

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ОТ МОДЕРНА К ФУТУРИЗМУ: ЭСТЕТИКА, ПОЭТИКА, ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ»

ПО СЛЕДАМ КОНФЕРЕНЦИИ «ОТ МОДЕРНА К ФУТУРИЗМУ» (ВИРТУАЛЬНАЯ БЕСЕДА ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ)¹

Участники беседы:

Сергей Владимирович Грохотов (С. Г.) — кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Константин Владимирович Зенкин (К. З.) — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки, проректор по научно-творческой работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Роман Александрович Насонов (Р. Н.) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Татьяна Владимировна Цареградская (Т. Ц.) — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных

Владимир Петрович Чинаев (В. Ч.) — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

DOI: 10.26176/MSC.2020.40.1.004

¹ Предлагаемая беседа является виртуальной лишь отчасти — разговор состоялся «в реале», и действительно за столом (хотя и продолговатой формы), в последний день конференции — 25 октября 2018 года. К сожалению, Т. В. Цареградская и К. В. Зенкин не смогли тогда принять участие в дискуссии. Однако их любезное согласие письменно изложить свои соображения по затронутым вопросам не только содержательно очень обогатило беседу, но и придало ей весьма органичный в наши дни элемент «виртуальности», особенно уместный в применении к модерну, модернизму, авангарду...

МОДЕРН — МОДЕРНИЗМ — ПОСТМОДЕРНИЗМ:
КУЛЬТУРНЫЕ ЭПОХИ В ПОИСКАХ САМОНАЗВАНИЯ

В. Ч. Когда проект конференции рождался у нас на кафедре, у меня, да и не только у меня, не было уверенности в его состоятельности. Обычно бывают конференции, приуроченные к датам. А в данном случае? Будет ли тема актуальной? Вроде бы и период совсем небольшой — это вам не эпоха классицизма, не барокко, не средневековье. Но конференция поставила перед каждым из нас множество интересных проблем, были затронуты и кинематограф, и театр, и живопись, были выходы в социологию...

Р. Н. Да, Владимир Петрович, первое впечатление от завершившейся конференции — это впечатление очень большой пестроты, разнообразия, что хорошо и даже закономерно в связи с особенностями самой темы и материала, к которому мы обратились. Это дает нам определенную программу для дальнейшей работы, размышлений и движения вперед.

В. Ч. Поскольку в теме конференции после модерна назван футуризм, то, казалось, всем будет понятно, что речь идет именно о «*стиле* модерн» — направлении в искусстве конца XIX — начала XX века; при различных наименованиях (от «Art Nouveau» и «Jugendstil» до «Secession» и «Liberty») этот стиль обладал определенной общностью. Однако опыт нашего общения в дни конференции показал, что «модерн» понимается очень широко — не только как локальное стилевое направление рубежа веков, но и как художественная культура XX века вплоть до шестидесятых-семидесятых годов, когда в американском и западноевропейском искусстве происходят явные стилевые сдвиги.

Т. Ц. Более того, в своем труде «Философский дискурс о модерне» Юрген Хабермас указывает, что понятие «модерн» широко используется современными исследователями (философами и социологами) как базовое для понятия «постмодерн». И похоже, хотя Хабермас писал это в 1985 году, для нас сегодня модерн виден именно с этой стороны.

В. Ч. Вот именно! Есть ощущение, что для определения творческих тенденций нашей современности уже недостаточно и прокрустова ложа постмодернизма — возникают иные понятия. Неомодерн? Вторая волна модернизма?

Т. Ц. О второй волне модернизма уже достаточно давно пишут наши коллеги — искусствоведы, литературоведы. Есть и музыковедческие работы на тему «второго модернизма» (Манкопф), «позднего модернизма» (Метцер). Это становится достаточно распространенной позицией — во-первых, не подверстывать под постмодернизм всё то, что происходило после начала семидесятых, во-вторых, учитывать тот безумно плотный событийный контекст в искусстве XX века, когда необходимость двигаться от одной «новизны» к другой подразумевала необходимость бросать те или иные идеи в неразвернутом состоянии, в не исчерпанной до конца (а порой и в только обозначенной перспективе) высказанности. Этот процесс

обозначен Александром Сергеевичем Соколовым как «договаривание». Так что в данном случае обозначение границ стилей — дело актуальное.

