
Галина Некрасова

КОНЦЕПЦИЯ ОРИЕНТАЛИЗМА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ XX ВЕКА

(ПО МАТЕРИАЛАМ
ИССЛЕДОВАНИЙ И ПУБЛИКАЦИЙ)

В последнее время в отечественном музыкознании усилился интерес к изучению проблемы ориентализма: появился ряд работ, посвященных этому явлению в творчестве отдельных композиторов, а также осмыслению некоторых связанных с ним *общих* вопросов. Данная тенденция вполне закономерна на фоне все более активно разрабатывающейся в разных областях знания дихотомии «Восток — Запад», дискуссионность которой особенно возросла после публикации на Западе в 1978 году труда американского ученого Э. Саида «Ориентализм. Западные концепции Востока» [30]¹.

В русской классической музыке оригинальное стилевое явление, за которым закрепились асафьевские термины «музыкальный ориентализм» и «русская музыка о Востоке», на протяжении XIX века претерпело существенную эволюцию, подтверждая тем самым высказанную ученым в 1920-х годах мысль о его исключительном своеобразии и многосоставности: «Русский музыкальный ориентализм — очень сложное явление. В нем надо различать социально-активные факторы от внешне экзотических декоративных свойств, обогащающих музыку, и от тенденций к идеализации созерцательно-гедонистического Востока» [1, 163]. В своих собственных работах (в первую очередь о Глинке) ученый рассматривал ориентализм в виде некоего атрибутивного ряда выразительных средств: особого круга интонаций, ладо-гармонических приемов, специфической ритмики, фактуры (протяженных педалей) и других моментов, обобщенно воспроизводящих наиболее

Некрасова Галина Анатольевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

типичные черты восточной музыки. При этом в качестве своеобразного «интонационного теста» на восточный колорит выступал «ратмировский» пласт в опере «Руслан и Людмила» [там же, 162]².

В то же время, например, «испанскую» линию, также представленную в творчестве практически всех отечественных композиторов, исследователь не относил к данному явлению; он ее рассматривал в качестве самостоятельного пласта, развивающегося параллельно ориентализму³. И это неслучайно: на тот момент нашей наукой еще не была поставлена проблема существования так называемых *пограничных культур*. «Этим термином обозначаются целостные общности, исторически сформировавшиеся на рубежах, стыках между христианским, исламским, буддистским и языческим мирами и включающие в себя (в различных комбинациях) многие их элементы. Пограничные культуры — полиэтнические по преимуществу объединения, которые сложились на протяжении многих веков и даже тысячелетий в результате симбиоза — синтеза не только близкородственных, но и генетически далеко отстоящих друг от друга культур» [21, 159]⁴.

Многонациональные и многоязычные Россия и Испания, находящиеся «в двух крайних точках великой европейской диагонали» (Ортега-и-Гассет; цит. по: [3, 3]), принадлежат к тому типу *пограничных культур*, отличительной особенностью которых является *западно-восточный* синтез. Восточный элемент, как один из существенных признаков, сближающий культуры обеих стран, дает основание рассматривать сегодня «испанскую тему» (Асафьев) в качестве органичной составляющей понятия «русский ориентализм»⁵.

¹ Исследователь определяет ориентализм как сложную и многоуровневую систему репрезентаций Востока со стороны Запада, включающую в себя представления о сути восточного человека. Основным лейтмотивом книги является тезис о том, что понятие «Восток» («Ориент») было намеренно придумано в Европе с целью самоидентификации. К «ориентализму», по мнению ученого, не следует подходить как к чистой науке — его имеет смысл рассматривать в контексте развития создавших его западных обществ, как продолжение их политики, как «дискурс власти». Концепция Саида получила широкий резонанс в академических кругах; ее появление побудило научное сообщество пересмотреть методы изучения истории стран Азии и Африки.

² Это особенно чувствуется в характеристике «восточных» страниц музыки кучкистов (Балакирева и Римского-Корсакова).

