

Философская антропология и философия культуры

УДК 130.2:78.072.3

doi:10.35853/vestnik.gu.2023.1(40).12

Алгоритм взаимосвязи «европейского» и «неевропейского» в национальных композиторских школах XIX–XX вв.: взгляд через призму диалогового подхода и меметики

Дмитрий Владимирович Суворов

Екатеринбург, Россия

Аннотация. В статье рассматривается алгоритм взаимодействия «европейского» и «неевропейского» в национальных композиторских школах XIX–XX вв. В поле зрения автора – смена эстетических приоритетов, начало формирования национальных школ под воздействием романтического национализма, развитие подхода в работе с фольклорным материалом от включения последнего в общеевропейский контекст до проникновения в «местный материал» на аналитической основе. Музыкально-культурологические реалии включены в философско-культурологический контекст на основе диалогового подхода и меметики.

Ключевые слова: диалоговый подход, меметика, национальные композиторские школы, романтический национализм, предпонимание, включение в контекст

Для цитирования: Суворов Д. В. Алгоритм взаимосвязи «европейского» и «неевропейского» в национальных композиторских школах XIX–XX вв.: взгляд через призму диалогового подхода и меметики // Вестник Гуманитарного университета. – 2023. – № 1 (40). – С. 167–175. – DOI 10.35853/vestnik.gu.2023.1(40).12.

The Algorithm of the Interconnection of the “European” and “Non-European” in National Composer’s Schools of 19th-20th Centuries: A View through the Prism of Dialogical Approach and Memetics

Dmitriy V. Suvorov

Yekaterinburg, Russia

Abstract. This article discusses the algorithm of interaction of the ‘European’ and the ‘non-European’ in national composer’s schools of the XIX-XX centuries. The author’s focus is on a shift in aesthetic priorities, the beginning of the formation of national schools under the influence of romantic nationalism, the development of an approach to working with folklore material from the inclusion of the latter in the pan-European context to the introduction of “local material” on an analytical basis. The author includes musicological realities in the philosophical and cultural context on the basis of a dialogical approach and memetics.

Keywords: dialog approach, memetics, national composing schools, romantic nationalism, pre-understanding, inclusion in the context.

Как известно, диалоговый подход в философии и культурологии – детище XX века. Его творцами были Г.-Г. Гадамер, М. Шелер, М. Бубер, Ф. Эблер, Г. Марсель, М. Бахтин, А. Мейер, Ф. Розенцвейг, В. Библер, Ю. Хабермас, Э. Фромм, К. Апель (а оппонен-

том и едким критиком – Ю. Бохеньский; впрочем, оппозиция польско-швейцарского философа-неотомиста парадоксально заострила и отточила аргументы «диалогистов»). Согласно М. Бахтину, «культура есть там, где есть две (как минимум) культуры, и самосознание культуры есть форма ее бытия на грани с иной культурой» (цит. по: [Библер 1991, с. 85]). Для изучения культуры особенно актуальным стало наблюдение М. Бубера о 3 способах восприятия «Другого» (в данном смысле – инокультуры): наблюдение, созерцание и проникновение (по М. Буберу, первые два способа – чисто эстетические, третий же носит характер активной трансакции – поступок вместо теоретизирования, по Ф. Розенцвейгу) (см.: [Осипова 1997, с. 262–263]). Согласно Буберу, границы возможности диалога – это границы проникновения. Здесь в силу вступают законы герменевтики (феномены «предпонимания» и «вхождения в контекст»), а также механизмы взаимодействия (или взаимоотталкивания) имманентных для каждой конкретной культуры социокодов (термин принадлежит М. Петрову). В данной ситуации предельно актуальным становится констатация В. Библера: диалогичными в межкультурном диалоге являются не только фактология, но и аксиология. Если же вспомнить парадоксальную максиму Ж. Деррида о том, что «внетекстовых реальностей в мире не существует» (цит. по: [Хрестоматия ... 2001, с. 470]), то следует логичный вывод: знакомство с любым текстом (понимаемым широко, в семиотическом русле) уже есть проявление культурологической диалогичности.

