

фика их песен заключается в лиризации образа, стремлении раскрыть его не прямо, а опосредованно, через ассоциации. Примером могут служить песни Л. Захлевного на слова В. Левина «Героям Бреста», Э. Зарицкого — А. Вольского «Партизанская бяроза», В. Иванова — С. Орлова «Этот день» и др.

Не увядает в республике и традиция сочинения песен в «народном» стиле, что можно проследить на примере творчества Л. Шлег. Ее песни имеют более индивидуальный характер, образ. Они написаны с большой «выдумкой», иногда со стилизацией под «народное». В песнях композитора как бы сочетаются народный и профессиональный стили с преобладанием народной формосновы. В большинстве случаев автор обращается к народным текстам (например, песня «Як была я маладзенька»).

Таким образом, мы с полным основанием можем констатировать, что белорусская советская песня достигла достаточно высокого уровня развития, привлекая слушателя высокохудожественным воплощением гуманистических идей. Высокий уровень массовости такого искусства — одно из свидетельств культуры народа, его социальной и эстетической зрелости.

И. В. Ухова (МИК)

К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА (С. ФЕЙНБЕРГ. СУДЬБА МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ)

Данная статья посвящена одному из малоизвестных в музыкальной эстетике сочинений — «Судьбе музыкальной формы» (1915—1917) — Самуила Евгеньевича Фейнберга.

У труда С. Фейнберга нелегкая судьба: исследователи впервые обращаются к нему через 60 с лишним лет после создания. Поэтому необходимо быть особенно осторожным в оценке его основных положений.

Восхищаясь им как памятником своей эпохи, мы, естественно, принимаем все явные «приметы времени» исследования С. Фейнберга: определенную ограниченность его концепции, дискуссионный характер ряда идей и, наконец, некоторую субъективность авторских оценок. Однако, рассматривая труд С. Фейнберга как детище своего времени, нельзя забывать, сколько светлых мыслей, сформулированных впоследствии в качестве проблем эстетики XX в., заложено в нем. Благодаря этому появление исследования С. Фейнберга не может пройти незамеченным для современной науки. Коренные проблемы, поднимаемые в труде, и сейчас находятся в центре внимания эстетической мысли.

В первые десятилетия XX в. в России возрос интерес к музыке и ее проблемам (специфике, законам, формам, источникам воздействия) со стороны представителей различных областей художественного творчества. Именно в это время культ музыки,

утвердившийся в немецкой эстетике XIX в. и провозгласивший ее «корнем или алгебраической формулой всех остальных искусств» (И. Гёте), перемещается на русскую почву. Среди его проявлений и символистские устремления к «омузыкаливанию» других видов искусств («Симфонии» А. Белого, «Сонаты» В. Брюсова, живопись М. Чюрлёниса), и философские обобщения А. Блока («Вначале была музыка. Музыка — сущность мира» [1]), и грандиозные скрябинские планы переустройства мира при помощи Мистерии, и сам бурный расцвет науки о музыке и музыкальной эстетике (Н. Римский-Корсаков, С. Танеев, Б. Яворский, К. Эйгес). Одной из самых популярных становится проблема «жизнеспособности» музыкального искусства, «долговечности» его произведений — часть общей темы «угасания» европейской культуры. Как любые эсхатологические теории, идеи гибели музыки были в России отражением предельно усилившегося на рубеже веков кризиса всей общественной жизни.

Возникшие в западной эстетике XIX в. фатальные мотивы всеобщего разрушения и упадка искусства (Г. Гегель, Ф. Ницше, позже — О. Шпенглер, А. Тойнби) впервые зазвучали в России в предоктябрьское десятилетие XX в. в статьях А. Блока («Крушение гуманизма»), А. Белого («Апокалипсис в русской поэзии»), в прозе М. Шагинян («Путешествие в Веймар»).

В русской мысли о музыке начала XX в. тема о «сумерках европейской культуры» также сделалась модной. Идеи гибели музыкального искусства в первые десятилетия нашего века затронули даже многих прогрессивных музыкантов (Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, Н. Метнера). Расхождения во взглядах авторов касались лишь различных представлений о том, что называть кульминацией прошлого развития искусства, в творчестве какой эпохи и какого композитора искать идеальный образ «угасающего искусства». Для С. Фейнберга, как и для Н. Метнера, такой вершиной является вся классическая музыка (особенно творчество Бетховена), для С. Танеева — и более ранняя эпоха полифонического стиля.

