

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА ЕВРАЗИЙЦЕВ

Статья посвящена музыкальной эстетике евразийцев, взглядам на искусство и музыку в свете эстетики и политики П. Сувчинского, А. Лурье, В. Дукельского. В музыкально-эстетических материалах периода евразийского движения автор статьи видит черты, перекликающиеся с проблемами сегодняшнего мира.

Ключевые слова: эстетика, музыка, искусство, музыкальная эстетика, философия музыки, эстетика и политика, модернизм и современность, евразийство, П.П. Сувчинский, А.С. Лурье, В.А. Дукельский, И.Ф. Стравинский.

Смысл тесной связи «философия-эстетика-музыка» в ракурсе эстетического исследования евразийства обусловлен переосмыслением философского знания, утверждающим, что философия как проводник человечества и язык, способствующий созданию нового мира, адаптируется в современной глобализирующейся ситуации. Перед современным человечеством стоят глобальные задачи поиска единения, поскольку обновляется знание о том, что человечество осуществляет свою деятельность в единой мировой системе, наблюдает и встраивается в удивительно совершенную форму универсума, живет в мире, устроенном по принципу гармонии – закона вселенной. Мировую гармонию музыканты-евразийцы остро ощущали как в человеческой истории, так и в функциональных отношениях музыкальных произведений, отражающих пространственно-временные процессы. Для музыкальных деятелей евразийства – композиторов и теоретиков музыки, причастных к евразийскому течению 20-х годов XX в., – музыка и человеческая история, конкретно судьба России-Евразии, были единым живым творящимся событием, имеющим тенденцию к восхождению. Они жаждали участвовать в историческом процессе, подтверждая всей своей активной деятельностью и музыкальным творчеством стремление к преобразению человеческого бытия. В продвижении к «всеединству», согласно идеальному евразийскому миропониманию, велика роль искусства и особенно музыки, поскольку музыка «сама по себе» восходит к высшему смыслу, а в качестве искусства как эстетического явления выполняет антропо-социальные функции, в том числе адаптивно-созидательную и коммуникативно-идеологическую.

Заметим, что музыка как феномен рассматривается нами в неразрывном единстве двух ипостасей музыкального бытия: сущности музыки – музыкальной субстанции (мировая Гармония, вселенский Ритм), и музыкального искусства, принадлежащего миру человека. При этом «механизмом сцепления» музыкальной субстанции, внеисторической сущности музыки и музыки как вида искусства выступают ценности музыки и ценности в музыке, обращенные, с одной стороны, к высшему Смыслу, с другой – к смыслам человеческого бытия (Коломиец Г.Г. «Концепция ценности музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром») [2]. Сходной с данной концепцией представляется эстетическая позиция, проявляющая себя во взглядах музыковеда П. Сувчинского, композитора А. Лурье, других музыкантов, разделяющих евразийские взгляды. Философия музыки содержит идею музыки как текучей сущности мира, что, по Сувчинскому, и есть подлинное, т. е. субстанциональное бытие музыки, и по А.И. Лурье – оно ноуменальное. Что касается взгляда на музыку-искусство как способ ценностного взаимодействия человека с миром, то музыка при восприятии имела для евразийцев идеологическую окраску. Во взглядах евразийцев, рассуждающих о судьбе России-Евразии, вопросы политики, истории и музыки переплетаются и опираются на особенности музыкального мышления, в частности симфонического мышления, которое имело философский смысл и которое в предевразийскую эпоху Серебряного века в музыкально-художественной среде было предметом проблемных обсуждений.

Можно говорить о двух формах участия в евразийском движении **музыкальных деятелей** (композиторов, дирижеров, исполнителей, фи-

лософов, музыковедов): прямом и косвенном. К числу первых, активных музыкальных деятелей-евразийцев относятся П.П. Сувчинский, А.С. Лурье, В.Н. Ильин. К другим – те, кто симпатизировал евразийским идеям, посещал собрания, участвовал в дискуссиях, переписке с евразийцами: это композиторы И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, В.А. Дукельский, И.Б. Маркевич, А.Н. Черепнин, философ и теоретик искусства И.И. Лапшин. Музыкальные деятели широко использовали термин **«евразийство»**, понимая под ним явление, «выросшее из революции», пронизанное идеей современности. «Характерной и неповторимой чертой евразийства, – пишет Сувчинский в работе «О современном евразийстве» в 1929 году, – является его современность, причем это качество определяет как евразийство в целом, так и идейно-психологический строй каждого его участника» [1, 330]. В понимании евразийских музыкальных деятелей «евразийство» объединяло людей, не равнодушных по отношению к историческим переменам и к проблеме судьбы России. Ключ к пониманию России виделся «в непосредственном и безусловном утверждении ее исторической современности, определяющей ее дальнейший путь и судьбу. Русская революция понятна и не страшна только для сознания, открытого русской современности, и лишь с высоты этой современности можно со всей свободой и оптимизмом охватить горизонты русского **Общего Дела**» [1, 332].