Р. Н. Да-да, и тем более в педагогическом процессе... Когда мы преподаем историю зарубежной музыки студентам, то стараемся как можно более четко разграничивать эпохи. Например, рассказывая об эпохе между двумя мировыми войнами, мы очень часто говорим о музыкальном неоклассицизме — притом что прекрасно понимаем некоторую условность этого понятия. Оно, конечно, не охватывает — если мы музыкальный неоклассицизм понимаем буквально — всё то многообразие явлений, которое между этими войнами имеется. Тем не менее в каком-то смысле — как стремление писать рационально, как стремление навести некий порядок в музыкальном мышлении, как стремление к более объективному взгляду на мир — это понятие действительно охватывает все. Но музыкальный неоклассицизм можно понимать и очень узко — взяв за образец, допустим, «Симфонические метаморфозы тем Вебера» Пауля Хиндемита или «Пульчинеллу» Стравинского; вот это и есть типичный музыкальный неоклассицизм, то есть по сути своей аранжировка старинного материала, достигшая нового высокого художественного уровня. Мой учитель, Михаил Александрович Сапонов, любит обращать внимание именно на эти произведения — музыковеды, по его мнению (которое передаю, надеюсь, более или менее точно), привыкли искать «неоклассицизм» не там, где он прежде всего наблюдается.

Т. Ц. Но все-таки очевидно, что дискурс учебный (когда преподаем) и дискурс научный (когда изучаем) — полярные по своей форме вещи. Ясная, четкая формулировка по определению отменяет возможность полноты охвата. Особенно это касается таких объемных и сложных конструкций, как стилевые направления. В самом обобщенном виде «модерн» — это стиль, завершающий, обобщающий и синтезирующий эстетический опыт всех предшествующих культур: минойской, египетской, античной, индийской, китайской, японской и, конечно же, европейской, с тем чтобы дальше появилась почва для радикального обновления — уже в модернизме.

Р. Н. У меня возникла такая идея во время нашей конференции: понятие модерна, или, может быть, модернизма (как пишут немцы о своих 1890-х–1900-х годах и отчасти о начале 1910-х), тоже способно «работать» в курсах истории зарубежной музыки, когда нам нужно охватить, обобщить и преподнести студентам в какой-то вполне ясной, удобоваримой форме многообразие художественных явлений этих «переходных» десятилетий. Кстати сказать, и немецкие, и английские исследователи музыки этого периода любят сегодня подчеркивать, что эпоха модерна характеризуется совершенно разными, в том числе противоположно направленными тенденциями.

В ОЖИДАНИИ АПОКАЛИПСИСА: ФУТУРИЗМ И ЭСХАТОЛОГИЯ

Р. Н. Казалось бы, наш разговор о модерне, о модернизме предполагает устремленность художественного процесса вперед, в будущее. Но в то же самое время мы наблюдаем господство иных настроений: на рубеже XIX–XX столетий как никогда прежде заявляет о себе эстетика конца Европы, декаданса. Действительно, эпоха модерна проникнута духом разложения и сладостного упадка, и именно с этой тенденцией связаны наиболее значимые для меня ее достижения: декадентство оказалось плодотворнее «будетлянства», как выясняется с исторической дистанции. И оба они — «разнополые дети разврата». Разве ж не так?!

В. Ч. Между прочим, и сейчас у нас есть свой декаданс и, если хотите, даже свой модерн. Но просто он не имеет ничего общего с тем благоуханным декадансом, который переживала Европа на рубеже XIX и XX веков. Он другой, но он, безусловно, присутствует. У нас есть свой футуризм, куда более опасный, чем тот разрушительный футуризм, о котором мечтали 100–110 лет назад. То была эпоха перелома, предвещавшего катастрофу. Но посмотрите, на каких пороховых бочках находимся все мы сегодня, слушая или читая последние новости! История повторяется дважды, и второй раз — в виде фарса. Вот, может быть, про фарс есть смысл подумать.

С. Г. Хорошо бы все-таки это был фарс...

В. Ч. Тогда, на заре века, была надежда на прорыв. А разве мы все не ждем, что он вот-вот произойдет? Сейчас нет критериев — и это знак эклектичной кризисной эпохи, в которой мы находимся, но эпохи, которая очень хочет быть футуристичной. Мы не можем назвать что-то своим конкретным термином (все-таки — куда деться? — он должен быть) именно потому, что все неопределенно, словно в каком-то смутном облаке... Не пришли еще новые гении — новый Леонардо, новый Скрябин... А может быть, они где-то есть, но мы их просто не замечаем, потому что они говорят на совершенно другом языке, который еще надо понять, надо пережить каждому из нас. Так что мы, может быть, стоим на пороге какого-то другого футуризма.

