин и Шатобриан, Уланд и Гофман, Гейне и братья Гримм, Фенимор Купер и Эдгар По, Китс и Лонгфелло, Мицкевич и Петефи, Жуковский и Денис Давыдов, Батюшков и Дельвиг, Мериме и юный Пушкин, Лермонтов и ранний Гоголь, Тропинин и Кипренский, Брюллов и А. Иванов, Жерико и Делакруа, Блейк и Фюссли, Шуберт и Вебер, Россини и Паганини, Беллини и Мейербер, Шуман и Доницетти, Алябьев и Глинка, Лист и Берлиоз, Мендельсон и Вагнер, Шопен и Верди... По точному выражению Й. Хейзинги, «романтизм имеет столько лиц, для скольких он нашел выражение» [15, с. 58]...

Не меньшей дискуссионностью отличается и проблема хронологических рамок культуры романтизма (а романтизма музыкального – в особенности). С общепринятой в искусствоведении точки зрения романтизм – это первая половина XIX столетия (в германской литературе – уже с 40-х гг. XVIII века, если воспользоваться хронологией Д. Антисери и Дж. Реале [1, с. 3–9]). Но и старт романтизма в музыке – не аксиоматичен в плане «датировок», а применительно к его «финишу», как увидим, – вообще сплошное дискуссионное поле. И вот почему.

Первым романтиком в музыке любое учебное пособие безальтернативно называет Ф. Шуберта. Учитывая год рождения последнего (1797-й), неизбежен вы-

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

вод: начало романтизма в музыке – это 1-я треть XIX века. Однако... два других общепринятых и неоспоримых романтика, К. М. фон Вебер и Н. Паганини – родились раньше Шуберта (в 1786 и 1782 гг. соответственно). Следовательно, рамки старта музыкального романтизма хоть ненамного, но сдвигаются к рубежу XVIII–XIX вв. Это даже без учета Дж. Россини и Г. Доницетти, тоже неопровержимых романтиков, которые также были старше Шуберта (пусть не намного – 1792 год рождения для Россини, 1797-й для Доницетти). Если же первым проявлением романтизма в музыке считать музыкальную составляющую Sturm-und-Drang-Bewegung (то есть принять музыкальный предромантизм за первую волну романтической музыки) (см.: [1, с. 3–9]), то старт романтизма отодвигается, как минимум, в последнюю треть XVIII века, и «пионером» нового стиля следует считать В. Моцарта! Такой вывод только на первый взгляд кажется неожиданным и «еретическим» – сами музыкальные романтики (устаами Р. Шумана, на страницах его «Новой музыкальной газеты») сделали этот вывод почти два столетия назад и свою стилистическую генеалогию выводили именно таким образом. (Кстати, предромантическими являются и некоторые симфонии Й. Гайдна, написанные как раз в середине XVIII столетия – такие, например, как «Страстная» и «Траурная».) С другой стороны, общеизвестно, что ранние австро-немецкие романтики (такие, как Ф. Шуберт, К. М. фон Вебер и Л. Шпор) в ранний период своего творчества фактически творили в рамках эстетики венского классицизма, а для итальянских музыкальных романтиков того же периода (тех же Дж. Россини, Г. Доницетти и Н. Паганини, а также В. Беллини) грань перехода от классицизма к романтизму вообще размыта...