Эстетические задачи решались вокруг следующих проблем: 1. Искусство и его художественные критерии: критика модернизма и современность языка в искусстве, ожидание нового искусства «большого стиля»; новаторство и традиции, отношение к народности, обращение к русской первозданной стихии, присутствие «азиатского духа». 2. Социология искусства: искусство в перспективе раскрытия духа современного мира, определение и оценка состояния искусства на Западе и в России, искусство и революция, эстетика и политика, идеологическая функция музыки. 3. Метафизические размышления о сущности искусства, онтология и гносеология музыки, эстетический идеал симфоничности. Иначе говоря, три группы проблем: искусство как эстетическое явление и художественный феномен, искусство в своем социальном назначении и искусство как ноумен, онтологический подход в эстетике.

Философско-эстетические предпосылки евразийских идей восходят: 1) к русской философской мысли о пути к идеалу всечеловеческого совершенства (наследие русской религиозной философии А.С. Хомякова и И.В. Киреевского, К.Н. Леонтьева и В.С. Соловьева); 2) к русскому музыкальному искусству XIX в. (религиозно-философские идеи и «азиатское уклонение» как симпатия к Востоку в музыкально-эстетических взглядах В.В. Стасова, М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова, А.П. Бородина, М.А. Балакирева); 3) к тенденции «нового религиозного сознания» начала XX в.; 4) к искусству Серебряного века, характеризующемуся поисками обновления художественного языка.

Вклад в становление евразийского мировоззрения, который внесла евразийская музыкальная эстетика, заключается в том, что музыкальное чувствование (видение) мира способствовало формированию симфонического мышления в евразийском движении, представленного как процесс творческого преобразования культурно-исторического бытия России-Евразии и восхождения человечества к всеединству. Эстетические взгляды евразийцев утверждают значительность существования в феномене евразийского течения универсального проекта гармонизации человеческого бытия. Идея проекта детерминирована желанием преобразовать современную действительность в эстетическом ракурсе, охватить существующую реальность в единстве противоположностей, найти соразмерную, благозвучную духовную основу сосуществования всего человечества, приближающую к всеединству, к полноте космоцентрического бытия. Стремление музыкантов-евразийцев к гармонизации глубинных основ духовности Европы и Азии, Востока и Запада, к целостному постижению сущности мира обусловлены ориентацией на универсальные эстетические ценности: красота, гармония, совершенство, единство мира как выражение полноты бытия, искусство (особенно музыка), воспринимаемое как ценностное взаимодействие человека с универсумом. Музыкальная онтология смыкается с воззрениями Л.П. Карсавина, с пафосом метафизического смысла красоты В.С. Соловьева, а именно с религиозно-метафизическим представлением о сущности мира как симфонического всеединства.

Эстетическим идеалом выступает категория «симфоничность», сущность которой рас-

крывается в тяготении к универсальному музыкальному видению мира, знаменующему духовное стремление к гармонии и совершенству. Представление о цельности бытия, гармонии мира проецируется на социальный космос человеческого мироустройства. Идеал симфоничности наиболее полно выражен в двух учениях: это учение о «симфонической личности» Л.П. Карсавина и учение о «музыкальном хронесе» П.П. Сувчинского.

Идея современности и критика модернизма были в центре эстетических дискуссий среди евразийских музыкальных деятелей. Антимодернистическая позиция свойственна эстетическим взглядам П.П. Сувчинского, А.С. Лурье, В.А. Дукельского. Современность и модернизм в их представлении были неравнозначными понятиями. В модернизме как течении в искусстве евразийцы подчеркивали отсутствие духа, присутствующего в народной традиции, нуждающегося в современном преподнесении. Современное новаторское искусство принималось только в согласии с духовностью, что, на их взгляд, отрицалось модернизмом.

Так, критика В.А. Дукельского направлена на всякое надуманное экспериментаторство ради самого эксперимента, которым отличались многие явления русского авангардного искусства того времени, на модернистский продукт, уподобляющийся капиталистическому продукту товарообмена и являющийся ничем иным кроме как ярлыком, порабощающим сознание. Он писал, что «модернизм враждебен современности», «музыкальная же современность, т. е. музыка, *бессознательно* отражающая лицо своего времени, ему конгениальная, есть та почва, из которой рано или поздно пробьются долгожданные ростки. ...Музыка – наичудеснейшее из слов, в самом звучании которого таится обещание Аполлона, теряет свое значение в руках экспериментаторов» (Дукельский. Модернизм против современности (1929) [1, 388]. За «что» в музыкальной эстетике выступал Дукельский? В поисках современного ощущения звукового мира он видел перспективу не в претворении микрохроматики, четвертитоновости, или в «тональной назойливости», а в *неодиатонизме* – звуко созерцании, принимающем лад, тональность, диатонику лишь в качестве формальной опоры, при этом постоянно уклоняющемся в новонайденные гармонические сферы. В неоди-

атонической современной музыке сохраняется то благозвучие, которое когда-то, слыша новое ощущение звукового мира, создал великий И.С. Бах. Дукельский восхищался неодиатонизмом, «переоткрытием» тонального чувства в музыкальном вкусе С.С. Прокофьева.

Таким образом, модернизм в определении музыкальных деятелей предстает как негативное явление в культуре, которое нуждается в преодолении вычурности путем выхода на новые принципы искусства, знаменующие ясность, согласие с традицией, духовное «благозвучие» нового бытия культуры, раскрывающего смысл современности. Новой, т. е. современной, считается та музыка, которая основана на новом слуховом воображении, на подлинно музыкальном слышании современных мировых вибраций. Современностью руководит «инстинкт настоящей молодости», выражаемый в страсти к ясности, четкости, при максимальной бережливости средств, мелодическом даровании. Если Лурье как композитор вел авангардные эксперименты в области микрохроматики, то Дукельский был сторонником диатонического мышления, характерного для неоклассицизма.