Одновременно Ричард Докинз, Дуглас Хофштадтер, Дэниэл Деннет, Сьюзен Блэкмор, Хокки Ситунгкир и Стивен Пинкер стали творцами другой научной дисциплины (имеющей самое прямое отношение к рассматриваемой в данной статье проблеме) – меметики (см.: [Докинз 2013, с. 472]). Мемы, своеобразные «микроэлементы культуры», аналогичные генам в генетике, определяются как единицы культурной информации (идеи, верования, поведенческие шаблоны и т. д.), заключенные в разуме одного или многих индивидов и способные воспроизводить себя, переходя от одного разума к другому посредством имитации, научения или даже бессознательной передачи. Таким образом, вместо индивида, влияющего на другого индивида и делящегося с ним своей идеей, в центр внимания ставится сама идея-репликатор, воспроизводящая себя в новом носителе. Как и гены, мемы подвержены мутациям (культурным, разумеется), а также своего рода искусственной селекции и «естественному отбору». Так же как и в генетике, «репродуктивный успех» культурного мема зависит от его способности влиять на эффективность своего носителя в передаче этого мема другим носителям. Сьюзен Блэкмор определяет культурный мем как любую информацию, воспринятую одной персоной от другой, будь то привычки, предпочтения, навыки, песни, истории и т. д. (см.: [Blackmore 1999, p. 11]). Она также утверждает, что мемы, подобно генам, следует рассматривать в качестве репликаторов, то есть как информацию, копируемую вариационно и селективно. Мемы (и, следовательно, человеческие культуры) развиваются по той причине, что выживают лишь некоторые вариации. Мемы копируются путем подражания, обучения и других методов и борются за выживание в нашей памяти и за шанс быть вновь реплицированными. Большие группы мемов, копируемых и передаваемых совместно, получили название коадаптированных мемических комплексов, или мемплексов. Таким образом, мем реплицируется посредством имитации. Для этого необходима способность мозга к обобщенной или селективной имитации модели. Поскольку процесс социального научения различается у людей, процесс имитации не может стать абсолютно точным. Общность идеи может выражаться различными вспомогательными мемами; частота мутаций в меметической эволюции крайне высока, и мутации возможны даже в момент любого взаимодействия в рамках имитационного процесса. То есть – социальная система, состоящая из сети микровзаимодействий, на макроуровне создает культуру (см.: [Dennett 2006, p. 80–83]).

Данная философско-культурологическая преамбула нужна нам для анализа конкретного культурного процесса – алгоритма взаимосвязи (и взаимодействия) элементов «европейского» и «неевропейского» в национально-композиторских школах XIX–

XX вв. Этот анализ показывает практически идеальное наложение теоретического (в рамках выбранной нами парадигмы) «трафарета» на художественно-историческую практику.