А вот – круг проблем по вопросу о «финише» музыкального романтизма. «Поздними романтиками» в музыковедческой литературе всегда именуют Г. Берлиоза, Ф. Листа и Р. Вагнера [4, с. 168–185]. Учитывая даты их смерти (1869, 1886 и 1883 гг. соответственно), вывод напрашивается сам собой, и именно тот, который является общепринятым в музыковедении: эпоха романтизма в музыке заканчивается во 2-й половине XIX века. (Любопытно, что «поздним романтиком» никогда не величают Дж. Верди – стопроцентного, «патентованного» романтика, бывшего современником Листа и Вагнера и дожившего до 1901 года!) Однако... В музыковедении есть и еще один клишированный термин – «поздний немецкий романтизм». Под ним подразумевается творчество немецких (замечу, и австрийских) композиторов 2-й половины XIX века, живших и работавших **после** Листа и Вагнера. А это, к слову, совсем не «проходные» фигуры в истории искусства – А. Брукнер, Х. Вольф и К. Гольдмарк (а также И. Штраус-сын) в Австрии, М. Брух и Э. Хумпердинк в Германии (в первый период своего творчества – и Р. Штраус). Выходит, «поздний немецкий романтизм» после «позднего романтизма» (за вычетом Берлиоза – тоже немецкого)? Нелогично... Затем, наследие композиторов «молодых» композиторских школ «малых» стран Европы 2-й половины XIX века (Б. Сметана, А. Дворжак, С. Монюшко, Э. Григ, Ю. Свенсен, мастера испанского Ренасимьенто) стилистически настолько едино с «классическим» романтизмом, что нет никаких причин искусственно разрывать эту гомологическую связь (что невольно происходит при тиражировании традиционной хронологии). Но это же в самой полной мере относится и к «золотому веку» русской музыки, к творчеству П. Чайковского и композиторов «Могучей кучки»! Применительно к Чайковскому это тысячекратно отмечала и современная ему русская критика: общеизвестно, что Г. Ларош писал о «своеобразной романтико-фаталистической трактовке» Чайковским сюжетов Шекспира и Данте (учитывая содержание поздних симфоний Чайковского, вывод Лароша можно распространить и шире) (см.: [12, с. 93])... В этом смысле более логичной представляется традиция, существующая в западном музыковедении и распространяющая рамки

музыкального романтизма на весь XIX век, до самой эпохи модерна. Тем более что вопрос о том, какое направление пришло на смену музыкальному романтизму в XIX веке (так называемый «постромантизм») – крайне запутан и фактически не разработан. Фактически удается «вычислить» только двух «постромантиков», И. Брамса и М. Рegera – причем применительно к Брамсу причисление его исключительно к постромантизму не выглядит аксиоматичным (вспоминаю, как на одной из музыковедческих научных конференций в Ленинграде в начале 80-х гг. XX века был прочитан доклад под названием «Брамс и романтизм»).

Наконец... Целый ряд эстетик и стилей художественной культуры XX века имеет явно «романтическое» происхождение (какие конкретно – об этом поговорим чуть позже), а в числе этих самых эстетик будет иметь место и так называемый «новый романтизм». Я уже не говорю о том, что многие конкретные художественные произведения начала XX века – такие, как, например, «Алые паруса» А. Грина (да и практически все творчество последнего), стихи Н. Гумилева и его «советских наследников» Н. Асеева, Н. Тихонова, В. Луговского, М. Светлова и Э. Багрицкого, а также раннее творчество М. Горького – попадают под характеристики самого что ни на есть «старого», «классического» романтизма. Это же, экстраполируя проблему на 2-ю половину XX века, относится к стихотворному наследию Арсения Тарковского, Владимира Высоцкого (в «несатирической» его части) и большинства представителей «бардовского движения» (исключая, пожалуй, только А. Галича). В музыке же «новыми романтиками» называли себя в разное время и А. Пярт, и А. Шнитке, и К. Пендерецкий (фактически круг этих «новых романтиков» можно расширить – прибавив к ним, как минимум, Э. Денисова, В. Сильвестрова и всех композиторов «фольклорного» направления).

Как видим, ситуация складывается прямо по сентенции И. В. Гете: «Ошибаются те, кто думают, будто между разными точками зрения находится истина – между ними находится проблема». Между тем для того, чтобы прояснить ситуацию, нужно покинуть поле «чистого» музыковедения и подключить к анализу понятийный аппарат философии культуры. Как представляется, это сразу же прояснит ситуацию.