Образцом современности в искусстве для музыкантов-евразийцев являлся новаторский стиль И.Ф. Стравинского, в котором они видели восстановление утраченного равновесия – формальное и духовное – составляющее музыкальную сущность мира, видели в музыке Стравинского живую, солнечную силу, оптимизм, явившийся раскрытием смысла их времени. Следует заметить, что девизом Стравинского и в жизни, и в творчестве было «жить в ногу со временем», для него важно быть всегда современным и уметь с высоты времени, в универсальном охвате всей многовековой музыкальной культуры выбирать старые модели и претворять их в новой звуковой ситуации. Рационализм мышления Стравинского определил в его музыке ведущим интеллект, выраженный в звуках, где формирующим фактором становится ритм, в основе которого лежит острое чувство времени. Стравинский был примером «большого стиля» – синтетического, универсального, основанного на переосмыслении традиции и качественных преобразований музыки, ведущей в будущее. По словам Лурье, «выросшая на национальной почве, из мощного национального ствола, музыка Стравинского

сейчас становится сверхнациональной и общечеловечной» («Музыка Стравинского», 1926) [1, 183]. Считали, что именно Стравинский, Прокофьев вывели русскую музыку на мировую арену как равную, а Мусоргский был первым, кто вывел на идею «скифской» темы русской музыки. «Если бы не Стравинский, судьба русской музыки на Западе, была бы сейчас, вероятно, совершенно иной. Благодаря Стравинскому новая русская музыка на Западе вышла на международную арену. Она не утратила при этом своего национального характера, но отличительной особенностью нашей западной композиторской группы является то, что в ней ликвидированы те установки на «экзотику», которые считались прежде необходимой принадлежностью русского стиля», – писал А. Лурье в работе «Пути русской музыки» (1931-1932) [1, 268]. Отношение к народности в музыке строилось на основе стремления выразить чувство веры в стихийную народную первооснову, выразить присутствие азийского духа в русской народной стихии.

Проблема «искусство и современность» волновала и С.С. Прокофьева, для которого искусство есть вневременное явление, ценность подлинного произведения искусства не знает временных границ. Прокофьев не принимал взгляд на современное искусство в русле евразийцев, полемизировал с Сувчинским, выражая симпатию к символизму, ведущему в модернизме.

Эстетика и политика непосредственно переплеталась с религиозным мировоззрением. Эстетическое сознание П.П. Сувчинского проникнуто идеей значимости религиозного начала в жизни, что определило взгляды композитора на культуру, искусство, творчество, неразрывные от проблемы государственности в России. Во взглядах теоретика наблюдается ценностная установка на осознание трех основных моментов: 1) первичная религиозно-культурная субстанция русско-евразийских народов; 2) революция как совокупность идей и процессов, приведших к созданию современного типа России; 3) система следствий революции, выражающаяся формально в советском федерализме и экономическом этатизме. Предполагается «революция сознания» в России, возвращение к самим себе, обретение своей самобытной потенциальной стихии. Стремление к возрождению

России в духовно-культурной самобытности было основано на реализации эстетической программы, противостоящей модернистскому мирозерцанию, характеризующей евроамериканское мироощущение.

В проблеме **«искусство и революция»** П.П. Сувчинским дана оценка революции как показателя исторического кризиса, обозначившего надлом эпохи. Вместе с тем русская революция несет заряд нового бытия, поскольку надломилась сама традиция жизненного распорядка и перед Россией раскрылись новые исторические перспективы. Для Сувчинского русская революция неожиданно раскрывает «философию общего дела», стимул зарождения новых культурных норм и ценностей, дает возможность решить проблемы новой государственности и культурной самобытности России. Таков же взгляд Лурье на революцию как зло по существу, трагическое событие, однако порождающее своей взрывчатой силой позитивное обновление в искусстве. Революционный пафос в искусстве и новый взрыв творческой энергии отвечает взрыву продвижений в организации временного и пространственного строя. Революция должна была способствовать революции художественного мышления и эстетического канона. Относительно контакта между искусством и политикой выделяется мысль о том, что в первые годы существования социально-политическая жизнь развернулась без влияния культурной и художественной жизни, искусство находилось на аристократически-привилегированном положении, оно замкнулось исключительно на своей профессиональной сфере. В музыке продолжалось изживание тех внутренних профессиональных эстетических процессов, которые существовали в дореволюционную эпоху. Музыканты, в сущности, пытались держать позицию «искусства для искусства». Последующее укрепление политической власти в советской России оказывало идеологическое давление на культурную сферу. Театр, литература и живопись быстрее вошли в контакт с марксистской доктриной. Сохранялась относительная независимость музыки от влияния политики, это обосновывается сложностью музыкальной материи, тем, что изменение формальных методов в музыке происходит гораздо труднее, чем в других видах искусства. Природа музыки такова, что музыкальная материя

может быть «пристегнута» как к «капиталистическому», так и к «коммунистическому» сюжету. В дальнейшем в советской России сама материя музыки была подвергнута переработке, органическому изменению процесса ее оформления, что определило первостепенное значение идеологической роли музыки. По Сувчинскому, развитие русской музыки большевики повернули в нужную им сторону.