Т. Ц. То, что происходит на наших глазах, еще пока до такой степени неясно, что ему дают самые разные названия. На одной из конференций даже стоял риторический вопрос: «Современность — новая античность?» — что предполагало понимание нынешней ситуации как аналогии той Древней Греции, когда ничего еще не было названо, когда понятийный мир нужно было создавать из ничего, когда Хаос определенно преобладал над Космосом, и земля «была безвидна и пуста»... Так что, с одной стороны — пост-постмодернизм, с другой — новая античность. То ли древность, то ли современность. Когнитивный диссонанс...

В. Ч. Кстати, о диссонансах... В самом широком смысле слова... Я имею в виду футуризм как апокалипсис. Только вдумаемся в такое сочетание несочетаемого! Мы привыкли к тому, что футуризм — это будущее (*futurum*). Но ведь футуристы декларировали: «сначала всё уничтожить». Томмазо Маринетти открыто призывал к войне, когда она в 1914 году уже стояла

на пороге. Все символистские «мистерии» во главе с «Предварительным действием» Скрябина были весьма своевременны — то были предчувствия катаклизмов, время «переоценки всех ценностей». Эсхатологические мотивы присутствовали и у русских футуристов, в частности в известной программной книге Алексея Кручёных «Апокалипсис в русской литературе» (1923). В музыке авангардного конструктивизма апокалиптические образы ярко заявляли о себе — например, в Пятой фортепианной сонате Мосолова, в цикле прелюдий и фуг Всеволода Задерацкого, где авторы вводят в музыкальный контекст интонацию *Dies irae*. Выходит, футуризм как вера в будущее прокламирует апокалипсис, конец всего! Не такой уж футуристичный был этот футуризм... Но тема «футуризм и эсхатология» пока кажется парадоксальной.

МОДЕРН И МОДЕРНИЗМ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ: ПРИГЛАШЕНИЕ К ДИСКУССИИ

Т. Ц. ...Да и модернизм тоже не всегда был «модернистичным». Роман Александрович говорил о неоклассицизме — что это, как не ностальгия по прошлому?

В. Ч. О модернизме шла речь и в докладе Константина Владимировича Зенкина об исполнительском искусстве Ферруччо Бузони, Марии Юдиной и Гленна Гульда. Но являлось ли их искусство «модернизмом»? С точки зрения Зенкина — нет, не являлось, а было обусловлено скорее обостренным чувством историзма. Повышенные темпы в интерпретациях финала Семнадцатой бетховенской сонаты Юдиной и Гульдом, по его мысли, возвращают нас к подлинной аутентичной традиции времен Бетховена. Это может восприниматься как парадокс, ставящий под вопрос само понятие модернизма. Но в его докладе такой исследовательский ход убеждал.

С. Г. Вообще, вопрос о конкретных проявлениях модерна в исполнительстве (да, пожалуй, и в музыке в целом) довольно сложен и не поддается однозначным решениям. Во всяком случае, причастность к модерну музыкантов-исполнителей едва ли может быть сведена к наличию или отсутствию в их творчестве тех или иных конкретных свойств. Так, например, подчеркивание, «смакование» интонационных деталей, характерное для многих пианистов и скрипачей начала XX века, — про таковые говорила в своем докладе о Крейслере Татьяна Борисовна Суханова — широко представлено в игре наших современников, но также (согласно многочисленным историческим свидетельствам) было свойственно артистам романтической эпохи. Повышенное внимание к утонченному звуковому колориту, которое нередко отмечается в качестве характерного свойства музыкального модерна, едва ли не в той же степени присутствует и у некоторых музыкантов предшествующих и последующих модерну поколений. То же касается и орнаментального начала, столь важного в визуальных искусствах эпохи модерна, но отмечаемого и в музыке, и т. д.