Итак, по каким критериям можно определить принадлежность того или иного художественного феномена к романтизму? Таких критериев (на макроуровне, говоря о философии и эстетике) – три.

Первое. Восходящее к философии сенсуализма XVIII века (Ж. Ламетри, Д. Дидро, К. Гельвеций, Ж.-Ж. Руссо) эмоционально-интуитивное восприятие мира (в отличие от рационально-эмпирического в эпоху Просвещения). Патриарх романтической культуры вообще Жан-Жак Руссо афористически определил данную проблему так: «Хенио выше, чем инхенио» (испанские слова «хенио» и «инхенио», заимствованные Руссо из сочинений испанского философского писателя XVII века Бальтазара Грасиана, означают буквально «природа» и «сделанное человеком», поэтому перевести афоризм Руссо можно так: естественное выше искусственного – типичная посылка любой философии «кинической» традиции). Отсюда, кстати, и слово «гений»; в этом контексте «гениальность» означала просто «следование природе»... Этот пункт (насчет сенсуалистического отношения к миру) – абсолютно всеобъемлющий, исключений из него нет. Отсюда и тысячекратно описанная, хрестоматийная склонность романтиков к новаторству – они просто органически не переносили выработанные их предшественниками-классицистами («рационалистами!») нормы и правила, считая своим творческим долгом их разрушить или модифицировать (приоритет в этом творческом алгоритме принадлежит, что характерно, Моцарту!). Отсюда и типичный для музыкальной культуры романтизма культ миниатюры (совершенно не знакомый ни одной предшествующей культуре, и тоже начинающийся с Моцарта, а еще рань-

ше – с Д. Скарлатти): легко представить себе, как легче передать и отразить в музыке сиюминутную спонтанную эмоцию – монументальным сочинением или все-таки миниатюрой? Отсюда, безусловно, и тема любви (в самом широком ее понимании и трактовке) как едва ли не главная тематическая сфера романтического искусства.

Второе. Философский и мировоззренческий эскапизм, бегство от окружающей социальной действительности. Бегство – это, может быть, чересчур сильно сказано, но определенную дистанцию по отношению к окружающей их повседневности ощущали все без исключения творцы романтического искусства. Та «нормальная жизнь» «эпохи тихих буржуа» (выражение писателя Серебряного века и Русского Зарубежья Марка Алданова), в которой суждено было жить романтикам, воспринималась ими как скучная, меркантильная, серая, недостойная внимания художника. Они бежали от нее не только в искусстве, но и в жизни: культивировали всевозможные формы нонконформизма (в быту, одежде, поведении). Не случайно идеалом образа жизни романтика стала модель «денди» – немножко франт, немножко пижон, немножко хам... Романтики с порога отвергали любой практицизм как ненавистную «буржуазность» (быть вызывающе непрактичным было у романтиков неписанным законом – и опять «отцом-основателем» здесь оказался Моцарт!); наконец, творцы романтической эпохи увлекались, зачастую даже неумеренно, различными «виртуальными реальностями». Потому, наверное, редко кто из романтиков доживал до сорока лет... Вообще, язвительно-остроумный английский литератор-декадент Оскар О'Флаэрти Уайльд в свое время саркастически подметил, вспоминая «Бурю» Шекспира: «Ненависть XIX века к реализму – это ярость Калибана (зверочеловека. – Д. С.), увидевшего себя в зеркале, а ненависть XIX века к романтизму – это ярость Калибана, не нашедшего в зеркале своего отражения» [13, с. 3]. Сказанное можно редактировать так: в повседневной жизни романтики могли и необязательно реализовывать «моцартовскую» парадигму (скажем, по жизни Паганини, Верди, Мейербер, Лист, Россини, Сен-Санс были нормальными и зачастую жесткими прагматиками), но в творчестве романтическая эскапистская философия превалировала полностью. И аудитория чувствовала этот философско-эстетический водораздел очень чутко – именно этот момент ответственен, в частности, за скандальное фиаско на премьере «Травиаты» Дж. Верди. «Маэстро итальянской революции» уже воспринимал как должное грандиозные триумфы на премьерах всех своих опер – и вдруг оглушительный провал на первом представлении! (А на втором – уже привычный триумф!). Причина – на поверхности: все предыдущие (и последующие) оперы Верди были романтическими, а «Травиата» из этого «гомологического ряда» выламывалась фатально. Название переводится как «проститутка», действие происходит в современности (и актеры впервые в истории оперы – в современных костюмах!), персонажи – не романтические герои, а совершенно «повседневные» люди, которые (говоря стихами В. Высоцкого) «изнывают от мелких своих катастроф»... А триумф на втором спектакле был обусловлен не только дошедшей до публики неземной красотой вердиевской музыки, но и трактовкой в опере темы любви как силы, способной поднять героев над повседневностью (типично романтическая трактовка, между прочим!).