Музыкальные деятели евразийского мироощущения определяли себя как «парижская» группа русской музыки, явившаяся выражением **национальной русской школы**. Они видели назначение музыки в том, чтобы она стала основой проведения ценности добра, самобытности, правды в аспекте религиозной культуры. Музыка как вид искусства, опираясь на традиции первого русского классика М.И. Глинки, в аспекте выполнения социальной функции действуют как великая позитивная национальная идея. Важным для музыкальных деятелей русского зарубежья было признание русской национальной музыки в Европе, отношение к ней не как к «экзотической», а как к равноправной европейской музыке, сохранившей при этом национальный характер. Типичным выразителем современной русской музыки Лурье считал Прокофьева. В связи с зависимостью музыки в советской России от политики, возникло опоздание в развитие русской музыки от мирового музыкального искусства. Поскольку произошла оторванность музыкантов советской России от современной жизни искусства на Западе, русская музыка приобрела провинциальный характер по отношению к музыке Запада. Лурье видел выход из этого провинциализма не в том, что русская музыка СССР будет догонять Западную Европу, а в том, что возлагались надежды на будущее развитие музыки в России и на Западе благодаря открытию нового пути именно в России.

Идеологическая функция музыки в воззрениях евразийских музыкальных деятелей проявляется двояко: 1) музыка может служить политическому устройству государства; 2) музыка способна стать основой ценностного воспитания и преобразования общества и человека в высоком духовном отношении, поскольку является музыкальной сущностью мира.

Красота в евразийской мысли предстает как совершенное гармоническое, идеал симфо-

ничности, восхождение к творческому, качественному преобразованию жизни и мира. Красота обусловила музыкальное видение совершенства мироздания и процесса стремительно-го движения к всеединству.

Музыка выступает в двух ипостасях: в метафизическом смысле как аналог целокупного бытия, которое вбирает в себя природу, человечество, духовную культуру, и в социальном статусе музыку-искусство. Музыка представляет модели универсума, являясь сложнейшей системой отношений, звуковой структурой наивысшего порядка, где красота целого реализуется через согласование множества иерархически расположенных уровней. Музыкальное видение П.П. Сувчинского и А.С. Лурье указывает на упорядочивающую миссию музыкального искусства, имеющего онтологические характеристики, восходящие к диалектическому единству бытия, и проводящего эстетический идеал симфоничности, необходимый для осуществления евразийского мировоззрения и государственности России-Евразии.

Музыкально-евразийский образ мира основан, с одной стороны, на осмыслении музыкального искусства в мире человека и, с другой стороны, на теории субстанциональности музыкального бытия, что выражено в понятиях «музыкального хроноса» П.П. Сувчинского и музыкального «ноумена» А.С. Лурье, характеризующих основу эстетического постижения мира в свете эстетического идеала симфоничности. В музыкальном видении мира П.П. Сувчинского и А.С. Лурье сказались особенность симфонического мышления. Известное в музыкальном мире понятие «симфонизм» является собой диалектический принцип тонально-тематического развития, интенсивное преобразование исходного материала, его качественное изменение и восхождение к смыслу. По Лурье, в отличие от симфонии как жанра, «симфонизм – это отказ от музыки, скованной тактовой чертой, ведущей к ритму свободной прозы» («Феномен и ноумен в музыке») [1, 317], это свобода ноуменальной музыки как духа, а не материи. Так, к примеру, Бетховен, задумывая симфонию, был одержим ноуменальным состоянием. Ноумен – это самоизживание в музыке, свобода симфонизма, которая в какой-то мере приводит к симфонии как форме, но при этом музыка ноуменальная так и останется «неявленной-не-

сбывшейся», вместе с тем в феноменальной музыке мерцают отблески потустороннего, ноуменального. Переход ноуменальное в феноменальное составляет трагический парадокс искусства. Симфоническое мышление в музыке согласуется с ноуменальным принципом творческого процесса, проецируемого в феноменальный мир. Это состояние симфонизма в творческом процессе нашло выражение в бесконечном стремлении в музыкально-евразийском сознании к преобразованию мира с целью восхождения человечества к всеединству.

Обращаясь к некоторым особенностям **музыкальной эстетики Петра Сувчинского (1892–1985)**, отметим, что в эстетических воззрениях Сувчинского на искусство как необходимость ярко выражено представление об искусстве как онтологической реальности, тесно связанной с бытием произведений искусства в мире человека. Сувчинский видит назначение искусства в том, чтобы вести человечество к становлению религиозной культуры. Новая религиозная культура как культура реализма принесет освобождение от романтической мечтательности, неопределенности символизма и легкости изображения красоты, свойственной импрессионизму. И главное – она создаст принципы построения нового искусства, нормирующие композиционный порядок в конструкции произведения и его формы. Появление нового искусства должно выражать преодоление романтического иррационального хаоса, воцарившегося в искусстве переломной эпохи, и утверждение новой рациональной формы. Эстетический вкус предъявляет высокие требования к произведениям искусства, среди которых отличается необходимость выразить современное духовное состояние действительности и раскрыть путь будущего развития. Сувчинский отмечает, что современное сознание делает первые попытки заменить прежний пафос фантастики, символизма, иносказания усмотрением мира в его предметной конкретной реальности, что это стремление проявляется чисто интуитивно, оно основано на желании стабилизировать экстенсивное мироощущение романтических веков и вернуться к прежней интенсивной религиозно-реальной статике восприятия. Сувчинский возлагает надежды на новое искусство «большого стиля», способное стать движимым началом в становлении нового бытия культуры. Плодотворность духовного обновления на основе он-

тологической силы искусства определяется значимостью традиции, составляющей основу диалектического пути будущего развития.