Как известно, классическая музыка (или «элитарная музыкальная культура», если говорить понятиями социологии) сложилась в странах Западной и Центральной Европы. Средневековая музыка – это музыка, главным образом, французская, итальянская и немецкая (григорианский хорал, в силу своей теологической универсальности, стал общеевропейским). Музыка Ренессанса – это, в первую очередь, Италия (где, собственно, Ренессанс и начался), Франция (начиная со школы *Ars nova*, XIV век), начиная с Чинквеченто – еще и Испания и Нидерланды. В эпоху барокко безраздельно доминируют итальянцы, слегка «разбавленные» ярчайшими «периферийными» феноменами типа Г. Перселла в Англии и австрийско-чешско-словацким композиторским отрядом (Я. Д. Зеленка, А. Михна, Б. Черногорский, П. Вайвеновский, С. Каприкорнус, Г. фон Бибер, И. Д. Хайнихен, И. Г. Шмельцер); впрочем, в последнюю треть XVII века на музыкальный Олимп властно прорывается Германия (сперва так называемые «три Ш» – Г. Шютц, И. Шейн и С. Шейдт, потом Д. Букстехуде, затем «святая немецкая троица» в лице Г. Ф. Телемана, Г. Генделя и И. С. Баха), а Франция возводит свой собственный «национальный Олимп» (быстро приобретший общеевропейское звучание) в виде культуры рококо. Наконец, культура музыкального классицизма несколько «расширяет географию» на Восток: центром музыкального притяжения (наряду с сохраняющими свои позиции Италией и Францией) становится Австрия, в немецкой музыке центральным элементом утверждают себя композиторы-чехи (мангеймская школа), а в конце века явственно заявляют о себе русские и украинские мастера екатерининской эпохи (Д. Бортнянский, М. Березовский, А. Ведель, В. Пашкевич, Е. Фомин). Тем не менее применительно к времени до последней трети XVIII века говорить о каких-либо «неевропейских» элементах в классической музыке не приходится, и вот почему. Все перечисленные, сменявшие друг друга музыкальные стили (средневековье, Ренессанс, барокко, рококо, классицизм) были стилями универсалистскими, общеевропейскими, не предполагавшими какого-либо «национального своеобразия» (сам этот термин – из последующей эпохи): некоторое исключение – рококо, формировавшееся как чисто французский стиль (но, как уже отмечалось, быстро завоевавшее общеевропейские симпатии и получившее общеевропейское распространение – кстати, по всем правилам диалогового подхода в культурологии!). При таком положении дел даже «периферийные» музыкальные школы, весьма нередкие в описываемые периоды (скажем, венгерские и хорватские модификации григорианского хорала, музыка Яна Крыштофа Гаранта и Яна Турновского в ренессансной Чехии, Я. Заржебский, Я. Жарзиньский и М. Мельчевский в Речи Посполитой эпохи барокко или же русская музыка времен Екатерины II) не просто приобретали характерный «общеевропейский» музыкальный хабитус, но и сразу формировались в рамках последнего.

Таким образом, историческим периодом, в котором начался «европейско-неевропейский» диалог музыкальных культур, следует признать эпоху романтизма. Это абсолютно логично, поскольку в философии романтизма в качестве неотъемлемого элемента присутствовал романтический национализм – породивший со всей неизбежностью национально-композиторские школы как художественный феномен (см.: [Барбашин 2014, с. 71]). Возникла совершенно новая эстетическая реальность, практически незнакомая предыдущей западной музыке – структурирование композиторских индивидуальностей и целых композиторских генераций, ориентированных на создание некоего «национального стиля» (и активно создававших его, либо опираясь на широко понимаемый фольклор, либо формируя «национальный стиль», исходя из собственных представлений о последнем). И тут сразу же возникла неизвестная ранее антитеза «традиционные центры» (то есть – страны, ранее доминировавшие в музыке) – «музыкальная периферия» (пока еще не «не-Европа», а «украинная Европа», но матрица взаимодействия с «не-Европой» просматривается уже вполне четко).

Весьма показательно, что пионерами обращения к «периферийной» музыкальной сфере следует признать венских классицистов (в определенной степени их предшественниками в данной области были Г.-Ф. Телеман и Г. Перселл). Этому способствовал сам статус тогдашней «Священной Римской империи германской нации» (впоследствии – Австро-Венгрии) как «лоскутной монархии», включавшей в себя множество территориальных «лоскутов» европейской периферии: так, в творчестве всех венских классиков (особенно Й. Гайдна и Л. Бетховена) зазвучали венгерские, хорватские, словацкие, западноукраинские мотивы (общеизвестен эпизод на VI конгрессе ЮНЕСКО, когда на просьбу определить национальную принадлежность отрывка из скрипичной сонаты № 8 Л. Бетховена – своим его признали делегаты из 14 стран, включая СССР!). Но у Моцарта можно наблюдать и более интересный момент – речь идет о «турецких» сочинениях композитора («Турецкое рондо» из фортепианной сонаты № 11, опера «Похищение из сераля» и «Турецкий» скрипичный концерт № 5). Как известно, Моцарт написал эти сочинения в результате своего знакомства с «янычарской» музыкой, которую он мог слышать в исполнении традиционного османского военного оркестра во время приезда дипломатической делегации Османской империи в Вену при заключении мира 1790 года. В этих произведениях мы, как в капле воды, видим именно те процессы, которые станут характерными для опытов позднейшей европейской музыки – попытки претворить и интерпретировать в собственном (европейском) музыкальном контексте элементы ладоинтонационного комплекса неевропейского происхождения. Кстати, стилистически здесь все тоже логично, ибо Моцарт был не только классицистом, но и явственным предромантиком (последующие композиторы-романтики считали своим именно Моцарта, но не Гайдна и не Бетховена!). Впрочем, в начале XIX века Бетховен пишет свои знаменитые «Русские квартеты», демонстрируя абсолютно тот же подход к «экзотическому» материалу, что и Моцарт...