³ «Эта тема [Испания. — Г. Н.], наряду с ориентализмом (элементы такового у Глинки имеются в большом числе и особенно ярко проявились в восточных танцах в “Руслане” <...>), весьма сказалась не только в русском романсе и в опере, но и в инструментальной музыке, расширившись впоследствии и слившись с общероманскими темами» [1, 149].

⁴ «Пограничные культуры обладают такими неперменными свойствами, как полиморфность, толерантность, лабильность, предрасположенность к энергичному восприятию, усвоению, к творческой переработке “чужих” культурных ценностей, готовность поделиться “своими”. Это — открытые культуры, формирующие соответственный тип личности. Именно указанные свойства помогли народам-носителям этих культур играть роль своеобразных мостов между Западом и Востоком, Севером и Югом» [21, 160].

⁵ Корпус исследований по данному направлению в нашем музыкознании пока невелик. Но думается, что активность «западников», разрабатывающих проблематику ибероамериканской музыки, явится дополнительным стимулом и к изучению взаимовлияния русской и испанской культур. Из недавних работ назовем кандидатскую диссертацию Л. Б. Баяхуновой «Образ Испании в музыкальной культуре России и Франции XIX — первой трети XX века» (М., 1998), ее же статью [2, 353–373] и статью Г. А. Некрасовой [16, 227–251].

Анализируя динамику научной мысли по этой теме в «послеасафьевский» период, отметим тенденцию к расширению ее историко-эстетических, теоретических, философских горизонтов в изучении данного явления. Прежде всего, обращает на себя внимание более дифференцированный подход к трактовке самих понятий «Восток», «Ориент», «Экзотика». Понятия «Восток» и «Ориент», в своем изначальном смысле идентичные, сегодня не рассматриваются как абсолютно тождественные, ибо ориентализм связывается уже не столько с географическими параметрами запада и востока, своими для каждой из стран, сколько подразумевает определенную *культурологическую идею*, в которой выражается *представление о Востоке*. К тому же сами географические горизонты ориентализма, ранее традиционно ассоциировавшегося с культурой исламского мира — Ближнего Востока и Средней Азии, сегодня расширились за счет Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии, немусульманских народов Южной Азии, а также Испании.

В одном из новых исследований музыкальный ориентализм трактуется как «художественное течение, составляющее специфическое инациональное русло в искусстве определенного направления» и «характеризующееся претворением представлений о Востоке сквозь призму менталитета, сложившегося в европейском композиторском творчестве» [19, 6, 8].

Углубление исторического контекста изучаемой проблемы в современном музыкознании обусловлено стремлением более точно и аргументированно обозначить его *истоки и периодизацию*. Раздвижение философско-эстетических горизонтов в разработке проблем ориентализма вызвано активным привлечением философских, исторических, культурологических концепций.

Остановлюсь на отдельных работах — этапных, — в которых, как мне представляется, выявлен основной вектор развития отечественного музыкознания XX века по данной проблеме. Одной из первых может быть названа обстоятельная статья Т. И. Соколовой «У истоков русского ориентализма (по материалам ранних ориентальных произведений Глинки» [22], в которой были высказаны положения, получившие разработку в трудах других авторов, посвященных особенностям воплощения восточной музыки нашими композиторами-классиками. Автор выявляет определенную закономерность в эволюции ориентализма на протяжении классического (XIX век) периода: от фиксации отечественными музыкантами *типического*, характерного для музыки Востока в целом, в первой половине столетия, через *обособление* нескольких линий посредством творчески-свободного претворения фольклора («фольклорный ориентализм») у Алябьева, Верстовского, композиторов-кучкистов и Рубинштейна⁶ до сложно-опосредованного — в музыке композиторов рубежа XIX — начала XX века, проявляющегося в опусах неориентальной тематики (поздний Балакирев, Чайковский, Глазунов, Рахманинов).