Русская (советская музыка) 20-30-х годов характеризуется им в контексте политики. Ее состояние, по его мнению, обусловлено «трагической коллизией» двух беспорядков»: революционным и реакционным (с воинствующим атеизмом, идущим от рационализма). В области искусства рационализм начал сказываться еще с Гоголя, художников-передвижников вплоть до Л.Н. Толстого в критических оценках «смысла искусства», в постановке вопросов «что такое искусство» и каково его предназначение. К моменту Октябрьской революции, несмотря на взлет философской мысли и искусства, русская музыка и искусство были на распутье, к примеру символизм (Блок, Белый, Брюсов) принял революцию, но не стал ее выразителем, футуризм (Маяковский) вышел навстречу революции, в области музыки таких лидеров не было. Музыкальная политика сводилась к запрещению и пересмотру содержания классической музыки: революционно-романтическую трактовку получил Бетховен, «бытовую» – Чайковский. Советское художественное сознание пошло по пути «упрощенства», нового народничества, «фольклора» лубочного, ложно-народного, путая вопросы музыкальной этнографии с вопросами художественной самостоятельности. Как заметил Сувчинский, практически все искусство свелось к тому, что стало орудием политической пропаганды, и возросла роль советских музыкантов, делающих политику. Сувчинский выделил две тенденции в жизни советской музыки: 1) усиление революционной тематики; 2) «приспособление» классических произведений к «нуждам» современности, т.е. пропагандистской политики; здесь встает проблема «миросозерцания». Принципиальным аргументом против советских марксистов было то, что производственные отношения считались базисом развития, а искусство находилось в «надстройке», место же искусства, по Сувчинскому, определяется его онтологическим статусом: «искусство не есть надстройка над базисом, как того желают марксисты. Искусство есть онтологическая реальность...» [1, 352]. Музыкальное искусство представлялось как «искусство подобия», т.е. «онтологического познания времени и звуковых спекуляций» [1, 262]. В связи с этим

он выделял феномен русской музыки. При этом высоко ценил музыкальную одаренность русского народа, умение русского человека «резонировать» в восприятии историко-культурного пространства, но считал, что созерцание и отвлеченное мышление не являются сильной стороной русских, а без порядка в созерцании музыки-субстанции (мировой гармонии) лишается своей ценности музыка как вид искусства. А между тем «искусство предполагает наличие культуры, воспитания, интегральной устойчивости интеллекта, но сегодня Россия как никогда лишена этого» [1, 352]. По определению теоретика задачи советской музыки породили два стиля: низкий (самодетельный, «танцующий колхоз») и высокий (по типу «симфонии социализма» с идеями становящейся личности, психологических переживаний и т. д.). Сувчинский не принимал советскую «эстетику», называя ее «художественным убожеством», но как гражданин он никогда не выступал против России. В письме к Дукельскому в 1947 г. он писал: «...я никогда против России не буду, и мне кажется, что эта установка должна быть принята всеми бывшими русскими... Мы можем, должны и обязаны полемизировать с художественным убожеством современной советской «эстетики»... Мне кажется, что в политическом отношении европейское сознание должно быть нейтральным (между Россией и Америкой), т. е. независимым от обеих систем» [1, 369].

Выделим мысль об **онтологическом смысле музыкального искусства, творческом процессе и типологии музыкального творчества**. Сувчинский различал в музыке музыкальное субстанциональное бытие – чистое музыкальное время, хронос, закон музыки – и музыкальное искусство в социально-историческом аспекте. По Сувчинскому, в жизни начало музыкальное есть начало религиозное, т. е., так же и у А.Ф. Лосева, субстанциональное музыкальное бытие мыслится как божественное. Онтологическая сущность музыки заключается в том, что законы музыки, музыкальный принцип *даны* как «система необходимостей». Онтологический смысл музыкального искусства – организация по закону времени через бесконечные виды протяженности, длительности, протекания. Ход времени определяет музыку изнутри. Подлинными «проводниками времени» являются лучшие образцы музыки XIII века, в XX веке музыка Стравинского.