В романтическую эпоху первоначально новая формирующая культурологическая матрица проявлялась как противопоставление традиционных музыкальных «классических» центров европейской «окраине» (воспринимаемой почти как не принадлежащей к европейскому музыкальному миру). В такой антитезе формировалась и венгерская музыка (у Ф. Листа и Ф. Эркеля), и испанское «ренасимьенто», и особенно старт музыки Северной Европы у Э. Грига и Ю. Свенсена (последний носил особенно драматический характер в силу своей крайней ладоинтонационной специфичности); в этот же гомологический ряд попадает и взлёт русской музыки (до XX века воспринимаемой на Западе как откровенная «неевропейская интервенция»). Но именно на XIX век падает и начало музыкального интереса европейских композиторов к настоящему неевропейскому музыкальному миру (в значительной степени это было подогрето начавшейся эпохой колониальной экспансии). Пионерами здесь были композиторы России (Глинка в «Руслане и Людмиле» и «Испанских увертюрах»), но наиболее значительно – композиторы «Могучей кучки» и Франции – в последней это породило феномен «ориентальной оперы» (классиками которой были Л. Делиб и Ж. Бизе), а также многие инструментальные опусы К. Сен-Санса (классика жанра – 5-й «Египетский» концерт для фортепиано) и Э. Лало («Испанская симфония», «Русский концерт»). Впрочем, данные веяния коснулись многих композиторских школ Европы, особенно во 2-й половине XIX века (опера «Аида» Дж. Верди, симфония «Шакунтала» и опера «Царица Савская» австрийца К. Гольдмарка, балет «Баядерка» уроженца Австро-Венгрии Л. Минкуса). Но надо отметить следующее: если использовать терминологию М. Бубера, в диалоге с «не-Европой» пока доминировали чисто «эстетические» подходы – наблюдение и созерцание. Европейские творцы с неподдельным интересом наблюдали и созерцали новые для них музыкальные феномены и претворяли их в собственных произведениях – полностью оставаясь в рамках европейского ладового, интонационного, гармонического и структурального хабитуса (и даже – в рамках европейского культурного социокода). То же характерно и для формирующейся американской романтической музыки, в рамках так называемой Второй бостонской школы, или Бостонской шестерки (Джон

Ноулз Пейн, Эми Бич, Артур Фут, Джордж Чедуик, Горацио Паркер и Эдуард МакДауэлл): перечисленные композиторы впервые обратились к индейскому и негритянскому фольклору, трактуя его как интонационный материал для написания исключительно европейско-романтической музыки. Сказанное ни в малейшей степени не умаляет значения творческого подвига композиторов-романтиков, тем более что в рамках данной парадигмы были не только написаны величайшие шедевры, но и совершены впечатляющие прорывы в постижении новых интонационных «вселенных» (достаточно вспомнить такие феноменальные примеры, как «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова или «Кармен» Ж. Бизе). И всё же – в начавшемся диалоге культур «европейский партнер» пока безраздельно доминировал, диктуя свои «границы проникновения».