Отсюда органично вытекает третья кардинальная черта романтизма – тоска по идеалу, служение ему (т. е. идеализм в самом широком смысле слова). Это тоже «виртуальная реальность»: если окружающая жизнь скучна, груба и неинтересна, то где-то же всё иначе! Если хотите, это можно назвать «комплексом Дон-Кихота» (кстати, именно романтики впервые осмыслили бессмертного героя Сервантеса не как гротескно-комичную, а как трагическую фигуру – для них образ Рыцаря Печального Образа был своего рода руководством к действию). Причем

конкретная форма идеала могла быть какой угодно – в зависимости от личных пристрастий того или иного автора. Дж. Байрон, к примеру, будучи членом палаты лордов британского парламента, откровенно тяготился этим («Он звал печаль, весельем пресыщен; готов был в ад бежать, но бросить Альбион»), – напишет поэт в автобиографической поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда»), лично ездил по всем «горячим точкам» Европы, практиковал самые невозможные формы девиантного – в том числе сексуального – поведения и, в конце концов, погиб в Греции в качестве полевого командира греческих повстанцев. А его младший современник Жюль Верн имел в своей приватной жизни типичную манеру поведения «тихого буржуа», был примерным семьянином, никогда не покидал пределов Парижа и... в своих романах устремлялся фантазией на Луну, к центру Земли, в кругосветные путешествия, на таинственные острова и т. д. (и в Париже все считали, что писатель воплощает в своих романах собственный практический опыт!). Романтики вообще обожали переноситься (часто виртуально) «в пространство» – поэтизировать какие-то иные, непохожие на их собственные, страны и миры: Шотландию (начиная с Вальтера Скотта), Испанию (от «Кармен» П. Мериме до «Испанских увертюров» М. Глинки), Балканы, Восток. Вся американская литература взошла на романтизме – благодаря индейцам и вообще характерной атмосфере эпохи колонизации, когда хрупкая цивилизация первопоселенцев ежедневно сталкивалась с девственной природой и «диким» миром аборигенов. К услугам русских романтиков был Кавказ – там было всё что угодно, кроме заурядной буржуазной повседневности... Но романтики также любили и «путешествовать во времени» – как вперед, в будущее (научная фантастика – изобретение романтизма), так и в обратном направлении, в прошлое. Отсюда – и осмысление романтиками презираемого до той поры Средневековья (в романах Вальтера Скотта, в стихах английских поэтов «озерной школы», Л. Уланда, А. Мицкевича и В. Жуковского, в полотнах Дж. Констэбла, У. Блейка и И. Фюссли – двое последних, к слову, стали основоположниками всех форм неоготики), и открытие фольклора как целостного художественного феномена (само слово «фольклор» – буквально «глас народа» в переводе со средневерхнемецкого языка – ввели «иенские» и «гейдельбергские» романтики; показательно, что слово взято из древнего, а не из живого языка – тоже характерная позиция), и многократно описанный романтический национализм (в музыке ответственный за появление «национальных композиторских школ»), и еще многое другое – вплоть до идей... фашизма, о чем применительно к Германии констатировал американский германист Гордон Крейг (тоже своего рода виртуальный идеал – искусственный возврат к варварству и дохристианским ценностям!) [5, с. 178]. Возможны были и иные модификации поисков идеала – вплоть до ухода в безумие, в сумерки собственного подсознания (между прочим, среди корифеев романтизма было, как минимум, три стопроцентных шизофреника – писатели Эдгар Аллан По, Эрнст Теодор Амадей Гофман и композитор Роберт Шуман), а также в различные формы религиозности и мистики (наиболее показательно – у Ф. Листа и Р. Вагнера). Наконец, самое парадоксальное: эстетическим идеалом могла стать та самая презираемая окружающая действительность, если она поэтизировалась и воспринималась как утраченный идеал (такое положение было характерно для австрийского и прусского бидермайера и схожих явлений в русском искусстве XIX века – например, в живописи А. Венецианова).