В музыкальном искусстве есть проблема «границы музыки»: в опыте духовной жизни не всё может быть выражено музыкой. У музыки свои темы, опыт, основанный на слышании онтологической реальности, истинно музыкального времени: слушать музыку не как звучность, а «слышать время». Метафизический взгляд на сущность музыки обуславливал возможность слышать смыслы онтологического времени и возможность возвыситься над временем психологическим. Восприятие музыки во времени несет высокую радость, которая содержится в самой музыке. Музыка высоких образцов может стать мостом, связующим нас с бытием, в котором мы живем, но которое в то же время не является нами. Сувчинский относил всякое искусство, творчество к числу антропологических проблем: проблемы выразить себя через искусство, творческий дар человеческой природы, способность творить «из ничего» – необъяснимые явления и волнующие проблемы антропологии. Талант он объяснял как систему данных ради основного дара – творчества, присутствие креативного момента. Типологию творчества обуславливает конструктивный принцип одаренного человека, формирующий многоэлементную систему. Музыкальное дарование прежде всего определяется *опытом времени* – врожденный комплекс музыкальных интуиций чувствовать время реальное, онтологическое. Музыкальный опыт – чистая форма онтологического ощущения времени, хронос. Творческий тип музыканта определяют три критерия: 1) тема произведения (идейная устремленность композитора); 2) техника композиции, согласующаяся с темой; 3) личный музыкальный опыт. Здесь важно сочетание хроноса (первичное ощущение времени, подсознательное) с психологическим временем (опыт эмоций протекающей человеческой жизни: ожидание, тревога, боль, страдание, страх, созерцание, наслаждение). Музыкальное понятие времени находится вне психологических категорий. Психологическая рефлексия мешает чувству реального времени, отсутствие психологического рефлекса в творческом процессе указывает на наличие особого таланта. По соотношению онтологического и психологического времени, а также по технической возможности выражения записи музыки осуществляется типологическая классификация. Два основных типа музыки по рождению в творческом процессе отмечает Сув-

чинский: хронометрическая, в которой действует внутренний порядок, равновесие при вдохновении (Бах, Гайдн, Моцарт, Дебюсси, Стравинский) и хроно-аметрическая, преимущественно психологическая, когда музыка опережает или отстает от онтологического времени (Вагнер, романтики). Центральная проблема – проблема времени в музыке. Музыкальная интуиция – это способность поймать онтологическое время, внутренний закон музыки, который управляет музыкальным искусством.

В творческом процессе Сувчинский выделил три следующих момента: психологическое состояние композитора как готовность к творчеству, предшествующая созданию произведения; слух, слуховое воображение; музыкальное вдохновение. Один тип музыкантов сначала воспринимает музыкальное время «как пустую форму», затем рождается красота музыкальной материи, осуществляется превращение музыкального времени в звучащее звучание (Дебюсси). Другой тип исходит из формулы приспособления звучащей материи к музыкальным концепциям (Стравинский). Значение протяженности-длительности как чувство гармонии присуще музыке Бетховена (за счет динамического развития темы), Шумана, Брамса; временной ход музыки свойственен Шопену (при сочетании формального схематизма с эмоциональными пассажами). После романтизма Вагнера, Мейербергера, Берлиоза, Листа, Франка, др. произошел возврат к закону музыкальной длительности и протяженности в творчестве Дебюсси и Стравинского. В формировании новой музыки выделяет три имени: Мусоргский, Дебюсси, Стравинский. Значительны также Шенберг, Хиндемит, сюда же относит и соратника по евразийству, композитора И. Маркевича, который отличался новым слуховым воображением, зависящим от чистого слухового вдохновения, «слышимой материи». Оптимистический вывод в евразийские годы заключался в том, что новое музыкальное видение открывает будущее «большого стиля» современной музыки.

Музыкальная эстетика Артура Лурье (1892-1966) формировалась в годы учебы в Петербургской консерватории, которую он совмещал с вольнослушателем философского факультета Петербургского университета. В предъевразийский период Лурье писал о необходимости введения новых принципов худо-

жественного творчества. Внедрение новых форм художественного выражения выводит на становление понимания русского искусства в аспекте осознания бытийно-нового качества мира, основу которого составило представление о космическом акте мировой воли, образующей ядро всеобъемлющего механизма культуры, направленного на организацию и регуляцию бытия социума. Основой культурного обновления становится стремление создать искусство будущего для России-Евразии, которой суждено не повторять историю Запада, а свершить божественной волею чудо преображения народов. После Октябрьской революции был зав. музотделом Народного комиссариата просвещения, но в 1922 г. не вернулся из поездки в Берлин и с 1924 г. жил в Париже, активно участвовал в евразийском движении, был членом редколлегии газета «Евразия». Лурье до конца верен был евразийскому «взгляду на Восток». Азию воспринимал в качестве духовной системы, как «план созерцаний, определяющий чувственный опыт Востока», не отрицая роли Запада. Лурье часто использовал термин «азиатский дух», или «азиатский дух», под которым понимал чувственное постижение мистицизма чистых гармоний духа и материи. Живопись перестает быть двухмерной, она словно отделяется от поверхности холста, а музыка оперирует «третьим измерением, направленным в «глубину» звуковых перспектив» [1, 162]. В искусстве – преодоление материи не рациональным путем, а иррациональным, легким творением «светлой игры чувств (преодоленных материй)» [1, 167]. По Лурье различие мироощущений между Западом и Востоком сказалось на отношении к материалу и его воплощению в искусстве. Критикует западный метод, основанный на логической конструктивности. Искусство, по мнению Лурье, иррационально, субстанционально, природа искусства постоянна, меняется только метод. В музыковедческих работах евразийского периода выделял эстетические концепции И.Ф. Стравинского, в живописи – Пикассо, в поэзии – Валерии, высоко ценил творчество А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, Б. Бартока (неофольклорное направление). Вообще, в истории русской музыки занял значительное место как преемник композиторского опыта А.Н. Скрябина, представитель русского музыкального авангарда 1910-1920-х годов. Он манифестировал в предъевразийский