Качественный перелом наступает ближе к последней трети XIX века, когда начинает формироваться новая парадигма диалога. Пионерами здесь выступают А. Бородин и Э. Григ, продемонстрировавшие в своих сочинениях принципиально новый подход к «экзотическому» материалу – подход почти научный, аналитический, основанный не просто на цитировании (как ранее), а на проникновении в ладоинтонационную сущность материала и выстраивании собственной музыкальной ткани и собственного стиля на основе этой сущности. А. Бородин продемонстрировал данный инновационный подход на материале обращения к древнему тюркскому фольклору, записанному в Венгрии (при работе над оперой «Князь Игорь»), а Э. Григ – на материале собственно норвежского фольклора (абсолютно экзотичного для «традиционной Европы»). Это был алгоритм, неожиданный для творческого опыта XIX века – но абсолютно логичный и, можно сказать, имманентный для века XX-го. На рубеже XIX и XX веков такой подход стремительно завоевывает симпатии европейских композиторов – и становится доминирующим в «азиатских» и «американских» опусах Дж. Пуччини («Мадам Баттерфлай», «Турандот», «Девушка с Запада»), во всей музыкальной «китаистике» («Соловей» И. Стравинского, «Песнь о земле» Г. Малера), но прежде всего – в эстетике французского музыкального импрессионизма, который изначально имел неевропейский базис (по словам К. Дебюсси, фундаментальными впечатлениями для формирования его собственного стиля было творчество М. Мусоргского, ренессансного классика Дж. П. Палестрины, а также художественная практика гамелана – традиционного индонезийского ударно-шумового оркестра). Впоследствии, уже в XX веке, у композиторов-европейцев будет доминировать тенденция к «углублению проникновения» в «нетрадиционные сферы» – как во внеевропейские (особенно это будет типично для французов – в качестве примера можно привести «Турангалилу» О. Мессиаана, «Африканский концерт» А. Жоливе, «Мальгашскую рапсодию» Р. Люшера), так и в собственные неразработанные древние интонационные пласты (здесь наиболее яркими образчиками можно считать всё творчество немецких неопрIMITивистов Карла Орфа, Вернера Эгга и Карла Маркса, а также финского классика Я. Сибелиуса).

Но главное – что в XX веке (и даже ранее – с рубежа веков) в мир классической музыки «весомо-грубо-зримо» вторгаются композиторские школы, географически не принадлежащие к Европе (хотя и базирующиеся на европейских музыкальных достижениях). Их старт приходится на стык позднего романтизма и модерна, отсюда характерный стилистический и ладогармонический облик музыки «неевропейцев» (к которым можно отнести и композиторов той части «европейской периферии», которая ранее не проявляла себя в данной области – предтечей здесь снова можно назвать Э. Грига). У творцов, принадлежавших к данному (весьма нетрадиционному) миру, позиции диалога были изначально иными, нежели у «традиционных» европейцев, и собственные, «местные» элементы и феномены в сознании этих композиторов значили много больше, нежели общеевропейская традиция (матрица, впервые заявленная «Могучей кучкой», особенно М. Мусоргским). И в собственном творчестве композиторы этих школ своеобразно «перевертывают диалог», ставя на первое место сначала «местное», а затем «общее». Такой алгоритм типичен и для «Турецкой пятерки» (Ахмед Аднан Сайгун, Ульви Джемаль Эркин, Джемаль Решит Рей, Хасан Ферит Альнар, Неджил

Казым Аксес), и для «Армянской «Могучей кучки» (А. Бабаджанян, А. Арутюнян, Э. Мирзоян, Л. Сарьян и А. Худоян), и для А. Хачатуряна, и для классиков китайской музыки XX века (Ма Сыцун, Си Синхай, Хо Лути, Чжу Цзянь Эр, Тань Дун), и для композиторов Балкан (Дж. Энеску, П. Владигеров, Л. Пипков, Б. Берса, И. Славенски, Я. Готовац, Ст. Христич, М. Теодоракис, А. Макрис).

