

II. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ЦИКЛИЧЕСКИЙ АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ НОВОЙ И АНТИЧНОЙ ЕВРОПЕЙСКИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

Такие фундаментальные свойства нашего мира, как однонаправленность времени и трёхмерность пространства, теорией просто постулируются, берутся ею как данные. Происхождение этих свойств, их материальная основа остаются для нас такими же таинственными и загадочными, как и во времена древних греков: обусловлены они каким-то «квантовым уровнем» или же для их объяснения потребуется создать какую-то теорию «сверхотносительности» — об этом можно только гадать.

В. С. Барашенков [9, с. 404]

Неуравновешенный, устремленный характер барокко есть, с одной стороны, своего рода реакция на устойчивость Ренессанса, с другой — продолжение доминирующей для Новой европейской цивилизации генеральной аклассической стилевой тенденции. Барокко — это в определенном смысле неоготика, т. е. возвращение на новом витке исконных, коренных для Европы V—XX вв. динамических стилевых свойств. Можно говорить об аклассическом сверхстиле Новой цивилизации V — XXVIII (?) вв. по отношению к классическому сверхстилю Античной цивилизации XX в. до н. э. — V в.

1. Исходные теоретико-стилевые положения

Идея замкнутого движения времени или, вернее, движения его по спирали может быть в равной мере отнесена как к области физики, так и астрономии или философских раздумий. Каждая из этих отраслей научного знания может представить аргументы как «за», так и «против» той системы. Эта противоречивость имеет определённый смысл. Об-

щие идеи материалистической диалектики о противоречиях как основной движущей силе всякого развития, в том числе и научного, позволяют высказать предположение, что конечная научная истина может включать элементы как одной, так и другой, диаметральной, точки зрения. Или, говоря упрощенно, истина может оказаться в равной мере удаленной как от точки зрения автора, так и тех, кто с ним абсолютно не согласен. До тех пор однако, пока становление такой научной истины не произошло, пока современное научное знание не готово к этому, правомочно, очевидно, постановка проблемы на чисто интуитивистском уровне.

И. А. Акчурин [13, с. 27]

Перед нами две противоположные по основным тенденциям 24-вековые цивилизации, сомкнутые по принципу синусоидального периода. Его предполагаемая протяженность — 48 веков (рис. 4).

I-й полупериод (Античное мышление) имеет центростремительную, пропорциоутверждающую направлен-

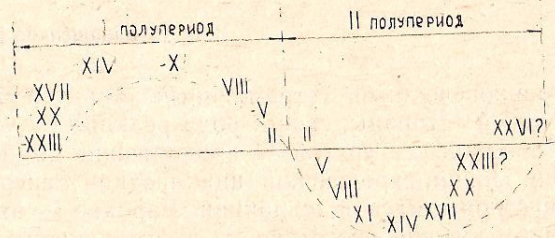


Рис. 4. Схема предполагаемого 48-векового цикла развития западноевропейского музыкального мышления

ность; II-й полупериод (II, Новое мышление) имеет противоположную центробежную, диспропорциоутверждающую направленность. Отсюда становится понятным соответствие в этих цивилизациях V в. до н. э. и нынешнего XX. Находясь в третьей четверти соответствующих цивилизаций, эти столетия достаточно полно и ясно выражают их основное сверхстилевое значение. V в. до н. э. — веку торжества классицизма в архитектуре и скульптуре — соответствует наше столетие, как бы в перевернутом зеркале отражающее эпоху Перикла. Дей-

ствительно, его основным содержанием является максимально выраженный аклассицизм: это и символизм, экспрессионизм, модерн, кубизм как перевернутый классицизм, абстракционизм, и дадаизм как аннигилированный классицизм, скифство, варваризм, фовизм, футуризм, сюрреализм, это и многоликий авангард второй половины века: конкретное мышление, брюттизм, поп-арт, неореализм и т. д. Аклассическим является и критический реализм, пронизанный диалектикой, обобщительным многоракурсным анализом и синтезом, обобщением, динамичным охватом, процессуальной незавершенностью, проблематичностью и т. д.

Третьи периоды сопоставляемых цивилизаций, открытые соответственно VIII в. до н. э. и XVII в., характеризуются ярко выраженной функциональностью. С одной стороны, — статической, античной (совершенная музыкальная система, система греческих архитектурных ордеров, стоечно-балочная система и т. д.), связанной в большей степени с ролевой характеристикой элементов системы. С другой стороны, — функциональностью динамической, новой (T—S—D—T-система, система отклонений, модуляций, эллипсисов; довольно динамичная система переосмысленного музыкально-риторического *dispositio*, помимо других функций включающая *partitio*, *confutatio*, *digressio*; система музыкальных аффектов; система интегрального и дифференциального исчисления в математике; представления об универсальности, бесконечности и интегративности бытия в философии; инженерный точный расчет динамических нагрузок и т. д.). Функциональное мышление XVII в., связанное с организацией в музыке гибкого звукового переменного по свойствам (то полифония, то гомофонная гармония) и по плотности «криволинейного» барочного звукового потока, базируется на динамических понятиях тяготения, разрешения и неразрешения, поддержания инерции (имитационной, секвентной, мотивной) музыкального движения или ее преодоления. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII в. (особенно ее раздел *decoratio*) направлена на теоретическое осмысление переменных, динамичных, аффективных «вспыхивающих» музыкальных процессов. Например, фигура *catachrese* в музыке обозначала «непра-

