

Постромантизм в музыке: проблема определения и границ

В предлагаемой статье анализируется малоизученный феномен музыкального постромантизма. Описываются аналогичные явления в других видах искусства, а также контркультурные корни явления. В центре внимания – дискретный характер художественного направления и его дуальная семантика.

Ключевые слова: романтизм; классицизм; постромантизм; постклассицизм; реализм; натурализм.

Проблема постромантизма в музыке – одна из самых неразработанных и запутанных. Можно сказать определенно: ни один из стилей и ни одно из направлений, существовавших в истории мировой музыкальной культуры, не сопровождалась такой информационной путаницей и не порождали таких противоречий в оценках и концепциях. Это в значительной степени объясняется тем, что постромантизм – в отличие от предшествующего романтизма и последующего модерна – не стал течением всеобъемлющим и не создал устойчивого общеевропейского «тренда». Не способствует прояснению картины и тот далеко не стандартный факт, что хронологические рамки и эстетические критерии явлений, могущих быть квалифицируемыми как «постромантизм», сплошь и рядом не совпадают. Последнее также не случайно: как увидим, в разных областях искусства семантика постромантизма была не идентичной. Тем не менее представляется, что в интересах познания объективной истины имеет смысл применить «бритву Оккама», абстрагироваться от второстепенных деталей и попытаться выявить основные типологические черты интересующего нас явления – причем в непротиворечивой системе координат.

Что бросается в глаза при даже поверхностном знакомстве с аналитической литературой – это бьющее в глаза понятийно-терминологическое несоответствие. Вот характерный пример (из музыкального портала «Мир музыки от Альфы до Омеги»): «Постромантизм в музыке относится к композиторам позднего романтизма, которые использовали формы, которые обычно встречались в классике и барокко эпохи и при этом сохраняют аспекты эпохи романтизма» [10]. Постромантизм – у композиторов позднего романтизма: как говорится в Евангелии, «ты сказал...». При всей гротескности такого, с позволения сказать, «определения», в нем есть рациональное зерно (как увидим), и именно применительно к музыкальной культуре: вот только научной ясности оно не прибавляет... А вот – другой перл аналогичного происхождения: к «постромантическим» композиторам справочник относит Р. Вагнера, П. Чайковского, А. Брукнера, Дж. Пуччини, Г. Малера, Р. Штрауса и Я. Сибелиуса [Там же]. Тут уже не знаешь, смеяться или плакать: ведь Р. Вагнер – признанный корифей позднего романтизма, А. Брукнера искусствоведы относят к «позднему австро-немецкому романтизму», а П. Чайковский во всех без исключения зарубежных публикациях фигурирует как «композитор, принадлежащий к стилистике романтизма» (что интересно, отечественные публикации вообще обходят вопрос стилистической принадлежности музыки Петра Ильича!). Что же касается Г. Малера, Р. Штрауса и Я. Сибелиуса... и вот тут нас подстерегает главная семантическая и герменевтическая «мина».

* Дмитрий Владимирович Суворов, канд. культурологии, доцент (г. Екатеринбург).

Суть в том, что упомянутые три композитора – корифеи эпохи модерна. (Дополнительный штрих: все трое в первый период своего творчества явственно тяготели к традициям романтизма!) И такая путаница понятий – не случайна: в большинстве энциклопедических изданий под постромантизмом в музыке понимается именно музыкальная традиция модерна. К постромантикам, кроме упомянутых авторов, различные справочные источники причисляют таких несхожих композиторов, как С. Франк, Венсан д'Энди и... Бела Барток, а также импрессионистов, веристов и «нововенцев». Полнейшая путаница! Любой мало-мальски сведущий в музыке человек может сделать логический вывод: нам предлагают некий конгломерат «клебеда, рака и шуки». Ибо все перечисленные персоналии и школы настолько различны между собой буквально во всем, что сразу встает вопрос: на основании каких критериев нам предлагают воспринять их как нечто единое? К слову, таких попыток ни один справочник и не делает, перечисляет имена некоей аксиоматической истины... Ссылки на справочники и энциклопедии не случайны: упомянутые источники – чуть ли не единственные, которые дают в данной области хоть какую-то информацию; отечественная музыковедческая литература вообще игнорирует проблему и не сообщает по данному вопросу ничего. Это не преувеличение – достаточно открыть любое учебное пособие по музыкальной литературе и истории музыки, чтобы убедиться в парадоксальной ситуации: все композиторы предыдущих эпох тщательно классифицируются по стилям (Ренессанс, барокко, классицизм, романтизм), но это правило неожиданно «ломается» применительно к композиторам 2-й половины XIX века (и ко всей русской композиторской школе). Есть даже характерный клишированный терминологический штамп: «композиторы-романтики» и «русская музыкальная школа». Вопиющая критериальная нелогичность никого не смущает.