К чертам модерна в творчестве того или иного музыканта нужно, на мой взгляд, подходить, учитывая широкие контексты, связанные с общими проблемами истории и эстетики. К примеру, мы слышим, что Плетнев играет очень свободно, у него необыкновенное, обостренное *rubato*, казалось бы, почти как у Фридмана или кого-то из пианистов «эпохи модерна». Однако это не свидетельствует о его принадлежности к модерну как таковому — это нечто абсолютно иное. Интенсивная вибрация и плотное глубокое звучание, присущие игре Фрица Крейсlera, сами по себе не привносят в его исполнительский стиль черты модерна (ныне эти свойства вообще сделались общепринятыми среди скрипачей академического направления); в контекст модерна они попадают лишь в том случае, если принять во внимание особенности композиторского творчества Крейсlera, особенности его репертуара, социо-культурный контекст его концертных выступлений и т. д. Все это представляет собой интереснейшее поле для исследований...

МОДЕРН И ФУТУРИЗМ: ТЕРМИНЫ И ИХ ТОЛКОВАНИЯ

В. Ч. Но вернемся к терминологии... Ныне существует тенденция резко противопоставлять уходящий, угасающий стиль модерн и якобы прогрессивный футуризм. Но вопреки нашим представлениям, в документах того времени не все обстояло так однозначно. В ту эпоху нередко встречаются характеристики футуризма как явления упадочного (именно так!), декадентствующего, отражающего лишь закат и последние всплески предшествующего романтизма. В таком духе трактуется поэзия Алексея Кручёных и его авангардных единомышленников в книге Вадима Шершеневича «Футуризм без маски», вышедшей в свет в 1914 году. Казалось бы, как вообще модерн и авангард могли пересекаться в одном культурном пространстве?... А ведь как ярко они сосуществовали!

С. Г. Да, многомерность конференции вполне соответствует многомерности самих явлений, о которых на ней шла речь. Что же касается неоднозначности толкования терминов, то она органически присуща культурно-историческим и искусствоведческим категориям, стоящим в ее названии. А. В. Михайлов называл подобные — «терминами движения». Суть таковых в том, что заложенные в них смыслы подвижны, меняются и обогащаются с течением времени, по мере их бытования в искусствоведческой и житейской практике. Причем новые элементы, входящие в понятие, не отменяют прежние, а как бы сдвигают их на иные смысловые уровни. Михайлов писал о терминах движения в связи с романтизмом и бидермейером. Последний, например, прошел большую эволюцию — от названия стиля мебели и декоративно-прикладного искусства до обозначения целой культурно-исторической эпохи. Сходную эволюцию можно заметить и у модерна (в относительно узком понимании его как стиля рубежа XIX–XX веков). По мере увеличения исторической дистанции, отделяющей нас от этого времени, становится видно, что модерн последовательно «вбирает» в себя все новые и самые разные пласты культуры и искусства. Доклады и обсуждения на

нашей конференции это наглядно показывают — так, в контексте культуры модерна начинают рассматриваться феномены исполнительского искусства (подход немислимый в первой половине прошлого столетия!).

Р. Н. В российской науке есть и более узкое понятие стиля модерна, чем то, о котором мы с вами сегодня ведем преимущественно речь. Именно его разрабатывает Ирина Арнольдовна Скворцова. Она пишет в основном о декоративных тенденциях, о некоем причудливом плетении линий, сводя понятие музыкального модерна к одному очень ясному принципу. Как следствие, оказывается, что этого «настоящего» модерна, модерна в чистом виде, в истории музыкального искусства совсем не так много: скорее, мы обнаруживаем «модерновые» тенденции в сочинениях очень разных по характеру и по замыслу, относящихся к разным стилевым тенденциям эпохи. В значительной степени именно с упомянутым декоративным принципом связывают исследователи — Анна Викторовна Засимова и Алла Васильевна Мофа — черты модерна в творчестве соответственно Георгия Катуара и Фредерика Делиуса. Как я уже говорил сегодня раньше, наличие более широкого и более узкого понимания тех или иных стилевых явлений — совершенно естественная вещь; нам постоянно приходится это учитывать в научной работе и в педагогике.