период метод микрохроматики (ультрахроматизма), создал некий род квазикубистической нотной графики (фортепианный цикл «Формы в воздухе»). Его проект будущего музыкального искусства связан с евразийской идеей единства. В центре музыкальной эстетики – переосмысление значимости трех основных компонентов: мелодии, гармонии, ритма, составляющих форму, которые получили гипертрофированное развитие в музыке. Стремление к автономизации свободной гармонии (А.Н. Скрябин) и утверждение самодовлеющего ритма (И.Ф. Стравинский) были плодотворными, но и привели к разрыву этих компонентов между собой, к форме, основанной на неравновесии. Субстанциональные элементы творчества вытесняются материальностью и конструктивизмом. По Лурье сущность музыки иррациональна, а техника композиции рациональна, «метафизическая иррациональность музыки есть следствие этой способности мелодии нарушать пространственную и временную причинность земного существования» (работа «О мелодии», 1929) [1, 254]. Мелодию называл морально-эстетической добродетелью, выражающей бытие, правду, реальность. Уклонение от мелодии через гротеск, является показателем стиля эпохи. Разрушение духовного начала мелодии снижает её качество; эротические, страстные мелодии относятся к категории низшего порядка, высшее качество определяется соотносительностью с богословскими добродетелями. Лурье отдает предпочтение мелодии, не умаляя значения гармонии, ритма, формы целого, считает, что музыка будущего должна учитывать значение русской традиции и вернуть утраченную субстанциональность мелодии, поскольку только на пересечении компонентов-координат рождается равновесная форма, единство.

При анализе современной ему музыки обозначил две полярные идеологии как противоположные системы мышления: эгоцентрическая (индивидуалистическая) и теоцентрическая (сверхиндивидуальная), ведущая к единству и утверждению незыблемого, к выходу из «календарного» времени в концепцию времени музыкального. Отсюда два типа стилей (неоготика и неоклассика), в столкновении которых рождается новый стиль. Новая готика означает не обращение к средневековью, а самоцель выражения, образцом которого выступает крайний

экспрессионизм в лице А. Шёнберга. Неоклассика (чисто музыкальный, пластический реализм) характеризуется геометрическим освоением звукового пространства (образцом в 20-е годы является И.Ф. Стравинский). Лурье радуется за синтез антагонистических концепций, ибо неоклассицизм приобрел формальные черты. Новый стиль предполагает внедрение сознания в чисто музыкальное время, освоение глубины звуковой перспективы и вместе с ней проникновение в духовную глубину. Это удивительное наблюдение Лурье о преодолении в современной музыке линейности (длительность и высота) третьим геометрическим измерением, направленным в глубину (объем) звука, по сути, предвосхищает торжество сонористики в музыке к концу XX века. Лурье представлялся идеал формального и духовного равновесия, которое вводит в музыкальную сущность мира. Однако, как он считает, в 20-30-е годы центральной стала не идеологическая проблема, а проблема формы. Не исключая синтеза формы и содержания, в искусстве восторжествовала эстетика конструктивизма с преимуществом формального принципа. Искусство XX в. после гуманистического индивидуализма XIX в. стало выражением процесса механизации жизни с пафосом антидуховности и оценкой сделанных вещей «хорошо» или «дурно». В 30-е годы Лурье меняет свои эстетические предпочтения, считая, что экспрессионизм не по духу, а как школа атональной техники единственное современное творческое течение, в то время как неоклассицизм истощился, Стравинский «полиметоден».

Лурье расставил вехи в истории русской музыки; указав на исток русской музыки у скифов, считал точкой отсчета Глинку. Выделил связь Глинка – Пушкин, наметил три основные линии стремительной эволюции русской музыки, для которой характерны такие отличительные черты, как свое чувство звуковой пропорции, специфическое строение музыкальной речи с расширением и сокращением мелодической линии, своим ощущением звуковой перспективы, специфическим отношением к гармонии, полифонии, тембрам. 1) развитие национальной идеи в музыке: Глинка – Мусоргский; 2) глубоко русская и вместе с тем сближающаяся с массами: Глинка – Чайковский; 3) ведущая к модернизму в освоении звуковой перспекти-

вы: Глинка – Мусоргский – Скрябин – Стравинский. Русская музыка выросла не на профессиональной основе, а на народной (мышление-язык). Основа русской музыки – человек, вера в народ и органическая связь с ним. Профессиональная техника необходима, она рациональна, дух музыки иррационален. Одни стремились подчинить рассудочность творческому воображению (Мусоргский, Скрябин), другие – сделать сам смысл музыки рассудочным (Римский-Корсаков, Стравинский). В проблематике народности Лурье различает народное искусство (основа национальной культуры), пролетарское (интернациональное, неосуществленная утопия), народническое искусство как выхолощенное народное при попытке создать в России пролетарское искусство. Сравнивая Россию и Америку, указывает на компромиссный характер отношения к народному, критикует «народнически-модернистическое» направление, ориентированное на массы, а не на народ, резко разводя эти понятия: у народа есть традиции, культура, у масс – нет. Задача художника соединить свою индивидуальность с коллективным состоянием культуры. Лурье использует термин «симулякр» (*simulacrum*) как ложное, подставка в компромиссе между искусством и идеологией («Линии эволюции русской музыки», 1944 г.). В истории искусства выделяет две фазы: идеологическую с лозунгом «искусства для искусства» и формальную – «искусство без искусства», когда эстетическим идеалом стала совершенная форма без какого-либо содержания. Третья стадия предполагает поворот к поиску морально-эстетического единства, решению социально-эстетической проблемы.