Более логичной (но также несостоятельной) представляется концепция, которую предложила американская писательница и литературный критик румынского происхождения Клаудиа Московичи в содружестве с мексиканским художником, скульптором и живописцем Леонардо Перезнието (этот художественный дуэт известен основанием международного эстетического движения «Постромантизм», а Клаудиа Московичи, кроме того, – автор нашумевшей книги «Романтизм и постромантизм») [6, с. 335–337]. Если абстрагироваться от частных деталей и выделить генеральный концепт книги (и движения), то его можно сформулировать так: постромантизм есть вся художественная и духовная культура XX века [8, с. 486–487]. Буквально – «то, что после романтизма» (в западной культурологии и искусствознании под эгидой романтизма понимают практически все искусство XIX века, и применительно к музыке этот вывод можно считать обоснованным). В такой системе координат становится понятно, почему, говоря об австрийской музыкальной культуре, ряд справочников причисляет к постромантикам таких авторов, как В. Кинцль, Э. Н. фон Резничек, Ф. Шмидт, Ю. Биттнер, Й. Маркс и Э. В. Корнгольд (все – очень известные композиторы 1-й половины XX века). Но эта точка зрения также не выдерживает критики – во-первых, потому, что происходит недопустимая подмена понятий «постромантизм» и «модерн/авангард/постмодерн»; а во-вторых... и тут необходимо вспомнить, что означает понятие «постромантизм», отнесенное к другим видам искусства (и шире – культуры).

В книге «Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство» В. П. Шестаков первыми постромантическими философами назвал С. Кьеркегора, А. Шопенгауэра и Ф. Ницше (представляется, что к этому списку можно добавить, как минимум, К. Маркса, М. Штирнера и философов «первого позитивизма» – О. Конта, Г. Спенсера и Дж. Ст. Милля) [9, с. 60–63]. Хотя В. Шестаков в своем исследовании сосредоточивается на предельно узкопрофильной тематике (трактовка любви и критика упомянутыми мыслителями романтического понима-

ния проблемы), интересна приводимая хронологическая привязка: середина и вторая половина XIX века (как увидим, могут быть и более ранние датировки). К аналогичным выводам применительно к литературоведению пришел Г. К. Косиков в книге «Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон» [4, с. 5–62]. Схожей точки зрения придерживаются и авторы ММИР «Культурология. История и теория культуры. Культура XIX, XX, рубежа XX–XXI веков» (Уральский федеральный университет): здесь в качестве постромантизма фигурируют такие феномены, как бидермайер, символизм и искусство прерафаэлитов (явления, к слову, совершенно несхожие и имеющие разную семантику) [5]. То есть – никакого XX века, никакого знака равенства с модерном! И это полностью соотносится с хорошо известными фактами искусствоведения (применительно к литературе и изобразительному искусству): «постромантизм» – это не значит «после романтизма» (как следует из буквалистского прочтения термина). На самом деле все постромантические феномены и персоналии, начиная с середины XIX века, сосуществуют с романтизмом и (в значительной степени) переплетаются с ним – по крайней мере, в области выразительных средств.

Теперь стоит вспомнить, какие именно философские и эстетические моменты применительно к литературе и изобразительному искусству позволяют квалифицировать их как «неромантические». Стоит вспомнить, что неотъемлемой чертой романтизма был эскапизм (философское и эстетические неприятие современной действительности) и идеализм (тоска по идеалу и служение последнему – причем конкретика этого идеала была предельно широкой в плане семантики, что и создает культуре романтизма характерную для него многоликость) [1, с. 3–22]. В противовес этому все «постромантические» авторы и художественные феномены уходят от вышеописанных установок, отрекаются от «идеализма» и «виртуализма» в пользу... чего? Реализма! Того самого реализма, который тысячекратно описан в исследовательской и популярной литературе, но который столь же многолик, как и его романтический антагонист (и вдобавок существует вечная понятийная путаница между «реализмом» и «натурализмом», причем зачастую данные понятия соотносятся между собой, как «разведчик» и «шпион» – то есть чисто «по знаку», оценочно) [3, с. 105–106]. В любом случае, «постромантические» («реалистические») авторы уже не убегают от действительности в поисках «прекрасного далёка», а черпают источник вдохновения в реальной действительности. В этом смысле весьма точной представляется констатация из уже упоминавшейся ММИР «Культурология. История и теория культуры. Культура XIX, XX, рубежа XX–XXI веков» того, что «была неизбежна адаптация романтических ценностей к культуре повседневности. Это произошло в постромантической культуре, которая продолжила миссию романтизма по одухотворению мира и человека, не уводя при этом, в отличие от романтизма, от обычного мира, а стремясь его эстетически переосмыслить» [5].