ПАРАЛЛЕЛИ МЕЖДУ ВИДАМИ ИСКУССТВ: КРИТЕРИИ ПОИСКА

Р. Н. Надо обозначить еще один круг вопросов. Это сложнейшая проблема параллелей между разными видами искусства. Эпоха модерна замечательна именно тем, что здесь актуализируется идея синестезии, происходит предельное, насколько это возможно, сближение разных видов искусства. Всех причин не назову, но одна из главных — стремление к теургии, к священному, духовному искусству, стремление художников и поэтов опять стать жрецами и пророками (по словам Владимира Соловьева). Мечта о вторичной сакрализации искусства естественным образом приводила к представлению о художественном произведении как мистерии, в которой соединится буквально всё. Отчасти это, конечно, продолжение и развитие установок романтизма: живопись, литература — всё должно стать музыкальным. Литераторы начинают писать в музыкальных формах, совершенно их, разумеется, не понимая (и слава богу: если бы они действительно стали углубленно разбираться в специфике музыкального искусства, то не написали бы никогда того, что написали). И еще, конечно, следует упомянуть рождение кино и новый синтез искусств, который в связи с этим возникает. Увлечение синтезом проявляет себя буквально всюду: взять хотя бы фортепианные пьесы Сати с их знаменитыми ремарками — о них шла сегодня речь в докладе Нонны Павловны Толстых...

Эпоха модерна располагает нас к проведению параллелей между разными видами искусства. Это может быть плодотворно, но вместе с тем здесь таится опасность: непонятен критерий — где эти параллели правомерны, а где мы заходим излишне далеко, страдаем субъективизмом?

Т. Ц. Я бы сказала, что проведение таких параллелей сейчас особенно актуально в связи с процессами, происходящими в новейшем искусстве. Мы не можем — сознательно или бессознательно — не реагировать на окружающий нас мир. А ведь именно сейчас вокруг нас совершается переход к мультимедийному искусству, ко все углубляющемуся технологическому динамизму — переходы от кино к реальности, от слова к музыке. Метафору такого процесса можно найти в словах П. Булеза: «То, что начинается как портрет, продолжается как пейзаж». Такой сюрреалистический подход имеет непосредственное отношение к нашей эпохе. Это отражается и в специальной литературе: например, в музыковедении активизировались поиски подходов к произведениям, написанным как экфрасисы, переводящие одно произведение искусства в другое, — а как еще назвать, например, симфонию «Художник Матис» Хиндемита?

Р. Н. Каковы же критерии при поиске упомянутых параллелей? На мой взгляд, единственным по-настоящему работающим критерием является категория вкуса, то есть степень нашей погруженности в материал эпохи. И в этом плане завершившаяся конференция очень обогатила мой слушательский и культурный опыт (я ведь отнюдь не являюсь специалистом в данной исторической эпохе). Мы сравнивали, например, как русские и французы играют французскую музыку на арфе (об этом рассказывала Мария Анатольевна Федорова) — совершенно разные миры! Говорили о венгерском модерне, парадоксально сочетающем национализм и сильные французские влияния, — вспомним выступление Анны Петровны Наветной. Не всё мы можем понять сразу и разложить по полочкам; в редкий материал приходится вживаться, искать к нему подходы — а в музыкальной культуре эпохи модерна, особенно европейского, для нашей науки и концертной жизни остается еще немало белых пятен.

ПОХВАЛА ЗВУКОЗАПИСИ: О СЛУШАТЕЛЬСКОМ ОПЫТЕ И ЕГО ИСТОРИЧЕСКОЙ ОБУСЛОВЛЕННОСТИ

Р. Н. Конечно, очень здорово, когда у нас есть записи. В эпоху модерна они как раз появляются, чаруя нас своей подлинностью, столь выгодно оттеняемой и подчеркиваемой техническим несовершенством. Соприкосновение с исторической интерпретацией способно полностью перевернуть наши представления о произведении и о его авторе. Так, в случае с моим докладом о «Песни ведьмы» Макса фон Шиллингса подобным откровением стала запись с участием чтеца Людвиг Вюльнера. Ее подробное описание я прочитал лет двадцать назад, и оно показалось мне любопытным, но не более того. А когда совсем недавно я это исполнение услышал, то был чрезвычайно вдохновлен: у меня возникло отчетливое ощущение, что Шиллингс через звуки фактически «кинематографирует Байройт»: выразительная декламация певца с сопровождением, подобным музыке немого кино, рождала в воображении поток зрительных образов, сродни

кинематографическому. Ничего подобного не приходит в голову, когда листаешь ноты этого не самого известного сочинения.