Классическим примером возникновения и формирования описываемого алгоритма можно считать эволюцию музыки США, начиная с последней четверти XIX века. Как уже говорилось выше, формирующаяся американская романтическая музыка в поисках собственного национального стиля логично обращалась к фольклору негров и индейцев (а также к собственным почвенным пластам – песнопениям пуритан-первопоселенцев), но трактовала эти музыкальные пласты как строительный материал для создания музыкальной ткани общеевропейского типа. Переломным моментом стал приезд в США чешского классика А. Дворжака, который в 1892 году прибыл в Нью-Йорк для участия в открытии концертного зала Карнеги-Холл, и (в отличие от всех остальных европейских участников данного мероприятия) «загостил» в США на несколько лет (в 1892–1895 гг. Дворжак возглавлял Нью-Йоркскую консерваторию). Находясь в Америке, Дворжак открыл для себя (и для Европы) афроамериканский культурный пласт – и мастерски претворил его в своих «американских» сочинениях (симфония № 9 «Из Нового Света», виолончельный концерт, «Негритянский квартет», «Индийская колыбельная» из Сонатины для скрипки и ф-п., Юмореска и др.). Этому открытию способствовало и общение Дворжака с одним из первых афроамериканских композиторов США Харли Берли (который познакомил чешского мастера с музыкальной культурой спиричуэлс). Несмотря на то что Дворжак творил в «старой», «догригговской» манере работы с инациональным материалом, сам факт столь широкого (и гениального) обращения к «местному» интонационному и жанровому пласту произвел колоссальное впечатление и на европейскую, и особенно на американскую аудиторию: последняя благодаря творческому подвигу Дворжака окончательно и по-настоящему поняла, на каком «золотом дне» находится формирующаяся американская классическая музыка и в каком направлении ей следует развиваться. Первое же следствие было поистине глобальным: рождение джаза (музыкального направления, в котором европейское и афроамериканское начало вели полноценный диалог, причем при приоритете начала афроамериканского). А затем, уже в рамках чисто классической традиции, – ослепительный дебют Дж. Гершвина, создавшего собственный модус национального американского стиля на базе синтеза джаза, классических европейских традиций и эстетики конструктивизма. Впоследствии же американские композиторы применили данный подход для формирования собственных модусов национального музыкального стиля и на иной, не афроамериканской основе – скажем, базируясь на фольклоре первопоселенцев (Ч. Айвз, С. Барбер), на эстетике авангарда (Дж. Кейдж, Дж. Крам, Мортон Фельдман) или минимализма (Ф. Гласс).

Другой, не менее широко известный пример – творческий эксперимент Белы Бартока. Будучи представителем венгерской музыки (то есть школы уже в значительной степени традиционной), Барток, как известно, стал «музыкальным полпредом Юго-Восточной Европы» – претворяя в своем творчестве музыкальные мотивы румынского, словацкого, западноукраинского, болгарского, сербского, хорватского и турецкого фольклора (а также поднимая древние «азиатские» пласты венгерской крестьянской песенности, ранее никогда не использовавшиеся венгерскими и европейскими авторами). Все это Барток делал не только как композитор, но и как ученый-фольклорист и культуролог (турецкий фольклор он записывал в глубинных районах Анатолии вместе с А. А. Сайгуном); применительно же к собственным сочинениям он демонстрировал именно тот творчески-исследовательский подход, который был впервые заявлен А. Бородиным и Э. Григом. У Бартока фольклорные (по генезису) музыкальные элементы пронизывают всю музыкальную ткань – лад, мелодику, гармонию, ритмоструктуру (Барток, наряду со Стравинским и Владигеровым, – настоящий революционер в метроритмической

области, и как раз за счет использования характерных балканских неравнодольных ритмов). Такой же подход (на сей раз – исключительно на венгерском фольклорном материале) использовал в собственной музыке друг, коллега и соотечественник Бартока Золтан Кодай. Причем, что показательно, и Кодай, и особенно Барток соединяли в своих сочинениях вышеописанные фольклорные элементы с чисто общеевропейскими (в частности – со многими приемами музыкального модерна). Опять-таки мы видим художественно-культурный диалог с перевесом в «местную» («неевропейскую») сторону...