В литературе и живописи этот водораздел особенно отчетлив. Так, «Горе от ума» А. Грибоедова – произведение, вышедшее из недр эстетики классицизма (по целому ряду признаков, многократно описанных в литературе) и «перешедшее» сразу в постромантическую (реалистическую) сферу. Пушкинский «Евгений Онегин» – классическое произведение постромантического профиля, в котором автор, прошедший школу романтизма, порывает с ним и даже остроумно пародирует его. Лермонтовский «Герой нашего времени» – поразительный и парадоксальный образец откровенного и даже демонстративного антиромантизма (парадоксальный потому, что Лермонтов – в отличие от Пушкина – не «преододел» романтизма, а остался в нем как поэт до конца, параллельно развенчав этот стиль в прозе). Хрестоматийный гоголевский «Миргород»: в рамках одного цикла – два совершенно различных стиля; «Тарас Бульба» и «Вий» – это романтизм, а «Старосвет-

ские помещики» и особенно «Повесть о том, как...» – постромантизм. Та же хорошо ощутимая грань – и в живописи первой половины XIX века: скажем, В. Тропинин, О. Кипренский, К. Брюллов, даже А. Венецианов – романтики (Венецианов по стилю близок к бидермайеру), а, скажем, П. Федотов – реалист (вышедший из стилистики романтизма). Еще отчетливее данный водораздел ощутим в живописи 2-й половины века: к примеру, не вызывает никаких сомнений принадлежность творчества «передвижников» и «барбизонцев» к реалистической (постромантической) эстетике, которая в данное время безраздельно преобладает, – но безусловными романтиками (или неоромантиками?) являют себя художники типа А. Куинджи или прерафаэлитов.

Теперь посмотрим, как данные тенденции, которые абсолютно прозрачно читаются в литературе и изобразительном искусстве, проявляются в музыке. Здесь эстетические границы не столь безальтернативны (что и порождает расплывчатость и спорность концепций и формулировок); кроме того, как увидим, постромантическим тенденциям в музыкальной области присуща двойственность (что тоже усложняет работу анализирующим), и она проступает здесь намного ярче и кристаллизованнее, нежели в других видах искусства. Это – специфика именно музыкальной культуры XIX века (захватывающая и начало XX столетия), и в этой специфике нам предстоит разобраться – для того чтобы наконец прояснить картину и избежать вышеописанных разночтений.

Первая ипостась музыкального постромантизма, можно сказать, хрестоматийна: это тот самый пресловутый реализм. Черты последнего можно проследить в творчестве многих композиторов эпохи (скажем, в зрелых операх П. Чайковского, в «Кармен» Ж. Бизе, в комических операх Б. Сметаны и А. Дворжака) – но, что интересно, композиторов, которые бы придерживались данной эстетики на протяжении всего творческого пути (или большей части его), оказывается крайне мало, и они не составляют эстетического единства (скорее можно наблюдать россыпь гениев-одинок, обладающих сходными художественными установками). «Пионером» данного творческого алгоритма можно считать А. Даргомыжского с его знаменитыми декларативными установками – «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово» и «Хочу правды». (Показательно, что Даргомыжский – по преимуществу вокальный композитор: будучи связанными соответственным текстуальным содержанием, композиторам такого типа естественнее реализовывать свои замыслы в подобной эстетике.) Затем прямая гомологическая линия ведет от Даргомыжского к М. Мусоргскому, тоже по преимуществу вокальному автору (параллели эстетики и семантики сочинений Мусоргского с Некрасовым, Достоевским и «передвижниками» – уже хрестоматия). И на этом в русской музыке – «реалисты» кончаются! (Именно эта абсолютная «единичность» Мусоргского даже в контексте «Могучей кучки» была причиной глухого неприятия творчества композитора, в том числе коллегами по кружку – и источником личной трагедии гения.) В зарубежной музыке определенным эстетическим аналогом будет творчество Хуго Вольфа (опять-таки почти стопроцентно вокального композитора!). Наконец, как известно, «реалистами» (дословно – «правдистами») были итальянские веристы: в советском музыковедении, не слишком расположенном к данному художественному направлению, веристов именовали «натуралистами». Впрочем, эти характеристики применимы в полной мере далеко не ко всем веристам: если П. Масканьи и Р. Леонкавалло могут быть названы реалистами/натуралистами без всяких оговорок (Леонкавалло, как известно, написал свой оперный шедевр «Паяцы» на основании газетной статьи в рубрике «Криминальная хроника» – уникальный факт в истории искусства!), то такая же безоговорочная констатация неприменима к У. Джордано, Ф. Чилеа, Р. Дзандонаи, Э. Вольф-Феррари и особенно к Дж. Пуччини: в их творчестве романтические тенденции, стилистика и сюжетика полно-

стью превалируют над несомненно веристскими по генезису чертами. Впрочем, по предпочитаемым музыкально-выразительным средствам творчество П. Масканы, Р. Леонкавалло и Дж. Пуччини явственно примыкает к модерну...