Используя понятийный аппарат философии культуры, именно эти «три кита» и дают возможность квалифицировать те или иные художественные феномены как принадлежащие эстетике романтизма. Вот характерный пример – русское славянофильство. Как философское и культурное явление – это, по сути, романтизм чистой воды (о чем писал еще Н. Бердяев) [2, с. 135–137]: неприятие объективных

реалий исторического развития России – в частности, наступления рыночной эпохи, конфликта модернизации и патриархальности; идиосинкрязия к воздействиям извне, идеализация старины и опоэтизированных народных обычаев... А насчет эмоционально-интуитивного подхода, то славянофил Ф. Тютчев продекларировал: «Умом Россию не понять... в Россию можно только верить». Понятно, что в творчестве славянофильски ориентированных авторов можно встретить более чем предостаточное число романтических по эстетике произведений: это и «Снегурочка» А. Островского, и исторические полотна В. Сурикова, и почти вся живопись В. Васнецова, Ф. Айвазовского и особенно А. Куинджи, и «Князь Игорь» А. Бородина, и практически все оперы Н. Римского-Корсакова (исключая, пожалуй, только три его поздние сказочные оперы – «Сказка о царе Салтане», «Кашей Бессмертный» и «Золотой петушок», откровенно антиромантические по творческому почерку и уже затронутые влиянием модерна). Как видим, к музыке вышеописанные критерии применимы в полной степени. Используя такой критериальный аппарат, по философии и семантике творчества в рядах романтиков логично оказываются и Э. Григ, и Б. Сметана, и А. Дворжак, и Ш. Гуно, и Ж. Бизе, и П. Чайковский, и Ж. Массне, и даже Дж. Пуччини...

Если же вернуться к «чистому музыковедению», то картина дополнится следующими деталями. Все без исключения композиторы-романтики в своем творчестве практиковали четыре фундаментальных алгоритма: уже упоминавшийся культ миниатюры (вплоть до появления композиторов типа П. Сарасате, И. Альбениса, А. Лядова, Х. Вольфа, А. Варламова и в значительной степени Ф. Шопена и Э. Грига, в творчестве которых миниатюры составляют львиную долю); трансформирование и переосмысление отработанных в эпоху классицизма жанров и форм (с разной амплитудой этого процесса – от сравнительно мягких «мутаций» до полного «переформатирования» и полного разрыва с традицией); ладогармонические и темброво-инструментальные искания и эксперименты в сторону постепенного размывания и расширенного понимания классической функциональной гармонии (у ряда композиторов – таких, как Ф. Лист, Р. Вагнер, Дж. Верди, А. Брукнер, Дж. Пуччини, а также композиторы «Могучей кучки» – вплотную подводящие к структурированию атональности и расширенной тональности, к музыкальным реалиям XX века); те или иные формы «музыкального национализма», опора в творчестве на «почвенные» истоки (тоже в разной степени – от подчеркнутого «европеизма» П. Чайковского, религиозной «всечеловечности» С. Танеева и С. Франка, «космизма» А. Брукнера и открытости инонациональным музыкальным влияниям у А. Дворжака до демонстративной привязанности к фольклорным истокам у Э. Грига и создания инновационного музыкального языка на основе ладоинтонационных элементов народной музыки у М. Мусоргского, А. Бородина и Н. Римского-Корсакова) [4, с. 191].