Совсем интересно, что в творчестве неевропейских (или «периферийно-европейских») композиторов можно наблюдать сознательное обращение к общеевропейским музыкальным традициям – уже с позиций победившего «национально-регионального» начала. Примером тому может служить, скажем, творчество большинства композиторов Латинской Америки: так, бразильский классик Эйтор Вила Лобос, как известно, назвал свой знаменитый цикл симфонических (или вокально-симфонических) сюит «бразильскими бахианами», подчеркивая свой пиетет перед наследием И. С. Баха. Это при том, что интонационно бразильское начало у Вила-Лобоса безусловно преобладает над «баховским» (зато принципы развертывания музыкального материала действительно заставляют вспомнить практику барокко). Схожие примеры – и в творчестве Жозе Сикейры и Камаргу Гварниери (Бразилия), Сильвестре Ревуэльтаса (Мексика). И японский мастер Тору Такемицу демонстрирует эстетическую амальгаму в амплитуде между традициями японской средневековой музыки «гагаку», эстетикой модерна и авангарда и даже возможностями чистого «неоромантизма», создания почти идеально выверенной музыки европейского модуса (но на узнаваемой японской почве – особенно это бросается в глаза при знакомстве с киномузыкой Тору Такемицу: именно в таком «хабитусе» написан широко известный шедевр японского классика – «Нежный вальс»). Но это типично и для музыки А. Ифукубэ, Хисато Озавы, Акутагавы Ясуси, Хисаиси Дзё (а в Китае – для Тань Дуна; не случайно последнего почитают национальным классиком и Китай, и США). Можно вспомнить и замечательного греческого композитора Никоса Скалкоттаса, который в своих творениях стилистически эволюционировал от атонально-додекафонной музыки (Скалкоттас был учеником А. Шенберга) до абсолютно тональных и классически ясных «36 греческих танцев» (это мгновенно ставшее симфоническим шлягером сочинение – явная аллюзия к «Венгерским танцам» И. Брамса и «Славянским танцам» А. Дворжака). Очень интересный образец подобного «диалогового дуализма» (причем на стыке фольклоризма, авангарда, неоромантизма и электронной музыки) являет в своем творчестве исландский композитор и виолончелистка, автор культовых кинематографических саундтреков Хильдур Ингвельдардоуттир Гуднадоуттир. В позднесоветской и постсоветской музыке аналогичные подходы мы видим в творчестве композиторов Балтии, Украины и Закавказья: так, А. Тертерян строил свои симфонии на хорошо известных в Азии принципах мугама (с соответственными временными и метроритмическими характеристиками). Гия Канчели – и тоже в симфониях – соединял традиции неевропейского инструментального музицирования с типично европейским монотематизмом (причем именно в той его трактовке, которую в свое время культивировал Ф. Лист) и практикой музыкального экспрессионизма, в примерно аналогичной плоскости (но с преобладанием элементов минимализма) работал в собственном симфоническом творчестве украинский мастер Валентин Сильвестров. А у литовских (Ю. Юзеленас, Ю. Юозапайтис) и латвийских (П. Плакидис) авторов местное интонационное начало мощно опосредовано авангардными техниками алекторики и сонористики. Наконец, великолепная композиторская школа Эстонии явила миру самобытный неофольклорный стиль, плавно переходящий в авангард (причем авангардные приемы у эстонских авторов имеют всецело и узнаваемо фольклорное происхождение – как в свое время у К. Орфа): классика жанра здесь, разумеется, – «Заключение железа» Вельо Тормиса. Похожий прецедент – и у российских композиторов конца XX века, иногда объединяемых достаточно произвольным понятием «новая фольклор-