Но есть и другая ипостась постромантической музыки – и она, как это ни парадоксально, намечена в уже цитированном сообщении из упомянутого музыкального портала. Речь идет о возвращении к основам эстетики и музыкальным традициям классицизма (через призму всех художественных завоеваний романтической эпохи). Началом данной тенденции можно считать позднее творчество Л. Бетховена – как известно, последний титан венской школы в своих поздних сочинениях фактически выходит за рамки классицизма, но выходит не в романтизм, а в некую иную эстетическую реальность, в ряде сочинений (например, в поздних квартетах) напоминающую даже художественную практику XX века. В дальнейшем (уже в период зрелого романтизма) подобные тенденции явственно наблюдаемы в симфоническом, концертном и камерно-инструментальном творчестве Р. Шумана и Ф. Мендельсона; однако наиболее полное выражение эта творческая парадигма находит у И. Брамса. Именно Брамса можно считать первым классиком постромантизма, причем в брамсовском наследии эта восторжествовавшая линия кристаллизуется не только вследствие пиетета к бетховенскому наследию (как декларировал сам Брамс), но и как эстетическая реакция на крайности романтизма – крайности как чисто музыкальные (имеются в виду в первую очередь стилистики Ф. Листа и Р. Вагнера, прямо подводящие музыку к рубежам модерна), так и философско-мировоззренческие (всё те же эскапизм и идеализм). В этом смысле музыкальный постромантизм имеет отчетливо выраженный контркультурный смысл... Сохраняя все позитивные завоевания романтической музыки в области музыкального языка, а также жанровых предпочтений, Брамс основным приоритетом собственного творчества делает крупные произведения в форме сонатно-симфонического цикла (симфонии, серенады, концерты, сонаты, камерно-инструментальные ансамбли разных составов), причем трактованные «побетховенски» – и в плане масштабности (здесь Брамс даже превосходит Бетховена), и по драматическому размаху. Данный стилистический модус (ни разу не определенный в искусствоведении) может быть назван «постклассицизмом», и он полностью соответствует постромантическому «хабитусу».

Как и в случае с «реалистической» ипостасью, в данном случае наблюдается не школа или направление, а россыпь индивидуальных творческих прозрений, не связанных друг с другом и объединенных только предельно обобщенными эстетическими особенностями. Единственным сознательным продолжателем «линии Брамса» является А. Дворжак, причем продолжателем не всеобъемлющим, поскольку в целом творчество Дворжака в основных своих чертах примыкает именно к романтизму. В произведениях чешского классика брамсовское «постклассическое» начало проявляется в основном двояко: в виде преобладания крупных произведений сонатно-циклического типа (хотя и не в такой пропорции, как у Брамса), и в культивировании некоторых формоструктур, типичных для практики венского классицизма и фактически выведенных из оборота романтиками. Красноречивый пример – инструментальные концерты с так называемой «двойной экспозицией» (оркестровой и сольной) в первой части. Такой тип композиции был введен в художественную практику композиторами 2-й половины XVIII века (Л. Боккерини, К. Диттерсдорф, А. Сальери, композиторы мангеймской школы) и кристаллизовался в венской классической школе (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен), некоторое время его культивировали и романтики (фортепианные концерты Ф. Шопена и Ф. Мендельсона). Ф. Мендельсон в концерте для скрипки и Р. Шуман во всех своих инструментальных концертах предложили другой модус формы – без двойной экспозиции, и впоследствии именно этот модус будет характе-