Я совершенно уверен, что по сравнению с исторической записью, пусть даже несовершенной, отзывы в прессе являются гораздо более сомнительным материалом. Скажем, сегодня в выступлении Татьяны Борисовны Сухановой был озвучен интереснейший тезис о том, что буквально за год или за два полностью поменялся исполнительский стиль Крейсера. С одной стороны, это произвело на меня большое впечатление, но одновременно подумалось: да, стиль-то наверняка поменялся, но как мы здесь, в этом зале, при полном отсутствии собственного слухового опыта, можем оценить, в какой степени он поменялся объективно, а в какой — просто поменялся ход мыслей в голове у людей, которые Крейсера слушали? Ведь в одном и том же исполнении можно услышать совершенно разные вещи — все зависит от того, как устроена наша культурно-историческая «оптика».

В. Ч. Кстати об «оптике», то есть о восприятии прошлого — прежде и в современности... Сегодня можно сказать, что, например, в скрипичном искусстве Фрица Крейсера присутствует *Zeitgeist* романтического декаданса. Однако мало кто тогда задумывался о том, что это, собственно, и есть вышедший из позднего романтизма «стиль модерн» (как было показано в докладе Татьяны Сухановой). Просто современники Крейсера жили в свое время, в котором были другие точки отсчета. То, что исследователи потом назовут «декадансом», было попросту артистической повседневностью и, если угодно, артистической нормой.

Сегодня наше восприятие культурных феноменов прошлого иное. Это было показано, в частности, в докладе Ольги Павловны Сайгушкиной, посвященном современным интерпретациям музыки Александра Мосолова Штеффеном Шлейермахером, Хербертом Хенком, Марком-Андре Амленом. Тот же аспект восприятия прошлого в современности прослеживает Алина Соломонова на примере современной реставрации звукового сопровождения к немому фильму Роберта Вине двадцатых годов «Кабинет доктора Калигари». Справедлив вопрос, поставленный автором: является ли новая фонограмма фильма творческой реконструкцией, или исторической имитацией?

Да, конечно, исторически оригинальный материал, архивные фонограммы и видеоматериалы — это очень ценно, но все равно мы смотрим другими глазами, слушаем иным слухом. У нас есть чувство исторической перспективы, дистанции, и волей-неволей оно бросает свой отсвет на толкование тех или иных явлений искусства прошлого.

«ДИСКУССИЯ MUST GO ON!» (ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ)

В. Ч. Немало докладов на конференции балансировали на острие парадокса. И не только потому, что в эпохе, обозначенной нами «От модерна к футуризму», встретились две культуры — изысканная, при этом уходящая, и авангардная, утопическая по определению, — но еще и потому, что

конференция обозначила интереснейшие музыковедческие перспективы, проистекающие из связи «модерна», «футуризма», «модернизма», «авангарда» начала прошлого столетия с разными сферами творчества второй половины XX и начала нынешнего века. Всё это — «исследовательские стрелы», пущенные в будущее искусствознания.

Нынешнее время в чем-то сродни той эпохе — это тоже в какой-то степени «переоценка всех ценностей», и неудивительно, что наша вроде бы однозначно озаглавленная конференция оказалась столь «полистилистически» многомерной. Мне кажется, что такую дискуссию, как наша, могла породить прежде всего та эпоха, в которой мы живем и будем жить, видимо, еще долго — эпоха постмодерна.

К. З. Трудно судить, сколь долго продлится та или иная эпоха и какие сюрпризы преподнесет история человеческой мысли, но хотелось бы надеяться, что долго нам жить «при постмодернизме» все-таки не придется. Уже давно высказываются мнения о тупиках постмодернизма. Прав Владимир Петрович, что «такие дискуссии, как наша, может порождать эпоха постмодернизма». Но я имею в виду не совсем то, что Владимир Петрович. Ведь каждая эпоха и каждое мировоззрение возводит в абсолют и «обожествляет» что-то свое. Так, авангард обожествил технический прогресс («абсолютная» новизна + техника как идейная конструкция), а постмодернизм — игру в условиях релятивистской толерантности и плюрализма. Поэтому сама *атмосфера* постмодернизма (говорю именно о среднем «радиационном фоне», а не о вершинных достижениях данного направления) есть едва ли не высшее проявление декадентства и, раз уж это слово прозвучало, интеллектуального «разврата» различной степени утонченности. Что я имею в виду? Релятивистская толерантность и плюрализм, при всех известных плюсах, которые они привнесли в культуру, невольно сообщают всему и вся оттенок необязательности и беспринципности, и, как практическое следствие, равнодушие и скуку.