ная волна» (произвольным потому, что данное понятие предполагает некую эстетическую и даже организационную общность, которой на практике не было – каждый композитор шел своим путем и лишь эпизодически обращался к фольклорной тематике, трактуемой вышеописанным способом). Примерами подобного рода можно считать следующие знаменитые сочинения: «Виринея» С. Слонимского, «Ярославна» Б. Тищенко, «Слово о полку Игоревом» и «Симфония в обрядах» Л. Пригожина, хоровой концерт «Лебедушка» В. Салманова, а также почти всё творчество И. Ельчевой, Н. Сидельникова и украинского мастера Валерия Кикты. Такая творческая матрица типична и для многих композиторов «традиционной Европы»: так, английский композитор Джон Тавенер строил свое творчество на материале музыки американских индейцев, православной музыки Антиохийской и Александрийской церквей, а также религиозной музыки древневосточного христианства (копты, халдеи, ассирийцы). Аналогичные музыкальные искания были и у другого британского мастера конца XX века – Джона-тана Харви (и Тавенер, и Харви испытывали интерес к восточному христианству не только в музыкальной, но и в мировоззренческой области – Тавенер, к примеру, вообще перешел в православие). А недавно ушедший из жизни блестящий британский композитор, дирижер, музыковед и общественный деятель Хидайят Инайят-Хан соединял европейский и неевропейский миры не только в творчестве и в собственной личности (музыкант имел индийско-мусульманское происхождение), но и идейно-философски – Инайят-Хан был практикующим суфием, муллой и председателем Всемирного суфийского совета (оставаясь при этом вполне «западным» культурным деятелем, органично вписанным именно в западную социокультурную систему).

Но главное – что в современной музыкальной практике активно действуют нормы не только культурного диалога (они уже давно стали абсолютным мейнстримом), но и меметики. Культурная глобализация и фактический крах этноцентризма (ставший фактом в большинстве развитых демократических стран мира), а также фактор интернета приводят к тому, что «микроэлементы культуры» получают невиданные ранее возможности к «перемещению в культурном пространстве», мутированию и «размножению» в инокультурном теле. Отсюда – совершенно неограниченные (и непредставимые ранее) возможности художественного «видообразования» (позволю себе такую аналогию, ибо творцы меметики также проводили обоснованные аналогии культурной эволюции с классическим дарвинизмом). И это мы уже могли лицезреть в культурной ойкумене: достаточно вспомнить появление шедевра Э. Л. Уэббера «Джизас Крайст суперстар», который не только вызвал яростную полемику, не только перевернул все существовавшие представления о возможном модусе сочинений на евангельский сюжет (как Реквием того же Уэббера – о модусе религиозной музыки), но и стал настоящим устойчивым мемом применительно ко всей сфере информации об Евангелии и Израиле. Перефразируя М. Бахтина (писавшего о «полифоническом романе» как инновации Ф. Достоевского), можно констатировать: сегодня мы наблюдаем в музыкальной сфере (и, разумеется, не только в ней) «полифоническую культуру», понимая под последней совокупный результат следствий и проявлений межкультурного диалогизма и панкультурной меметики.

Список источников

1. Барбашин М. Ю. Институты и этногенез: институциональное воспроизводство этнической идентичности в локальных сообществах. – 3-е изд. – Ростов н/Д : Изд-во Южного федерального ун-та, 2014. – 372 с.
2. Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. – М. : Прогресс : Гнозис, 1991. – 176 с.
3. Докинз Р. Эгоистичный ген / пер. с англ. Н. Фоминой. – М. : АСТ : CORPUS, 2013. – 509 с.

4. Осипова Н. А. Современная философия диалога (философские встречи): Ф. Розенцвейг – М. Бубер – Э. Левинас – М. Бахтин // Философия XX века : учеб. пособие. – М. : ЦИНО, 1997. – 288 с.
5. Хрестоматия по истории западной философии (западная философия от Шопенгауэра до Дерриды) : учеб. пособие для вузов : в 2 ч. – Ч. 2 / отв. ред. Л. А. Микешина. – М. : ВЛАДОС, 2001. – 528 с.
6. Blackmore S. The Meme Machine. – Oxford : Oxford University Press, 1999. – XX, 264 p.
7. Dennett D. C. Breaking the Spell: Religion as a Natural Phenomenon. – Penguin Books, 2006. – 448 p.

Информация об авторе

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

Information about the author

Dmitriy V. Suvorov, Cand. Sci. (Culturology), Assoc. Prof., the Winner of the P. P. Bazhov Writer's Prize (Yekaterinburg, Russia).

Статья поступила в редакцию | The article was submitted 19.10.2022.

Одобрена после рецензирования | Approved after reviewing 18.11.2022.