рен для творчества всех композиторов 2-й половины XIX века, обращавшихся к концертному жанру (П. Чайковский, К. Сен-Санс, Э. Григ, А. Глазунов). И. Брамс и А. Дворжак – единственное исключение из этого правила; единственные композиторы эпохи, которые практиковали «двойную экспозицию». Для них это было принципиально важно в плане сохранения преемства с эстетикой направления, определявшего их творческие пристрастия и ценности. Как видим, «отрицание романтизма» распространялось и на содержание, и на форму. Независимо от брамсовского наследия, аналогичные музыкальные и эстетико-философские выводы делали в своем творчестве Сезар Франк, Венсан д'Энди (Франция) и особенно Макс Регер (Германия): последнего можно назвать самым радикальным и последовательным «постклассиком», вплотную подводящим свое творчество к границам грядущего неоклассицизма. В России самая яркая и последовательная «постклассицистская» фигура (причем также очень радикальная в своих художественных выводах) – Сергей Танеев, «русский Бах». В высшей степени показательно, что все перечисленные мастера (начиная с Брамса) – одиночки, не создавшие школы, не продолженные в учениках (вернее сказать так: ученики пошли своей дорогой, не совпадающей с описываемой эстетикой). Но при этом – обладающие колоссальной харизмой и духовным влиянием на современное им искусство. Достаточно вспомнить, что Танеева в 80-х гг. XIX века называли «музыкальной совестью Москвы», почти аналогичный имидж в Париже (в то же время) был и у С. Франка, прижизненный статус живого классика завоевал Дворжак. Что же касается Брамса, то стоит вспомнить печально знаменитую и многократно описанную войну «вагнерианцев» и «брамсианцев» («браминов») в Германии и Австро-Венгрии – почти гротескное противостояние адептов позднего романтизма и постромантизма, вызванное огромным духовным притяжением творчества двух великих оппонентов.

Подведем итоги. Музыкальный постромантизм – это художественное явление 2-й половины XIX века, имеющее корни в музыкальной культуре предыдущей эпохи и возникшее как реакция на поздний романтизм. Вопреки названию, постромантизм не сменяет романтизма, а соседствует (и частично «симбиотирует») с ним. Парадигмально музыкальный постромантизм дуален, проявляясь в виде «реалистической» и «постклассицистской» ипостасей. В отличие от своих аналогов в литературе и изобразительном искусстве, музыкальный постромантизм не является направлением в том смысле, какой обычно вкладывается в характеристики известных духовно-творческих направлений. Скорее можно констатировать наличие некоей дискретной (по персоналиям) эстетической линии, играющей роль некоего творческого андерграунда по отношению к господствовавшему тогда романтизму (определенная аналогия возникает с так называемым «ренессансным реализмом» и рококо в XVII веке, в эпоху безраздельного доминирования барокко). Но при этом общие для творчества всех представителей данного течения черты (при всей их вариабельности) позволяют констатировать наличие определенного единства, которое характерно именно для сложившихся художественных общностей. Поэтому о музыкальном постромантизме можно говорить как о сложившемся процессе, обогатившем творческую картину музыки XIX века и во многом подготовившем наступление новых эстетических реалий рубежа веков.

Литература

1. Антисери Д., Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней : в 4 т. – Т. 4 : От романтизма до наших дней. – СПб., 1997. – С. 3–22.
2. Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое : учеб. пособие. – М. : Высшая школа, 2010. – 525 с.

3. Ильина Т. В. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней : учебник для вузов. – 5-е изд., перераб. и доп. – М. : Юрайт : Высшее образование, 2011. – 435 с.
4. Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон. – М., 1993. – С. 5–62.
5. Культурология. История и теория культуры. Культура XIX, XX, рубежа XX–XXI веков: ММИР / И. М. Лисовец, Т. А. Круглова, Л. М. Немченко, Е. В. Рубцова. – Екатеринбург : УрФУ, 2014. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
6. Папас С. Обзор Клаудии Московичи. Романтизм и постромантизм. – Ланхем : Lexington Books, 2010. – С. 335–337.
7. Раздольская В. И. Европейское искусство XIX века: Классицизм, романтизм. – СПб. : Азбука-классика, 2009.
8. Тилби М. Обзор Клаудии Московичи, романтизма и постромантизма. – Ланхем : Lexington Books, 2010. – С. 486–487.
9. Шестаков В. П. Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство. – М. : Республика; ТЕРРА-Книжный клуб, 1999. – 464 с.
10. Мир музыки от Альфы до Омеги : музыкальный портал. – Москва. – URL: <http://www.muz-lit.info> (дата обращения: 12.02.2021).

Dmitriy Vladimirovich Suvorov,

Cand. Sci. (Culturology), Associate Professor (Yekaterinburg)

Post-Romanticism in Music: the Problem of Definition and Boundaries

This article analyzes the under-explored phenomenon of musical post-romanticism. The author describes similar phenomena in other art forms, as well as the countercultural roots of the phenomenon. The focus is on the discrete nature of the artistic direction and its dual semantics.

Keywords: romanticism; classicism; post-romanticism; post-classicism; realism; naturalism.