вильное употребление диссонанса и «злоупотребление» им ...: 1) неправильное разрешение диссонанса; 2) отсутствие разрешения; 3) движение параллельными квартами» [276, с. 359]. К такому же классу толчковых, возбуждающих движение и обостряющих кинетическое (горизонтально-мелодическое) или гармоническое напряжение, относятся барочные фигуры *passus duriusculus* («жестковатый ход», отрезок хроматической гаммы), *saltus duriusculus* («жестковатый скачок», скачок на широкий, хроматический или широкий диатонический интервал), *pathopoiia* («возбуждение страстей», введение хроматического полутона вместо диатонического тона, обостряющего тяготение, устремление, желание разрешения, связанные с отработкой гармонической функциональности в отклонениях, эллипсах, в хроматических неаккордовых процессах). Отражающими стилистику барочного музыкального мышления являются и фигуры пауз, криволинейно рассекающие звуковую ткань: *apokope* («отсечение», короткая длительность последнего звука фразы или предложения), *suspiratio* («вздых»; паузирование на слабой доле в силлабическом изложении вокального текста), *imesis* («разрыв», разрыв слов паузами, сравнимый, например, с разрывом фронтона над входом в выполненный Микеланджело вестибюль библиотеки Лауренсиана во Флоренции) и т. д. Итак, эпоха барокко — это более глубокое постижение бытия через призму трагедийно-драматического анализа. Аффектация есть не просто театральная броская способ мышления. Функционально-гармоническая система — не просто способ создания монументальных текучих динамических музыкальных пространств. Опера, оратория, кантата — не просто мощные вокально-инструментальные декоративные драматические полотна. Инструментальные крупные циклические формы (сюита, *concerto grosso*, соната сольная и ансамблевая, циклы прелюдий и фуг и т. д.) — не просто завоевание чистой, имманентной сферы музыкального мышления (причем в новом качестве интенсивного освоения опять-таки больших композиционных масштабов, а также в новом качестве освоения стихии другого — инструментально-виртуозного — звукового материала). Эти достижения, прежде всего, направлены на монументальнейший и глубочай-

ший музыкальный анализ («под увеличительным стеклом») новой эпохи (формации) и нового Человека.

В общей исторической перспективе в пределах Новой цивилизации наблюдается непрерывное развитие аклассического музыкального мышления. Действительно, готика полностью накладывается на Ренессанс (по крайней мере в храмовой архитектуре).

В данном случае можно говорить не только о первой сверхкульминации (XIV в., 4-я фаза, «лучистая готика»), но и о второй (XV в., 5-я фаза, «пламенеющая готика»), а также о третьей сверхкульминации (XVI в., 6-я фаза). Это своего рода «багряная готика», умирающая, живущая подспудной жизнью в достраивающихся соборах, репризным могучим дыханием «оплавляющая» и искривляющая строгие ренессансные формы, наконец, возрождающаяся в патетическом барочном вечном, уносящемся потоке сознания. Готические фазы под маской барокко пронизывают и XVII, и XVIII вв., под маской романтизма — XIX в., под покровом всех причудливых, изломанных динамических, деформирующих порой до неузнаваемости форму «измов» — наш, XX в. Если искать более глубокий корень тотального аклассицизма Новой цивилизации, то он — в исходном для нее «зверином», варварском, меровингском стиле, который подобно оборотню очередной сверхфазой пронизывает музыкальное искусство (шире — все искусство) вплоть до современного. «Звериная» стилистика — плод акселерированной цивилизации, слишком интенсивно прошедшей путь от дикости и варварства к современному состоянию. Второе тысячелетие до н. э. для Европы — это каменный век. В то же время уже в IV—III тысячелетиях до н. э. существовали древнейшие государства (Египетское, Шумерия, Аккадское царство, далее Индия, Китай и пр.). Звериный стиль причудливо пульсирует и в современных массовых музыкальных культурах (поп, рок), и в бесчинстве хеппинингов, и в авангардных музыкальных направлениях, и в реалистических. «Звериный», динамичный напор прорывается в самом, казалось бы, строгом и уравновешенном стиле — классическом, пробиваясь «командоровскими» безднами в космическом Моцарте и упорядоченным шквалом разливаясь во внешне равновесных бетховенских драматических фресках.

Классицирующие стили в музыкальном мышлении Новой цивилизации (как преходящие зоны стабильности, причем сами по себе весьма и весьма относительные) также ответвились от основного аклассического лейтстилевого древа, как гомофонно-гармоническая форма координации отпочковалась от доминирующей полифонической лейтформы. Музыкальный классицизм, развившийся в подчиненном, скрытом (рецессивном) виде в контексте барочно-романтического этапа уже с 1-й его фазы (эпицентр в XVII в. — Франция, вторая половина века; Люлли как ведущий представитель) можно интерпретировать как область сверхкульминаций ренессансного музыкального мышления: XVII в. — 4-я фаза — «лучистый Ренессанс», XVIII в. — 5-я фаза — «пламенеющий Ренессанс». Объединение данных классических тенденций в единый ренессансный функциональный комплекс имеет глубокие причины: в данном случае прослеживается общая по высшим принципам развивающаяся и угасающая (только в нашем веке и то проблематично) субстанция. Таким образом, в крупном плане Новая цивилизация имеет мощную зону относительной стабильности — ренессансный (XIV—XVI вв.) и классицистски трактуемый барочно-романтический (XVII — XIX вв.) этапы. Последний этап действительно можно назвать классико-неоклассическим, и этим мы вскроем его двойную функциональность — динамическую и статическую. Ренессанс в этом смысле более интегративен, поскольку содержит аклассические и классические тенденции внутри себя в едином напряженном стилевом комплексе.

Таким образом, наблюдается некая концентрическая стилевая система с устойчивым центром — ренессансным этапом. По обе стороны от центра располагаются соответствующие центростремительные и центробежные этапы (табл. 4). Нетрудно предположить, что данная суперстилевая система может представлять полупериод некоего гигантского цикла, вдвое большего, чем объем Новой цивилизации (см. рис. 4).