Известно, что расцвет искусства прошлого имел религиозные основания, да и наука расцветала в условиях «диктатуры истины» (при этом неважно, что одна диктатура сменялась другой, важен сам принцип). К чему я клоню? Не от нас зависит, какими путями пойдет развитие искусства и мировоззрения. Но мы, по крайней мере, можем ответственно относиться к нашему научному дискурсу. «Игра в слова» — очень увлекательное, глубоко творческое дело! Однако в науке любой эпохи (и даже постмодернистской) следует соблюдать принцип терминологической определенности и ясности, иначе грань между наукой и беллетристикой (как в плохом, так и в самом хорошем смысле слова) совершенно исчезнет. Да, я тоже неоднократно говорил и писал о смысловой подвижности терминов гуманитарных научных дисциплин, в том числе об их исторической подвижности. Но эта подвижность также определяется не нами и не от нас зависит. Мы же, для того чтобы термин действительно отражал некую суть, а не тонул в хаотической бездне недооформленных понятий, должны применять

его аккуратно, даже в дискуссии, где мысли возникают спонтанно и мало времени на обдумывание, не говоря уже о невозможности редактирования устного текста.

Здесь особо нужно сказать о важности *адекватного перевода*. Да, допустим, Хабермас говорит о модерне в очень широком смысле, как о базе постмодерна. Но в его языке термин «модерн» *не занят*, и его вполне можно употреблять как синоним модернизма. Почему бы не узаконить этот столь знакомый термин — модернизм — в качестве обобщающего для большинства явлений музыки XX века и не покончить раз навсегда с мнимыми проблемами, вызванными терминологической путаницей? (Поддерживаю Романа Александровича: *на данный момент в русском языке исторически сложилось, что наш модерн = Jugendstil, Art Nouveau, Сецессион и др.*) Ведь больше нет чиновников-коммунистов, в устах которых термин «модернизм» был ругательным и непристойным. Кстати, в англоязычной истории культуры есть понятие *modernity*, соответствующее всей эпохе Нового времени, а не только XX веку. Так что же, нам теперь говорить о модерне и в этом смысле? Это уже была бы не научная терминология, а — «слова, слова...»

Другой очень важный и интересный вопрос, затронутый в дискуссии, — о неоклассицизме. Мне импонирует позиция Романа Александровича именовать эпоху между двумя мировыми войнами как эпоху неоклассицизма (со всеми оговорками, обозначенными Р. А.), и я бы не стал намеренно сужать рамки этого понятия, как это предлагает сделать, по словам Романа Александровича, М. А. Сапонов. Почему? Посмотрим на факты: 1) Прокофьев противопоставлял *неоклассицизм* своих сонат и концертов — *стилизации* тех своих произведений, в которых он «подражал классике XVIII века»; 2) Стравинский выделял три школы неоклассицизма — себя, Хиндемита и даже Шёнберга; 3) помимо мнений ведущих композиторов XX века есть и исследовательская традиция, примером которой является книжечка В. П. Варунца, где в качестве наиболее типичных примеров неоклассицизма рассматриваются произведения Стравинского (неоклассического периода, по определению М. С. Друскина), Хиндемита и Казеллы.

Словоупотребление, идущее от самих композиторов, с одной стороны, и сущностные, глубинные черты модернизма XX века, с другой, с неизбежностью заставляют помнить и о «договаривании», и об историзме как о глубинных принципах творчества, а не только о методе работы по моделям (что лежит на поверхности). Очевидна двунаправленность модернизма XX века, одним из полюсов которого можно назвать авангард, а другим — именно неоклассицизм, понятый достаточно широко (Онеггер, Хиндемит, Шостакович, Барток, Прокофьев). И в этом свете прозвучавшее мнение, что «с точки зрения Зенкина исполнительское искусство Бузони, Юдиной и Гульда не являлось модернизмом», — вывод не вполне корректный. Тут более тонкая диалектика. Ведь «обостренное чувство историзма», которым было обусловлено их искусство и которое Владимир Петрович

противопоставил модернизму, по моему мнению, «обострилось» (прошу прощения за намеренный повтор) именно вследствие модернистичности их миров. Разве не обостренно-историчны несомненные модернисты Джойс, Пикассо и Кокто? Но это не прежний «классический историзм»; модернистский историзм «перелопачивает» историю, а при постмодернизме, по меткому выражению А. В. Михайлова, «культура проваливается в собственные недра».

Чтобы не завершать столь пессимистически мои строки — строки «вредного главреда», — с радостью констатирую неоспоримый вывод из всего сказанного: дискуссия must go on!