Сходство взглядов различных музыкантов особенно ощутимо в вопросе об основном содержании процесса постепенного упадка искусства — уничтожении музыкального произведения (музыкальной формы) как целостной системы. «Музыкальный образ кристаллизуется в ряду несвязных, бессмысленных звучаний. Музыка возвращает пространству его вещественность в виде омертвевших фрагментов — отдельных деталей когда-то гармонично сочетавшихся идей» (см. рукопись С. Фейнберга, с. 1) *.

Проблема начавшегося распада произведения музыкального искусства, составляющая суть исторических и эстетических изысканий С. Фейнберга, обусловила и заглавие его работы — «Судьба музыкальной формы».

* Далее приводятся только страницы.

«Судьба музыкальной формы» — это поэтический рассказ о рождении, расцвете и упадке музыкального искусства. Чтобы объяснить причины, приведшие музыку к печальному положению, С. Фейнберг ставит и решает ряд чисто эстетических проблем: о соотношении внутреннего образа и его пластического воплощения (содержания и формы); источниках особого внушающего действия музыки, способе существования музыкального произведения; предмете (объекте) эстетического созерцания в музыке, соотношении субъективного и объективного факторов в процессе музыкального восприятия; классификации видов искусства; о музыкальном пространстве и времени.

В наше время, когда взгляды С. Фейнберга на судьбы искусства уже не могут считаться свершившимся «мрачным пророчеством» или осуществившимся научным предвидением, концепция «Судьбы музыкальной формы» представляет скорее исторический, нежели практический интерес: она в полной мере отражает характерные для части интеллигенции начала века взгляды на судьбы искусства и культуры России, предчувствия грядущих перемен и через их призму — сложные процессы, происходящие на рубеже веков. Вместе с тем основные положения труда С. Фейнберга сохранили свою актуальность и поныне. Решаемые автором весьма оригинально и зачастую достаточно современно, они выходят за исторически ограниченные рамки его собственной концепции и составляют сегодня главную ценность «Судьбы музыкальной формы».

Невозможность раскрытия содержания всех взаимосвязанных проблем в одной статье заставляет ограничиться рассмотрением наиболее интересного и актуального для современной советской и зарубежной эстетики положения труда С. Фейнберга о музыкальном пространстве и времени.

«Анализ большинства музыкальных произведений представляет нам богатый материал, указывающий на власть пространственных законов над временной природой музыки» (с. 17).

Проблема пространства и времени искусства — одна из старейших в эстетике. Она возникает вместе с попытками классификаций различных его видов. История изучения эстетикой художественного пространства и времени начинается с опубликования в 1766 г. Г. Лессингом его сочинения «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» [2].

Г. Лессинг положил начало разделению видов искусства на пространственные (архитектура, скульптура, живопись) и временные (поэзия и музыка). По мнению Г. Лессинга, пространственные виды лишены времени, а временные — пространства; между ними лежит непроходимая грань, замаскированная лишь группой пространственно-временных видов искусства (танец, пантомима, театр): «...Остается незыблемым следующее положение: временная последовательность — область поэта, пространство — область живописи» [3].

Прошло много времени, прежде чем теория относительности А. Эйнштейна совершила тот переворот в человеческом сознании, в свете которого нельзя было не признать, что и в искусстве «бытие вне времени есть такая же величайшая бессмыслица, как и бытие вне пространства» [4].

Изучение музыкального пространства-времени в их единстве началось в XIX в. (М. Гауптман, Г. Гегель, Г. Шеллинг). В это время пространственность музыки осознается как свойство структурности и пропорциональности музыкальной композиции, вызывая многочисленные сравнения музыки с архитектурой: «Оба искусства покоятся на гармонии отношений, выражаемых количественно и в основных чертах улавливаемых умом» [5].

В XX в. разработка теории пространственно-временного континуума занимает не только философов (Э. Гуссерль, А. Бергсон), но и музыкантов-теоретиков. Так, Э. Курт исследует механизм возникновения в музыке пространственных впечатлений: «Когда мелодия, будучи в сущности своей развертыванием напряжения, находит свое наглядное осязательное оформление, она неизбежно принимает пространственную форму: ибо мы не можем себе представить движение в пространстве без конкретизации движущегося объекта. Поэтому в музыкальном отношении возникает ряд комплексов впечатлений, хотя неясных, но несомненно носящих пространственный характер» [6].