Переходные явления (этапы наложения — *conclusio* на *exordium*) — христианско-античный этап и этап отдаленного будущего — предположительно располагаются на нулевой оси, т. е. в зоне перехода из одной плоско-

Таблица 4

Схема симметрических соответствий этапов Новой цивилизации

Характеристика этапа	Последовательность										
	Центростремительная сфера					Центр	Центробежная сфера				
Симметрические соответствия	4	3	2	1	0	1	2'	3	4		
Начальный век	II	V	VIII	XI	XIV	XVII	XX	XXIII	XXVI?		
Название	Христианско-античный	Меровингский	Каролингский	Романско-готический	Ренессансный	Барочно-романтический	Современный	Будущий	Отдаленного будущего		

сти стилового музыкального мышления в другую. Как видно из схемы, в данном случае согласование этапов происходит по принципу одинакового отстояния от центра равновесия. Этапы Новой цивилизации действительно симметричны, но данное соответствие связано в то же время с различной направленностью этапов: ранние от ренессансного имеют центростремительный характер динамизма (устремленности), направленный к кристаллизации высшего порядка, поздние же — центробежный, отстроченный, все более дисгармоничный характер. Причем речь идет не только об образно-стилевой стороне этапов (их репрезентанты — вторые, кристаллизирующие, фазы), но и о конструктивной. Кристаллизации развитой полифонии строгого стиля в XV в. соответствует кристаллизация развитого двуродового (диатонического и хроматического) полимодулируемого тетраордового мышления древних греков, происходившая 24 столетия назад.

Изучение отмеченной 48-вековой социокультурной синусоиды, думается, требует специальных усилий в области космобиологии, так как периодичность данного пропорционального типа есть следствие воздействия на биологическую и умственную деятельность человека внешних ритмов. По крайней мере внешние (космобиологические) ритмы играют роль пусковых импульсов, под опосредованным воздействием которых протекают социокультурные процессы. В частности, роль периодических изменений солнечной активности на деятельность человека рассмотрена в работах А. Л. Чижевского, его предшественников [47, с. 333—353] и последователей [29, с. 126—135]. В научной литературе отмечается и изучается объективное, естественное существование 600-летних, вековых, 33-летних, 11-летних и других циклов [29, с. 46—47; 46, с. 108, 128]. Их продолжительность согласуется с отмечаемыми нами циклами в сфере исторического музыкального мышления.

Думается, что рассмотрение роли геомагнитных и космобиологических (особенно гелиобиологических) факторов на процесс социокультурной, в том числе музыкальной, эволюции должно составить тему специального исследования. Точно так же специальный труд дол-

жен быть посвящен доказательству музыкально-исторической циклической модели.

Итак, барочно-романтический этап, подобно симметрично соответствующему романско-готическому, имеет подразделение на два параллельно развивающихся противоположных (динамика-статика) стилиевых направления. По отношению к динамической барочно-романтической сфере «статическим» противоположностью является сфера классико-неоклассическая, так же как рвущейся ввысь готике противопоставляется параллельно развивающаяся «земная», тяжелая и устойчивая романика. Динамическое (ий) и статическое (ий) начала (стили) борются друг с другом, объединяясь в некое диалектическое полярное единство.

Отметим, что на 1-й фазе барочно-романтического этапа (XVII в.) классицизм и барокко находились пока еще в синкретическом, слитном сопряжении: пример тому — «лирическая трагедия» Ж. Б. Люлли, в которой классическая стройность целого и элементов, переключившаяся с классицистской трагедией (П. Корнель, Ж. Расин) и архитектурой (К. Перро, д'Орбэ, А. Ленотр — «стиль Людовика XIV», стиль Лувра и Версаля), сочеталась с аффектационной «сверхвыпуклостью» барочных характеров (правда, слишком по-классически «очищенных» от случайных черт), с пышностью и декоративностью. Однако в широком контексте преобладающего барочного мышления с его шекспиризирующей диалектикой сопряженного жизненного многообразия, основанного на скрытой конфликтности и открытой броской террасообразной контрастности, музыкальный классицизм все-таки был подчиненным явлением. Важно, однако, заметить, что его нормативная эстетика, отрицающая все случайное, побочное, нетипичное, а выделяющая только логически и пропорционально выверенное, главное, основное, сыграла роль своеобразного фильтра, благодаря которому окончательно откристаллизовался функционально-гармонический уровень координации музыкального мышления, где стройная гармоническая логика была скоррелирована со структурно-синтаксическим, оркестрово-тембровым и другими отшлифованными и регламентированными элементами музыкального мышления. Классическая «фильтрующая» тенденция уже

проявилась в галантном стиле первой половины XVIII в. — во французском, немецком и итальянском рококо (Ф. Куперен — Ж. Ф. Рамо; Р. Кайзер — Г. Ф. Телеман; Д. Скарлатти — Д. Самmartини); далее — в деятельности мангеймской школы, К. Ф. Э. Баха (*Sturm und Drang*), в оперной реформе Глюка и, наконец, в венском классицизме. Последний явился своеобразной плотной, преградившей дальнейшее развитие барочного мышления. Но как недолговечна была эта стройная и равновесная преграда. Барокко — этот кипящий многообразный эмоциональный океан горестей и героического ликования, страдания и духовного озарения — невозможно было преодолеть или победить. Этот могучий океан, замешанный на трагической и торжествующей христианской Вере, буквально «разнес» рационализированный насильственный порядок музыкального классицизма, причем в кратчайший срок. Чарующий, галантный Моцарт перед смертью открыл, наконец, до конца те трагические истинно барочные глубины страдания, вселенского сочувствия и беспощадного самоистязания в своем Реквиеме. Маска была сорвана, сорвана с беспощадным, дьявольским торжеством и с трагической болью. Невозможно не сопоставить это творение с микеланджеловским «Страшным судом» — титанической фреской, площадью двести квадратных метров, выполненной на алтарной стене Сикстинской капеллы по заказу папы Павла III.