Музыкальное бытие трактуется Лурье двояко: музыка как ноумен и музыка как феномен. Ноуменальная сущность музыки – это ее дионисийская стихия, свобода, пра-бытие; феномен – явленные в формах музыкальные произведения. Ноуменальное состояние есть пребывание в духе музыки, подлинные музыканты находятся в столкновении между ноуменом и феноменом, яркие примеры трагического столкновения – Шуман, Скрябин. Различает понятия «симфонизм», где царствует ритм свободной прозы, и «симфония» как жанр, где музыка скована тактовой чертой. Становление нового стиля Лурье связывал с истинным смыслом современности, когда пафос переживания сменяется пафосом

сознания. В коллизии двух сил рождается новый стиль, т. е. на смену романтическому умонастроению пришла позиция позитивизма, рассудочное мышление и интерес к новым структурам и формам в искусстве. Лурье оценивал состояние современного искусства как «искусство без искусства», или «искусство для искусства», в котором произошла подмена духовного опыта чистой эстетикой, т. е. чистой формой красоты, удовольствием. Одними из последних гениев, для которых искусство было «не забавой и не баловством», а выражением духовного опыта в мифотворчестве, были Вагнер, Бодлер, Ницше, Уайльд, Скрябин, Врубель. Истинным называл искусство, в котором сохранена первичная ценность духовного начала. Сравнивая состояние современного искусства на Западе и в России, считал, что существует общая проблема «искусства без искусства», но на разных основаниях: в Западной Европе основой служит корыстное производство вещей и, «как только искусство теряет связь с подлинным духовным опытом, оно становится фабрикой вещей»; в России главным основанием стала марксистская база, «искусство заставляют служить социальному процессу», «производственная эстетика России призвана служить пролетариату, а производственная эстетика Европы – уже служит буржуазии». В связи с этим Лурье критически оценивал вопрос методологии, когда в основе современного искусства лежит не высший смысл, а метод. Причем в Европе господствует метод формальный, т. е. ориентированный на эстетизм как культ красоты, удовольствия, а в России метод внутренний – диалектический, смысловой, однако решенный в социально-идеологическом ракурсе. Лурье как не приемлет искусство в России, служащее социально-политическому процессу, так и западное искусство, утратившее свой «божественный смысл». В духовном основании искусства он видел ценность божественного начала: искусство принадлежит и подчиняется Богу, через личный духовный опыт искусство служит общему делу миростроительства.

Резюмируя, подчеркну, что, переосмысливая философию сегодня, мир философии ставит перед собой глобальную задачу, указывая на очевидный факт необходимости согласованной деятельности всего современного человеческого сообщества. Человечество находится в состоянии глобального онтологического проти-

воречия: оно живет, преобразовывая мир, и вместе с тем существует в определенных рамках, поставленных самим Бытием [3]. Глобальная стратегия обнаруживает связь с глоболизирующими философскими категориями, такими,

как Единое, Целое, Всеединство, Гармония. Очевидно, человечество коллективно бессознательно и с помощью своего разума сознательно всегда вело поиск гармонического существования, будущего гармоничного общества.

12.05.2011 г.

Список литературы:

1. Вишневецкий И.Г. «Евразийское уклонение» в музыке 1920-1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
2. Коломиец Г.Г. Ценность музыки: философский аспект. Издания 2006 (Оренбург, ГОУ ОГУ); 2007, 2009 (Москва, URSS).
3. Мантатов В.В. Глобализация, устойчивое развитие и общество будущего (по материалам XXII Всемирного философского конгресса). / Век глобализации №1, 2009.

Сведения об авторе: **Коломиец Галина Григорьевна**, профессор кафедры философской антропологии Оренбургского государственного университета, доктор философских наук, профессор. 460018, г. Оренбург, пр-т Победы, 13, ауд. 2211, тел. (3532) 372586

UDK 78.01

Kolomiets Galina G.

Orenburg state university, e-mail: kolomietsgg@yandex.ru

MUSICAL AESTHETICS OF EURASIANS

The article is devoted to musical aesthetics of the Eurasians, views on art and music from the point of view of aesthetics and politics by P. Suvchinsky, A. Lurie, B. Dukelsky. In the musical-aesthetic materials of the period of Eurasian Movement the author sees the features which interface with the challenges of today's world.

Key words: aesthetics, music, art, music aesthetics, philosophy of music, aesthetics and politics, modernism and modernity, Eurasian, P.P. Suvchinsky, A.S. Lurie, V.A. Dukelsky, I.F. Stravinsky.

Bibliography:

1. Vishnevetsky I.G. «Euroasian evasion» in music of 1920-1930th years: Matter History. Articles and materials. M: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.
2. Kolomiets G.G. Value of music: philosophical aspect. Edition 2006 (Orenburg, OGU); 2007, 2009 (Moscow, URSS).
3. Mantatov V.V. Globalizatsion, a stable development and a future society (on materials of XXII World philosophical congress). / Century of globalisation №1, 2009.