Хронологические границы периодов, обозначенных Соколовой, были уточнены другими отечественными учеными. Так, временем, когда у русских композиторов зародились представления о музыке Востока, ныне принято

⁶ *Кавказский Восток* (Алябьев, Рубинштейн, Балакирев), *арабский и персидский* (Римский-Корсаков), *еврейский и персидский* (Мусорский), *арабский и среднеазиатский* (Бородин), *цыганский* (Верстовский) [22, 471].

считать последнюю треть XVIII — первую треть XIX века (В. А. Пашкевич, А. А. Алябьев, И. И. Геништа, В. Ф. Одоевский) [17]. Также были предприняты попытки усовершенствовать анализ самих механизмов освоения русскими композиторами специфических особенностей восточной музыки. Решение данной задачи представляет большую сложность, поскольку художественный результат зависит в решающей степени от масштаба личности композитора и обусловлен оригинальностью образного восприятия «чужого» и его претворением средствами собственного стиля (к примеру, ориентализм в творчестве композиторов-современников Алябьева и Глинки). Поэтому речь может идти лишь о *самых общих* тенденциях в эволюции ориенталистской стилистики. Автор диссертации о Рахманинове, например, в этой эволюции выделяет следующие стадии творческого принципа воплощения ориентального у русских композиторов конца XVIII–XIX века: «приобщение» → «вживание» → «врастание» → «растворение» [19, 9, 10]. В ряде исследований второй половины — конца XX века обозначены также новые методологические подходы в решении проблемы. Например, культурологический ракурс представлен в работах Л. А. Рапацкой, где русский музыкальный ориентализм трактуется как явление, имеющее ярко мифологическую природу и находящее выражение в виде нескольких образных сфер: одна связана с характеристикой *нехристианских народов* Азиатского региона, другая — с воплощением *чуждых национальных нравов и обычаев* вне связи с вероисповеданием («кавказская тема»), третья — с *враждебными силами* (татаро-монгольская орда) [18, 155].

В статье Соколовой отметим еще один заслуживающий внимания момент — упоминание о первом в нашей музыке опыте обращения к *библейскому Востоку* (образ Рахили из музыки Глинки к трагедии «Князь Холмский»), как к глубоко оригинальной образно-стилевой сфере, весьма опосредованно связанной с основной *типологической* моделью «русской восточной музыки», идущей от «Руслана» и «Грузинской песни» Глинки [22, 475–480]. Как показало время, эта новая разновидность ориентализма получила самобытное преломление в творчестве А. Н. Серова [9], А. Г. Рубинштейна, М. П. Мусоргского. Особенно оригинальным в этом плане представляется наследие Мусоргского, создавшего свой мир «русско-библейского» Востока: «Песнь Саула» (две редакции: 1863 и 1871), «Еврейская песня» (1867), хоры «Поражение Сеннахериба» (две редакции: 1867 и 1874) и «Иисус Навин» (1877)⁷.

Наконец, в работе Соколовой сделан шаг в направлении выхода проблемы ориентализма в сферу, связанную с понятием «внеевропейский» тип музыкального мышления. Как отмечает автор, начиная с середины XIX века «становится все более характерным толкование *восточного* <...> как несколько условного понятия “восточного мировоззрения”, отличающегося гедонистическим или религиозно-фаталистическим ощущением жизни. В таком виде, — пишет исследователь, — восточное все больше проникает в европейскую *не ориентальную* музыку, растворяется в ней в тех случаях, когда воплощаются настроения, *типичные* для этого “мировоззрения”, — то

⁷ Проблема «библейского» Востока у Мусоргского впервые обстоятельно рассмотрена в исследовании Е. А. Левашова и Н. И. Тетериной [12, 211–249].

есть либо сладострастно-томные и безвольные, либо фанатически, стихийно устремленные» [22, 484–485; курсив мой. — Г. Н.].