Микеланджело и Моцарт (в своем истинном облике) — это предбарокко и постбарокко. Оба отражают глубинную духовную сущность сверхстиля западноевропейской Новой цивилизации, властно дающего о себе знать даже в моменты истинного или показного («официально-административного») равновесия, выстраданной (Ренессанс) или насаждаемой (классицизм) гармонии. И здесь, и там мы чувствуем единые черты духовной сущности барокко — в первом случае еще не сложившегося в формообразующую систему (XVI в.), во втором — уже покинувшего свою характерную сложную криволинейную форму (вторая половина XVIII в.). Все имеет свою историю, свои истинные корни, подчас далеко отнесенные от цветущей кроны. Так, классицизм — это «поздний Ренессанс», барокко — «поздняя готика», ро-

маннизм — «позднее барокко», и основания для этого, прежде всего, в образных параллелях. Но именно — параллелях, так как речь все же идет о новых ступенях, качественно новых стилях мышления, лишь в чем-то перекликающихся с предшествующими. Так, романтизм, с точки зрения рельефных всеохватывающих полотен барокко, покоряющих своим космическим обобщением, вечным, общезначимым содержанием, несравненно уже, субъективнее, индивидуалистичнее, ситуативнее, как это ни парадоксально, удаленнее от гулкой человеческой массы — и это при всех своих гигантских концепционных, фактурных и пространственных масштабах, при всех своих самых лучших общечеловеческих намерениях и грезах...

Внешняя все более роскошная гармоническая, фактурная и оркестрово-тембровая форма из подчиненного средства стала самодовлеющим, самозначимым фактором — об этом говорят торжествующие в своей всепоглощающей красочности полотна Рихарда Штрауса (4-я — сверхкульминационная фаза), обаятельная, пленительная деструктивация классической («административной» по выражению композитора) гармонической и синтаксической систем мышления у Дебюсси — это лишь самые мягкие явления «расжижения» барочно-классической функциональности в свете аналитико-деконструктивирующих тенденций, проявляющихся с конца XIX в. по сегодняшний день. Функционально-аккордовая координация выдержала натиск неудержимой экспрессии барочного стиля, сдержанную силу классицизма, но не устояла перед чарующей обволакивающей лаской, свехвосторгами и свехтомлениями романтизма.

Романтическая чарующая гармония со смертоносно-красивым ликом джорджонеевской «Юдифи» явилась кануном крушения упругой, суровой целостности функционально-аккордового барочно-классического музыкального мышления. Красота вертикали постепенно абсолютизируется, отделяется от Этоса, становится нейтральной по отношению к добру и злу, охотно служит и тому, и другому и в конце концов обесценивается, саморазвенчивается и, что самое естественное в таком случае, переходит в свою противоположность. Нынешнее столетие охватил процесс инфляции и самоизживания

функционально-аккордовой колористики и витающей над ней самодовлеющей, тотальной романтической «красивости». Болезнь хотя бы временного разочарования в духовной и функционально-конструктивной эстетике романтизма рано или поздно пережил почти каждый композитор нашего столетия (но отнюдь не конформист-исполнитель и конформист-слушатель). Отсюда — поворот к новой — полистилевой системе координации. Функциональная гармония безжалостно отрицается вместе с прекраснотворением ополчившего ее романтизма худшего сорта. Человеческое музыкальное сознание не вынесло фальши логично перетекающих консонансов перед лицом ледящих кровей мировых катастроф, расколовших наше столетие на безрадостные хронологические обломки. Мятающийся дух XX ст. стал искать опоры в прошлом и будущем, ретроспектируя и предвосхищая, разрушая и вновь создавая.

Итак, шестой этап (XX—XXIII? вв., *confutatio*), открываемый нынешним веком, связан, судя по современному композиторскому творчеству, с началом очень конфликтной, множественной по направлениям, «разработочной» зоны развития музыкального искусства. XX в. апробировал огромную массу стилевых, интонационных и формообразующих моделей прошлого и современности; аналитико-стилевая тенденция музыки нашего времени, думается, в эпоху кристаллизации (предположительно XXI в.) упорядочится, станет нормальным целенаправленным, систематическим явлением, которое будет идти совместно с широчайшим музыкально-историческим исследованием и активным гипотетическим интонационным моделированием самых отдаленных по времени звуковых культур. Человечество попытается «до дна» прочувствовать свою историю, в том числе и интонационную, чтобы оптимальным образом найти себя в будущем.

Уже в недрах XIX в. (0-я фаза) формировался новый интонационный материал для современного музыкального языка. Это и тотальная неустойчивость вагнеровской гармонии, еще контролируемая функциональными тяготениями, это, с другой стороны, и откровенная колористическая структура у Дебюсси. Данные две фигуры говорят о разбалансировке, поляризации функцио-