Б. Асафьев трактует пространственность музыки как свойство музыкальной формы: «Кристаллизация звуковой пространственности или восприятие соотношений звучащих элементов в неподвижном застывшем состоянии — это точка, откуда начинается музыкальное зрение и осязание форм» [7].

Теория музыкального пространства-времени С. Фейнберга как бы подытоживает представления, сложившиеся по этому вопросу в эстетике XIX—начала XX в.

Разделяя гегелевскую классификацию видов искусства на «пластику» и «искусство внутреннего образа» и утверждая вслед за ним двойственную природу музыки, С. Фейнберг из нее выводит пространственно-временной характер музыки: как искусство пластическое по материалу, т. е. имеющее дело с вещественностью звука, музыка обладает пространственными свойствами; как «искусство внутреннего образа» она развертывается во времени.

Пространственность музыки, следующая из пластичности ее материала, выразившаяся, по мысли С. Фейнберга, в объемности, трехмерности звуковых масс, сложилась в результате «темперации звукового материала», постепенного осознания все новых пластических свойств звука: «Оба измерения — высота звука и длительность организуют основную меру звука. В тембровой окраске дано его третье измерение. С этого момента плоскостной образ приобретает массивность трехмерных тел» (с. 119, 120).

Такую точку зрения разделяют и некоторые современные исследователи: «Музыкальная материя бытует в пространстве и времени. Пространство же понимается как некий звучащий объем... Высотная значимость и определенность звуков выявляют вертикальное измерение пространства при заполнении этого объема звучащей массой в ее сгущениях и разрежениях...

Пространство, заполняемое в течение определенного промежутка времени звукообразами некоей протяженности, имеет своеобразное горизонтальное измерение». И далее: «Тембровофонические комплексы, подобно цвету в живописи, создают «объемность» или «глубинность» звучащего пространства» [8].

Трехмерность музыкального объема для С. Фейнберга, однако, не была самим пространством музыкального произведения — она лишь обеспечивала возможность существования пространственной пластической формы. Называя музыку искусством, постоянно умозаключающим от «звучащего в настоящем к прошедшему и будущему» («Все, что отзвучало, живет лишь в воспоминании, в то время как дальнейшее течение мелодии — только предчувствие следующих за этим мгновений» (с. 67), С. Фейнберг видит в пространственности музыкальной формы единственное средство образа противостоять размывающему действию временного потока, не имеющего ничего в настоящем и все — в прошедшем и будущем. «Музыка расширяет момент настоящего, так как ее формы, начиная с небольшой прелюдии и кончая величественными контурами симфонии, захватывают у времени все более широкую область, превращая ее в пространственную протяженность» (с. 17).

Это свойство музыкальной формы, вскрывающее противоречивость пространственно-временных отношений в музыке, было впервые изучено А. Бергсоном, что положило начало многочисленным исследованиям симультанного восприятия произведения музыкального искусства: «В знакомой мелодии слушатель как бы на расстоянии сразу схватывает ее целостность. Пользуясь терминологией Гильденбрандта, можно сказать, что закрепленный памятью устойчивый комплекс звуковой формы представляет собой «далекой музыкальный образ», мгновенно охватываемый сознанием» (с. 67).

В настоящее время эффект симультанирования («перевода временных отношений в пространственные», по определению Б. Теплова) в музыке исследован достаточно подробно: благодаря «далевому музыкальному образу» музыкальное произведение предстает перед нами как противоречивое единство процессуальности и одномоментности, временности и пространственности в восприятии.

Утверждая на основе возможной целостности восприятия музыкального построения «различие в восприятии уже слышанной раньше мелодии и незнакомой», С. Фейнберг именно в пространственности музыкальной формы видит средство образования

«далевого музыкального образа», препятствующего «размывающему» действию музыкального времени.

Двойко толкуя понятие музыкального пространства (как трехмерного звукового объема и как пространственной формы), С. Фейнберг вводит два определения времени в музыке. Кроме музыкального времени, представляющего собой только порядок обнаружения данной вонне реальности звукового образа, он пользуется выражением «поэтическое время», понимая его как «необратимость» развития сюжета и сложную причинную цепь событий.