Данное положение соприкасается с кругом вопросов, лежащих в основе сохраняющей свою актуальность по сей день статьи В. Д. Конен «Значение внеевропейских культур для музыки XX века» [11]⁸. Анализируя сложные процессы, обусловленные взаимодействием традиций европейских композиторских школ и более молодых, находящихся на «географической периферии» [там же, 35], исследователь раздвигает границы понятия *ориентально*, используя, с одной стороны, термин «ориентализм» в качестве синонима «внеевропейский», с другой — в привычном его толковании («восточный»)⁹. Подобный дуализм вытекает из концепции статьи: исторически более ранней ступенью проявления внеевропейских тенденций в профессиональном композиторском творчестве было претворение особенностей собственно восточной музыки.

Освещая специфику освоения «ориента» русской музыкой, В. Д. Конен обосновала, в частности, особую роль Мусоргского, чье творчество *не ассоциируясь непосредственно с ориентальным началом*, явилось предтечей принципиально новых взаимоотношений европейского и внеевропейского в музыке. Совершенно справедливое суждение автора о роли композитора прежде всего «как первооткрывателя архаичной модальности и ее актуальнейшего значения для новых форм выражения в музыке XX века» [11, 61, прим. 2] сегодня можно было бы дополнить и уточнить сведениями о творческих разработках Мусоргского, которые были связаны с обогащением привычных ладовых структур в том числе и посредством использования особенностей подлинной восточной («ориентальной») музыки, для задумывавшегося в последние годы произведения, в содержательном отношении не связанного с восточной тематикой¹⁰.

На основе анализа процессов, связанных с расширением *географических горизонтов* и *исторического кругозора* в музыкальном сознании, исследователь делает методологически важный вывод о том, что на рубеже XIX и XX столетий «выражаясь фигурально, рухнула “китайская стена”, отделяющая культуру европейских и внеевропейских народов. “Европоцентристский” подход к искусству в наши дни оказался несостоятельным и несовременным» [11, 45].

О том, насколько радикально-смелой и одновременно перспективной явилась концепция Конен, можно судить по тому, что в опубликованной год

⁸ Одна из последних публикаций, свидетельствующая о методологической важности работы Конен — статья В. Н. Юнусовой «Внеевропейские музыкальные культуры в XX веке (заметки по следам статьи В. Конен)» [29].

⁹ «Ради удобства будем пользоваться условным термином «ориентальный» для характеристики *всех* музыкальных культур, сформировавшихся вдали и независимо от европейских традиций, хотя речь будет идти не только о странах собственно Востока» [11, 36, прим. 1; курсив мой. — Г. Н.].

¹⁰ Имеются в виду записанные от П. И. Пашино в 1877 году мелодии четырех песен (с пометой «НВ. Последней оперы “Пугачевщина”»): Бирманская («Эй бубу я»), Закавказье-Эривань («Бубулах чарсу»), Киргизская («Излядам ся-ни»), Дервиш («Эй, эй, мястем») (РНБ, Ф. 502, ед. хр. 122).

спустя статье Н. Б. Димитриади «Некоторые стилевые особенности русской музыки о Востоке: проблема ориентализма» уже постулировано следующее: «Русская музыка о Востоке — это частный случай проявления некоторых общих закономерностей взаимодействия национальных культур» [8, 107; курсив мой. — Г. Н.].

На рубеже XX–XXI веков начался новый этап в осмыслении проблемы ориентализма нашей музыкальной наукой: данное явление все более последовательно и органично соотносится с различными аспектами *диалога культур* Запада и Востока. Это естественно, поскольку проблема вписывается в широкий контекст взаимодействия *двух типов культуры*, которое активизируется во многих сферах жизни общества, в науках и в различных видах искусства. Сегодняшняя картина мира наглядно свидетельствует о том, что ни один из серьезных вопросов нельзя решать на материале какой-то одной цивилизации. «Понимание целого как подвижного динамического единства дает методологическую основу для правильного подхода к проблеме Восток — Запад, не совместимого ни с востокоцентризмом, ни с европоцентризмом, в силу их односторонности», — отмечает Т. П. Григорьева [7, 270]. Термины «диалог культур», «диалог культур Восток — Запад» в последнее время активно используются в отечественном искусствознании, включая и музыкознание.