нальных и структурных гармонических явлений на 3-й и 4-й фазах развития. Кстати, классическое структурообразование как более устойчивый элемент музыкального мышления стало подобным образом «разъезжаться» позднее — достаточно обратиться к тотальной новой сверхнеустойчивой процессуальной формообразующей функциональности нововенцев и старой сверхустойчивой структурной, формальной неоклассиков XX в. Образуются оппозиции: Шенберг — Стравинский, Берг — Хиндемит, Веберн — Прокофьев и т. д. Рубеж XIX — XX вв. и все нынешнее столетие — это интенсивные языковые мутации, поиск нового материала, бегство к старому (полифоническому и гармоническому) и вновь неустанный анализ и синтез, разрушение и созидание. Спиричуэлз, блюз и рэгтайм заложили основу эволюции джазового мышления, оказали сильное влияние на эволюцию ритмики XX в. Джаз, замешанный на «гибридно-сильном» синтезе европейского гимна, функционального мышления, *ostinato* африканского раскрепощенного свингованного ритма, *blue notes* (пониженные в мажоре III, V, VII), стихийного импровизационного принципа, оказался сильнейшим мутативным фактором по отношению к музыкальному мышлению века в целом. Постепенное перерождение аккордовых структур (Скрябин, Шенберг, Хиндемит, Барток и т. д.) неизбежно привело к разрушению классической функциональности. Сложнейшие перекрещивания музыкально-лексических потоков создали 12-ступенную (гемитонную) функциональность, вобравшую в себя гармонические реалии последних четырех столетий и соединившую все существующие гармонические отношения в максимальную по широте систему с центральным опорным элементом.

Функциональное же традиционное мышление не только 1) уничтожается и 2) трансформируется, но и активно 3) сохраняется в своих несложных формах в легкожанровой эстраде, творчестве современных «бардов», «скальдов», в массовой песне, в фольклорной городской и сельской музыкальной культуре и т. д. В последнем и втором случаях (3, 2) речь идет о 4-й фазе барочно-романтического этапа, в первом же (1) проявляются тенденции нового этапа и соответст-

вующего нового типа координации — линейно-хроматического, который и явился главным разрушителем (точнее — «поглотителем») аккордово-гармонической функциональности.

Рассматривая интонационные процессы современности, невольно ищешь их исторические связи. Очень часто их осознание порождает системные представления, которые не исключают и следующей схемы (рис. 5). Между этапами имеются три вида соответствий: 1) диаметровые, при которых соответствуют этапы, находящиеся на пересечении данного диаметра с противоположными

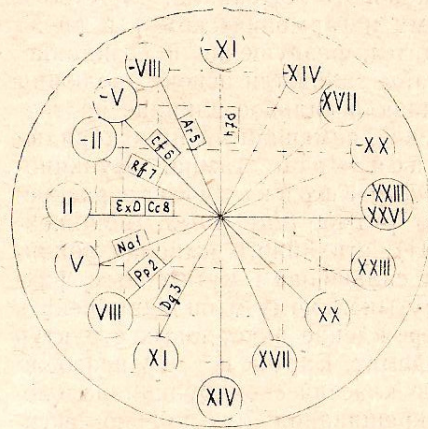


Рис. 5. Схема соответствий этапов в предполагаемом полном 48-вековом цикле развития западноевропейского музыкального мышления

точками окружности; данные этапы всегда удалены на одно и то же временное расстояние — 24 века и имеют одну и ту же функцию; 2) вертикальные (соединены вертикальными пунктирными линиями); 3) горизонтальные (соединены горизонтальными пунктирными линиями).

Последние отношения действуют не между обеими цивилизациями как вертикальные или диаметровые, а между этапами внутри цивилизации. Эти отношения равны по времени отстояния от осевого, «ренессансного» этапа (XIV—XVI вв. для Новой цивилизации, XI—IX вв. до н. э. для Античной). Последний подобен самому себе, будучи центром и известным итогом в развитии. Для Новой цивилизации возникают следующие параллели: этап XVII—XX вв. соответствует этапу XI—XIV вв.,

этап XX—XXIII? вв. — этапу VIII—XI вв. и т. д. (см. рис. 4, 5).

Из схем видно, что этап XX—XXIII? вв. соответствует этапу VIII—XI вв., т. е. каролингскому. Действительно ли культура откатывается в каком-то отношении к эпохе средневековой массовой дикости, ко времени диктата грубой силы, к стадному типу мышления? Ответ на этот вопрос не может быть полностью отрицательным, и уже это тревожит.

Наблюдения рецидивов средневекового мышления на фоне внешнего технического прогресса лежат на поверхности. Вызывает тревогу примитивизация массовой легкомысленной музыкальной эстрады, связанная с агрессивией худших сортов тяжелого рока и рок-металла. Кричащий примитивизм рок-текста и рок-музыки заклинает человечество немедленно остановить собственную культурную деградацию. Рецидив средневековой дикости, забвение книг, классической музыки, чисто внешний характер интересов — вот, пожалуй, еще самая безобидная параллель. Страшнее фашизм — «коричневая чума» XX в.

Сжигание книг и людей, глумление над человеком и его культурой — это средневековье нынешнего века. Мрачные бетонные коробки современной «архитектуры» по эстетическому облику во много раз примитивнее любой общественной средневековой постройки. Примат дешевизны и практицизма — вот база подобной массовой застройки. Функциональность архитектуры, т. е. ее практическое назначение, есть основа современного зодчества. Из триады Витрувия «польза, прочность, красота» последний компонент либо отсекается (массовая архитектура), либо отождествляется с первыми двумя, т. е. переосмысливается. Низведение зданий к их функционированию (отсюда «функционализм» — направление с 20-х годов с характерной для нынешнего века установкой Ле Корбюзье «дом — это машина для жилья»), декоративный аскетизм (деловой стиль), применение железобетонного каркаса, позволяющего радикально повысить этажность зданий (своего рода сверхполифония), аскетизация, геометризм, лаконизм вплоть до «брутализма» (нарочитая грубость форм и материала, подчеркивание строительных конструкций, гипертрофирован-

ность масштабов, отчужденность от духовного, примат рационального — с 60-х годов) — вот лишь некоторые черты современной архитектуры, помогающие объяснить и специфику музыкального мышления XX в. Преувеличенная «бетонная» массивность бруталного стиля, с одной стороны, ассоциируется (см. горизонтальную связь на рис. 5) с ранней романикой (зародилась в недрах каролингского этапа, в X в., просуществовав до XIII в.). С другой — перекликается с нарочитым «левым» оголенно конструктивным жестко диссонантным стилем музыкального мышления 60-х годов, характерным для «авангарда» этого периода, отражающего весьма двойственный современный психологический комплекс.