Таким образом, аналитический учет этих четырех моментов (в сочетании с тремя вышеперечисленными, относящимися к философии культуры) дает возможность весьма четко квалифицировать эстетическую и стилистическую принадлежность каждого конкретного музыкального феномена (и персоналии) к необъятной и многогранной романтической Вселенной. Равно как и непринадлежность к ней. Как представляется, такая методика применима и к музыкальному искусству XX века, но разговор о нем выходит за рамки данной статьи и требует отдельного исследования.

Литература

1. Антисери Д., Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней : в 4 т. – Т. 4 : От романтизма до наших дней. – СПб. : Петрополис, 1997. – 880 с.
2. Бердяев Н. А. Судьба России. – М. : Эксмо, 2007. – 638 с.

3. Гуревич Е. Л. История зарубежной музыки: популярные лекции. – 2-е изд. – Academia, 2000. – 317 с.
4. Конен В. История зарубежной музыки : учебник для консерватории. – 6-е изд. – Вып. 3 : Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 г. до середины XIX века. – М. : Музыка, 1984. – 534 с.
5. Крейг Г. Э. Немцы = The Germans / пер. с англ. С. Л. Никольского. – М. : Ладомир, 1999. – 378 с.
6. Махов А. Е. Звукомызыкальная эротика романтиков // Апокриф. – 1992. – № 1. – С. 35–46.
7. Михайлов А. Романтизм // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 5. – С. 20–23 ; № 6. – С. 20–23.
8. Привалов С. Б. Зарубежная музыкальная литература: Эпоха романтизма. Шуман, Россини, Верди, Лист, Вагнер, Бизе. – СПб. : Композитор, 2008. – 246 с.
9. Прохорова И. А. Музыкальная литература зарубежных стран. – М. : Музыка, 1992.
10. Раздольская В. И. Европейское искусство XIX века: классицизм, романтизм. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 365 с.
11. Рапацкая Л. А. Романтизм в художественной культуре Европы XIX в.: открытие «внутреннего человека» // Рапацкая Л. А. Мировая художественная культура. – М. : Владос, 2008.
12. Соллертинский И. И. Исторические этюды. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1963. – 397 с.
13. Уайльд О. Портрет Дориана Грея / пер. с англ. М. Абкиной. – М. : Эксмо, 2019. – 316 с.
14. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига : Зинатне, 1988. – 454 с.
15. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / пер. с голл. Д. В. Сильвестрова. – М. : Прогресс, 1997. – 412 с.
16. Хейзинга Й. Об исторических жизненных идеалах / пер. с голл. И. Михайловой ; под ред. Ю. Колкера. – London : Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. – 220 с.
17. Хрулев В. И. Романтизм как тип художественного мышления. – Уфа : Башкирский ун-т, 1985. – 80 с.

Dmitriy Vladimirovich Suvorov,

Cand. Sci. (Culturology), Assoc. Prof., the winner of the P. P. Bazhov
Writer's Prize (Yekaterinburg)

On Aesthetic and Stylistic Criteria of Musical Romanticism

The article analyzes the problem of aesthetic and stylistic criteria to be used to determine the boundaries of romantic art culture (first of all, in relation to musical art). The author considers the proposed criteria both from the point of view of cultural studies and in the traditional musicological paradigm. According to the author, this synthetic approach is fruitful.

Keywords: romanticism; romantic nationalism; sensualism; escapism; idealism; classicism; Biedermeier.