«Пока движение мелодии незапоминаемо и неповторимо, Ганс Закс говорит о песне Вальтера: "...Запомнить не могу, но и забыть не в силах"» (с. 39). До тех пор, пока музыкальное произведение разворачивается «беспрерывно» и «бесповторно», оно обладает лишь пространственностью звукового объема, но не формы. Пространственность как звуковой объем и собственно музыкальное время как «развертка» (звуковая последовательность) пассивны и неизбежно присущи пространственно-временной природе музыки. Взаимодействие же так называемого поэтического времени, воплощающего необратимость, неповторимость, причинность, и пространственности формообразования, стремящейся к симметричности, повторяемости, одновременности существования частей целого, образует все многообразие форм и стилей.

«В вариациях смена методов изложения разрушает контуры мелодии. Здесь отчетливо проступают свойства поэтического времени — необратимость и неповторимость... В пространстве отдельные элементы могут быть перенесены или симметрично построены; время же всегда разрушает, прибавляя новые черты, внося изменчивость, текучесть и нарушая постоянство пространственной формы...

В ряде вариаций поток времени прерывается неделимыми фрагментами общей концепции, подобно стрелке больших часов, движущейся скачками» (с. 67).

Приняв за точку отсчета равнодействие противоборствующих сил пространства и времени в музыкальном сочинении, С. Фейнберг анализирует стиль и форму с точки зрения преобладания времени (вариации, баллада, вариационно-куплетная форма; Шуман, Шопен и другие романтики) либо пространства (рондо, куплетная форма; Моцарт, Дебюсси). Взаимосвязь музыкального пространства и времени для С. Фейнберга неоспорима. Она понимается им не только как свойство двойственной природы музыки, но и как принцип организации музыкального произведения, где противоборство сторон и разные типы их соотношения образуют форму как целое. Отмечая «основное тяготение звуковой формы к слиянию пространства и времени», С. Фейнберг определяет ее как «частный случай совмещения противоположных начал» (с. 17—18).

Таким образом, для С. Фейнберга пространственно-временное единство выступает в музыке и как организация звукового пространства в его становлении, в процессе, и как взаимодействие, борьба устойчивости (пространственности) и изменчивости (временности). Единство и равнозначность двух слагаемых — пространства и времени в музыке возможно только в том случае, если в самом разворачивании временного музыкального потока присутствует сила, способная противостоять необратимости и текучести времени. В пространственности музыки С. Фейнберг видел свойство, не просто сопутствующее временному музыкальному процессу, но и порожденное им себе отрицание, противодействие.

Современный взгляд на проблемы пространства-времени искусства (и музыки), ставшие в последние десятилетия популярной темой эстетических исследований и в нашей стране, и за рубежом, конечно, шире позиции С. Фейнберга и не всегда совпадает с ней. Однако это не умаляет ценности соответствующих идей «Судьбы музыкальной формы». Значение фейнберговской теории пространства-времени музыки — в ее оригинальной разработке и последовательно диалектическом характере, позволивших многим его идеям (о формировании внутреннего пространства-времени музыкального произведения или о концептуальном пространстве-времени; о пространственной сути музыкальной формы) подняться до уровня современных научных исследований [9].

Взгляды автора «Судьбы музыкальной формы» представляют сегодня не только исторический интерес. Во многом спорные, они вносят свежую струю в бурное течение современных научных дискуссий.

Публикация труда С. Фейнберга в издательстве «Советский композитор» вскоре позволит специалистам и любителям музыки ознакомиться с ним и, без сомнения, будет способствовать расширению представлений о многогранной творческой личности этого видного советского музыканта.

Примечания

1. Блок А. Дневники: 1919 год.— Собр. соч.: В 8-ми т. М.—Л., 1962, т. 7, с. 360. 2. «Под живописью я понимаю вообще изобразительное искусство... говоря о поэзии, я в известной мере имел в виду и остальные искусства, где подражание совершается во времени» (Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии.— М., 1957, с. 70). 3. Лессинг Г. Э. Указ. соч., с. 210. 4. Энгельс Ф. Анти-Дюринг.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 20, с. 51. 5. Гегель Г. Эстетика.— М., 1971, т. 3, с. 56. 6. Курт Э. Основы линейного контрапункта.— М., 1931, с. 55. 7. Асафьев Б. [Игорь Глебов]. Процесс оформления звучащего вещества.— В кн.: De musica. Пг., 1923, с. 149. 8. Мелик-Пашаева К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции.— В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1975, вып. 3, с. 469, 474. 9. См. в связи с этим ранее упоминавшиеся работы М. Арановского, Г. Панкевич.