Это, в одном направлении, оголенный рационализм — отсюда тяготение к серийности, остинатности и линейной полифонии. В другом направлении — кошмарная рефлексивная реакция на бесчеловечность, дегуманизацию и рассудочность современной культуры. Отсюда — алеаторика, пуантилизм, кластерность, глоссандирование, сложная полиметрия и прочие средства, направленные на отражение часто нарушенных, неуправляемых, стрессовых психических процессов. Вообще двойственность, заключающаяся в воспеании рации и в осмыслении (в том числе — в изображении) его разрушительных последствий, — характернейшая черта современного музыкального мышления. Вполне естественно, что подобный стилиевой музыкальный комплекс и его предтечи — структурализм (К. Штокхаузен, П. Булез, отчасти О. Мессиа́н, Я. Ксенакис и т. д.) и экспрессионизм — опираются на сложную линейную полифонию как на основное организующее средство и отрицают слишком тесный для них функционально-аккордовый способ координации. Организовать наплыв разнородных музыкально-лексических потоков в настоящее время способна, очевидно, только линейная полифония, впрочем, сама выступающая часто не как исходный, первичный координирующий фактор, а как результирующий, вторичный. Поиск новых средств выражения через эксперимент — характерная черта второй половины XX в. Отсюда — смелость переосмысления традиционных принципов, часто их предельное отрицание, стремление найти

новые художественные или технолого-тембровые средства в союзе с электронно-физическим экспериментом. Отсюда такие композиции, как «Этюд на звуковые смеси» (Х. Аймерт), «Форманты I и II» (П. Гредингер), «Интерференции» (Г. Клебе), «Сейсмограмма» (А. Пуссер), «Двойной диод» (Б. Хамбрэус). Помимо перечисленных электронных композиций остро направлены на эксперимент и композиции конкретной музыки [289, с. 315—316]: «Концерт двусмысленностей», «Хорошо темперированный микрофон», «Высокое напряжение» (П. Анри), «Натюрморт с микрофоном», «Человеческая машина» (Ф. Артюн), «Этюд на один звук», «Механическая симфония» (П. Булез), «Концерт шумов», «Фиолетовый этюд», «Диапазон-концертино» (П. Шеффер) и т. д.

Смелый, поисковый дух эксперимента не может не покорить, тем более в современную «лабораторную» эпоху. Практический творческий эксперимент был и будет передним краем формирования нового музыкального сознания, важно, чтобы на эти опыты был отклик, реакция, важна живая связь со слушателем, включающая в себя его искренне высказываемую оценку. Самое нелепое чисто имманентное звучание порой удивительно сочетается с кинематографическим, хореографическим, цветосветовым, театрално-драматургическим, поэтико-словесным и другими рядами. Главное, чтобы любой музыкальный словарь был устремлен на слушателя, а не только на композитора или музыковеда. В противном случае перед нами не просто мертвый язык (т. е. умерший), а язык (своего рода музыкальный «новояз»), умерщвленный отсутствующим слушателем и презирающим всякое чужое мнение композитором. «Ошибка лучше неясности» — этот афоризм Фрэнсиса Бэкона, основоположника экспериментальной науки и рациональных методов исследования (индукция, анализ, сравнение, наблюдение и т. д.), философа-материалиста рубежа XVI—XVII вв. приложим к проблемам нынешнего рубежного века. Подобные идеи были выражены и раньше, три века назад (конец XIII в.): также в переломную эпоху (*Ars nova*), также в Англии, также эмпириком-естествоиспытателем, также философом, также верующим (типичный ренессансный парадокс, а точнее, типич-

ная закономерность) и даже также Беконем, только Роджером. Каждый этап на своей первой фазе (или в конце нулевой) выдвигает глашатая эксперимента — именно в силу его формироваельных задач на начальном временном отрезке (выковывается новый уровень координации социального, научного и художественного мышления), решить которые можно только практическим активным методом — проб и ошибок.

Итак, всякий переходный период толкает практику на путь эксперимента, а теорию — на путь максимального обобщения. Потребность в обобщении в этот период (в том числе и в современный) очень велика. Приведем характерный пример, касающийся как раз темы настоящей работы, яркий, эмоциональный и проблематичный: «...разграничение переходных периодов и периодов стабилизации в истории музыки по чисто внешним признакам вовсе не означает постановки проблемы. Формулирование ее, хотя бы по отношению к переходным периодам, предполагает наличие в музыкальной науке ряда устойчивых параметров описания. На сегодня мы ими не располагаем. Что считать точкой отсчета в текучей подвижной и изменчивой художественной жизни отдаленных от нас эпох или современности, если анализируемое произведение обнаруживает признаки сразу двух этапов музыкально-исторического процесса? <...> Становится очевидным, что феномен переходных периодов может быть описан как специфическое явление лишь в том случае, если будет выстроена общая теория музыкально-исторического процесса, открывающая механизмы изменений фундаментальных закономерностей музыки <...> По причине различия методологических установок в истории и теории музыки не могло появиться исследование, соответствующее критериям, предъявляемым к теоретической модели музыкально-исторического процесса. Вот почему монографические работы историков музыки, отличающиеся серьезностью проблематики, глубиной и тонкостью анализа, убедительностью аргументации, являющиеся важными вехами в развитии науки о музыке — книги А. Энштейна, Г. Риза, М. Букофцера, Э. Ловинского и др., направляя внимание на отдельные пери-

оды в истории европейской музыки, не ставят себе цель показать их роль в общем процессе развития музыкального мышления. С другой стороны, труды по «всеобщей» истории музыкальной культуры, такие, как «Музыка западной цивилизации» П. Ланга или «Руководство по истории музыки» под редакцией Г. Адлера, также посвящены совершенно иным задачам. В них, как и в отечественной многотомной «Истории музыкальной культуры» Р. Грубера, несмотря на различие методов систематизации, эволюция музыкального искусства предстает как непрерывно изменяющийся поток явлений, нерегулируемый внутренними логическими закономерностями» (разрядка моя. — П. С.) [649, с. 3—7].