Музыкально-исторический процесс выступает неотъемлемой частью этого диалога культур: на рубеже XIX–XX веков в европейском искусстве отчетливо проявился повышенный интерес к искусству стран Востока, при этом, как уже отмечалось выше, в географическом плане данное понятие значительно расширяется. Зоной особого притяжения становится дальневосточный регион — Китай, Япония, — а также Индия. Среди ученых утвердилась точка зрения, что наибольшее внимание представители европейского искусства рубежа XIX–XX веков проявляли именно к дальневосточной, главным образом японской и китайской, культуре. «Более того, этот период в европейском искусстве характеризуется как время <...> выхода дальневосточной и западной культур на более глубокий уровень диалога, о чем свидетельствует и появление ряда музыкальных произведений» [23, 4]¹¹.

На фоне достаточно обширной исследовательской литературы, посвященной проблеме взаимодействия Востока и Запада в творчестве западно-европейских композиторов XX века [6, 15, 24, 25], хочется обратить внимание на немногочисленные отечественные работы последнего времени, связанные с данной проблемой в музыке русских композиторов. Таковыми являются, например, статьи Н. А. Брагинской «И. Стравинский: фантазия в манере *chinoiserie*» [4] и «Об ориентализме в опере Стравинского “Соловей”» [5]. В них внимание автора направлено на механизмы формирования специфической ориентально-стилевой манеры первой оперы композитора. Сочинявшаяся (с перерывом) в течение шести лет (1908–1914), она, по мнению исследователя, наглядно отражает как общую эволюцию композиторского

¹¹ В диссертации Т. В. Тихоновой приведен хронологический список из 359 музыкально-театральных произведений европейских композиторов на восточную тематику, написанных в 1900–1925 г.

почерка Стравинского, так и эволюцию его ориентальных представлений. Характеризуя природу ориентальной идиомы в «Соловье» (ее собирательный характер), Н. А. Брагинская убедительно раскрывает диапазон тех импульсов, которые обусловили стилевой колорит произведения: от экзотики садово-парковых ансамблей и дворцов Петербурга, и в первую очередь знаменитого Китайского дворца в Ораниенбауме (городе, в котором родился Стравинский), через «взятые на вооружение» восточные страницы произведений своего учителя («он учел не только капризные колоратуры Шемаханской царицы, но и азиатскую мощь музыки татар из “Сечи при Керженце”, и медитации Индийского гостя, и красочные приемы “Шехеразады”» [5]), до знакомства с явлениями внеевропейской культуры и творческим претворением их французскими музыкантами («В Париже Стравинского ожидал “изысканный азиатский пастиш” (Р. Мэйкок) равелевской “Дурнушки, императрицы пагод” <...>, а также “Воинственная пляска” пиратов из “Дафниса и Хлои” — эталон экзотических варваризмов эпохи» [там же]). Таким образом, делает вывод автор названных работ, Стравинский вместе со своим либреттистом С. С. Митусовым выступили *первопроходцами* в воплощении той модели ориентализма — *китайщины* (*chinoiserie*), которая до сих пор в отечественной музыке оставалась *terra incognita*.

Опера «Соловей» Стравинского предстает важнейшим объектом в изучении проблемы диалога культур в диссертации Т. В. Тихоновой [23]. Основная задача автора состояла в выявлении принципиально новых моделей диалога, характеризующихся структурными изменениями, произошедшими во взаимодействии Востока и Запада в европейской музыке первой четверти XX века, когда «была осознана паритетность двух культур, цивилизаций» [там же, II].