Автор приведенных строк — Л. Н. Березовчук — вскрывает, пожалуй, самую главную проблему, стоящую перед современным музыковедением. В данный момент теоретическое музыковедение стремится соотнести старую (функционально-аккордовую) и новую (линейно-хроматическую, полистилевою) системы организации в музыке переходного XX в. Несомненно одно: обе они активно существуют, и более того, не мыслимы друг без друга, поскольку линейно-хроматическое и полистилевое мышление предполагает разрушение гармонической функциональности лишь в частной экспериментальной, полемической ситуации и ее сохранение методом межтекстового сравнения в пределах более широкой системы в принципе. Линейная ткань XX в. в любой момент способна породить чистейшую тональную гармонию в отличие от линейной же ткани XI в. Для подобного «созревания» последней требуется еще 700 лет, для супердиссонантной суперлинейной суперполифонии XX в. — одно мгновение. Трудно полностью согласиться с единственным «нерезонансным» по отношению к настоящей работе выводом Л. Н. Березовчук о том, что «принципы развития, семантика структуры языка становятся непонятными следующим поколениям» (разрядка моя. — П. С.) [649, с. 18]. Думается, что это не совсем так: определенное поколение лишь не всегда испытывает потребность в овладении ушедшим языком в силу собственных стилевых эстетических доминант. Так, например, романтики относительно мало интересовались

ренессансной полифонией, а тем более — доренессансной и т. д.

Современное поколение композиторов интересуется буквально всеми пластами музыкальной культуры и на основе изучения конкретной речи конкретных произведений данной эпохи способно понять и оценить определенную языковую систему в целом. Для этого необходимо максимально полное изучение все той же конкретной речи конкретных произведений.

В современном музыкальном мышлении заложены абсолютно все ключи для понимания той или иной итнонациональной культуры на любой стадии ее формирования: начальной диалектно-речевой или более поздней и зрелой «литературно-языковой», нормативной, «правильной», эпохально-значимой, типологической, устоявшейся. Музыкальные языково-речевые коллизии нынешнего века видятся нам не столь устрашающими, несмотря на огромную дистанцию между новыми пестрыми линейно-хроматическими речевыми диалектами (причем еще и часто внутренне полистилевыми), и старой, академизированной функционально-гармонической языковой системой. Новое музыкальное мышление при внешнем антагонизме весьма органично включает в себя старое, причем не только в интегративной «памятной» высокомолекулярной, максимальноуровневой форме, но и в элементарной суммативной форме: ведь современная музыкальная мысль звучит и на старом, функционально-гармоническом языке, и на новом — линейно-хроматическом. Языковой демократический плюрализм — характерная черта западноевропейского мышления, предполагающая абсолютное равноправие различных как речевых языков, так и музыкальных.

Проблема — не в этом. Проблема — в отборе лексем нового универсального языка, в создании характерной для первой, формирующей фазы новой координации. В этом процессе всегда проблематичен, болезнен, мучителен акт отбора лексем для будущей языковой системы среди обилия «музыкальной руды» на нынешней, первой фазе. Отбор — естественный, художественно и социально целесообразный — поставит все на свои места: отсеет случайное, включит в языковую систему закономерное для нового музыкального этапа. Об

этом очень точно писал Б. В. Асафьев: «...ни один вид музыки не выживает, если средства выражения, присутствующие данному виду, не представляют собой результатов социального отбора» [646, с. 22].

Присмотримся к соотношению музыкальной лексики со способами ее развертки,* т. е. с музыкальной формой в современной музыке. Подразумеваемая под музыкальной формой способ развертки во времени соответствующей лексики, отметим, что сейчас целесообразнее говорить о форме-схеме (Б. В. Асафьев [646, с. 52]), форме как принципе (В. П. Бобровский [250, с. 29]), а не о форме конкретного произведения, форме как данности [250, с. 29]. Кстати, понятия «форма-схема» и «форма как принцип» не совсем эквивалентны. Первое имеет структурный акцент, второе — процессуальный. Поскольку систематизация по структурно-композиционным признакам в современной музыке теряет смысл, в отличие от классико-романтической, то речь пойдет о формах как принципах или, короче, о формах-принципах (развертки современной лексики).

Следует также заметить, что такое понимание формы есть ее трактовка как некоей порождающей системы, как определенного способа мышления, как характерного, эмбрионального формообразующего типа, обладающего определенной совокупностью признаков, типа, способного к характерному бытию во времени. Речь идет о форме как об определенном поведении данной музыкальной лексики во времени. Форма нас интересует постольку, поскольку именно в поведении, т. е. в развертке во времени раскрывается тип координации музыкального мышления. Нас интересует новый, линейно-хроматический тип и соответствующие формы. Выделим хотя бы некоторые.

1. Открытая форма (рассмотрению которой посвящена диссертация К. Либбе-Бемера [474], т. е. вариативная по технике перестановок композиционных разделов, принципиально мобильная при интерпретации. Данная форма как целое может проявлять мобильные свойства и более ограниченно: в зонах алеаторного развития, окруженных стабильными разделами (см. [267]). Степень алеаторизации может быть самой различной: от минимальных участков вплоть до тотальной алеаторики.

Корни этой формы различны. Это и импровизация — народно-фольклорная и профессиональная (на заданный генерал-бас с XVII по первую половину XVIII в.; в каденции вокального или инструментального сочинения с XVI в.; в каденции инструментального концерта с XVIII в. до Бетховена; на заданную тему — с эпохи барокко и т. д.), это и поливариантность мелизмов барокко, рококо (в убывающей степени — классицизма и романтизма) и т. д.

Линейно-хроматическая координация в современной открытой форме приобретает различный характер свободы в зависимости от ее типов и разделов. Следует выделить два основополагающих ее вида: стабильный и мобильный, которые в случае оппозиционного сопряжения образуют направленную на слушателя драматургию «рельеф-фон», функционально подобную классической: «тематизм — не тематизм». Трудно не увидеть огрубление, примитивизацию этого характерного — тематического — принципа барочно-романтического этапа. Тематическую роль подчас выполняют стабильные участки формы, нетематическую — мобильные. То, что завоевывалось, мучительно выковывалось на протяжении всей Новой цивилизации — смысловесущий тематизм, — сокрывается, как сокрывается, символизируется порой сама художественная идея, зашифровываясь через конструкцию. (Сравним, например, имманентно-пластические скульптуры Генри Мура «Двойная форма», «Квадратная форма с прорезью»; «Фортепианную пьесу XI» К. Штокхаузена; пьесы направления «театр абсурда» — С. Беккета «О прекрасные дни», Э. Ионеско «Стулья»; абстрактную картину «Помпеи» Г. Гофмана). Нельзя сказать, что открытая форма жестко связана с атематизацией, однако этот процесс именно в этой сфере мышления имеет подобную тенденцию.

Мобильная линейно-хроматическая координация (функциональность) отражает динамику социальных, научных и художественных процессов современного мира с ее нелинейным характером отношений, неевклидовой геометрией сталкивающихся полярных истин, теориями множеств, космопроникающей энергией, глобальными прогностическими моделями, скоростной электрон-

ной обработкой сложнейшей информации, с управляемыми и неуправляемыми плазматическими состояниями, с квантово-механическим уровнем изучения материи... Пожалуй, было бы странно, если бы музыка не пришла к такому типу мышления (как одному из многих), ибо отражение реалей современного ей бытия и сознания — ее атрибутивная функция, независимо от того, строит композитор концепцию отношения к современному миру или нарочито отрицает вообще какую-либо зависимость, причинность, логику, смысловую канву, приходя к абсурду. В последнем случае художник вольно или невольно сигнализирует миру о тупиковом, саморазрушающем развитии цивилизации, сигнализирует о том, что дальше пути в этом направлении нет. Это вызов, вопль отчаяния, сигнал бедствия. Алеаторическое мобильно-линейное, тотально-хроматическое мышление (координация некоординируемого) одно из сильнейших средств отражения типично современного аффекта прострации, затмения разума, сознания и воли, депрессии и абсурда. Открытая форма является оптимальной при проекции подобной «идеи ... на интонационную плоть» [250, с. 18].

Открытая форма, кроме ее переменных видов (Кейдж, Штокхаузен, Булез и т. д.), где мобильна сама структурная последовательность, включает в себя импровизационные формы (фольклорные, джазовые, авангардно-алеаторные), базирующиеся на соотношении (самого различном по пропорциям) стабильных и мобильных разделов. Из трех отмеченных разновидностей импровизационной формы фольклорная тяготеет к старому — тонально-гармоническому — типу координации, авангардно-алеаторная — к новому — линейно-хроматическому, джазовая находится в зоне переменного действия этих типов. В последнем случае наблюдается разнообразное линейное экспериментирование собственно в зонах импровизации (коллективной по принципу нью-орлеанского и далее чикагского джаза и сольной — особенно с эпохи стиля «би-боп» — с начала 40-х годов).

К новому типу координации помимо открытой формы (1) также тяготеют:

2) формы технической музыки (электронной, конкретной и смешанной);

3) темброобразуемые или сонорные формы, определившиеся от Дебюсси до Мессяна;

4) стохастические формы, практическим и теоретическим основоположателем которых явился Я. Ксенакис;

5) ритмообразованные формы, толчок к формированию которых дало творчество Стравинского;

6) серийно-модификационные, в том числе сериальные (структуральные) формы;

7) современные варианты полифонические;

8) современные свободные формы;

9) формы итогового параллельного синтеза;

10) интонационно-фазные формы, типологическому анализу которых (наряду с модификационными) на примере творчества Б. Тищенко посвящены работы автора настоящего труда [323—336].

К тонально-гармонической координации тяготеют и поныне активно используемые 11) классические формы, в которых нет противоречия между старой композиционной моделью и новой интонацией, в которых интонация именно вновь органично порождает (вновь открывает) классическую организацию (здесь речь как раз может идти о типовых схемах, отработанных со второй половины XVIII в.), и наконец, отчасти 12) неоклассические формы, отличающиеся от классических противоречием между новым качеством интонации и старым способом ее организации.

2. Эволюционный параллелизм западноевропейского музыкально-исторического мышления

Идёт ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своём, и возвращается ветер на круги свои. Бывает нечто, о чем говорят: «смотри, вот это новое»; но это было уже в веках, бывших прежде нас.

Книга Экклесиаста (1, 6, 10)

Последующие предполагаемые этапы седьмой (XXIII—XXV/XXVI? вв., *refutatio*, *Rt* — «опровержение возражений») и восьмой (XXVI—XXVIII/XXIX? вв., *conclusio*, *Cc* — «заключение») — пока лишь гипотети-