В музыкально-театральном искусстве рассматриваемой эпохи автор анализирует модели диалога Восток — Запад, сформированные в русле различных художественных направлений того времени: веризма и символизма («Мадам Баттерфляй» Пуччини и «Гизай — жертва» Орфа), экспрессионизма («Чудесный мандарин» Бартока). Опера И. Ф. Стравинского «Соловей» — первое русское произведение на дальневосточную тему — оценивается с позиций эстетики европейского модерна, реализованной в контексте индивидуального стиля «русского периода» композитора. Характеризуя эволюцию освоения восточной музыки в произведениях того времени — от внешне-этнографического («Гизай — жертва», «Мадам Баттерфляй») к более сложному, связанному с подходом к Востоку как бы изнутри авторского стиля, — диссертант на примере «Соловья» и «Чудесного мандарина» раскрывает суть процессов *деевропеизации* музыкального языка у названных композиторов. Отмечая в обоих случаях, как общую тенденцию, *изоморфизм* приемов в воплощении Востока на уровне музыкального языка, Т. В. Тихонова одновременно подчеркивает ярко индивидуальную модель диалога Восток — Запад в каждом отдельном случае, своеобразии художественных поисков. Именно данное обстоятельство, по ее мнению, позволяет рассматривать эти модели в качестве парадигм при воплощении восточной тематики композиторами последующего времени.

Ориентальные опусы русских композиторов начала XX века И. Ф. Стравинского и Н. Н. Черепнина под историко-эстетическим углом зрения представлены в работе В. Я. Реди «Тема “Восток — Запад” в отечественной музыке: поиск новых стилевых синтезов» [20]. В ней проблема диалога культур в наиболее противоречивые, переходные периоды исторического развития анализируется с точки зрения перспективности *интегративных* процессов в искусстве. Резкое изменение динамики в историческом разворачивании музыкального процесса на пороге XX века диктовало, по мнению исследователя, поиски «точек опоры», неких «спасительных» идей в осмыслении происходящего: одной из них явилась «идея всеобщего взаимодействия — *интегративная тенденция* <...>, которой суждено было указать путь из прошлого в будущее» [там же; курсив оригинала. — Г. Н.]. Исключительно действенным становится уровень межнациональных контактов, предвосхитивший один из важнейших моментов в музыкальном развитии всего XX столетия.

Проблема «Восток — Запад», решавшаяся русскими художниками начала XX века через активное освоение дальневосточной традиции, опиралась на опыт русского символизма, оказавшегося в каких-то существенных проявлениях созвучным эстетике традиционного японского искусства. Не случайно дальневосточные поэтические тексты выступают в это время важнейшими «проводниками» восточной традиции в творчестве Стравинского («Три стихотворения из японской лирики», 1912) и Н. Черепнина («Семь пятистиший японских поэтов, древних и современных», 1922). В. Редя отмечает, что композиторы не ставили перед собой задачу *адекватности* музыкального «перевода» избранных произведений; они стремились — каждый по-своему — к сохранению *ауры* оригинала: раскрытию его образного мира, передачи афористичности, специфической символики и др.

Интуитивно постигаемые ими законы *иной* культуры стимулировали поиск новых моделей, языковые эксперименты — в условиях европейской музыкальной системы. Это эмпирическое освоение восточной сферы, связанное со стремлением раздвинуть диапазон традиционной для романтической стилистики XIX века образности, автор статьи определяет как «чувство пути» по направлению к фундаментальному освоению глубинных пластов восточной музыки *второй* половины XX столетия. Это был путь от «стилистических разведок» начала XX века к постижению «чужой» ментальности на пороге XXI века, «к диалогу на уровне углубленного общения с “чужим”, “нетождественным”, к пониманию специфики принципиально отличного музыкального, художественного мышления и, шире, — всей системы “восточного” и “западного” мировосприятия» [там же].

«Одним из наиболее сильных полей притяжения для европейского искусства [начала XX века. — Г. Н.], наряду с Дальним Востоком, выступала Индия» [23, 5]. В русском драматическом театре важное значение в эти годы имели эксперименты А. Я. Таирова, визитной карточкой Камерного театра которого стала драма «Сакунтала» Калидасы (поставлена в 1914 г.). Востребованными становятся сюжеты древнеиндийского эпоса «Махабхарата» и «Рамаяна» (оперы «Наль и Дамаянти» А. С. Аренского (1904), «Саита»

(1906) и «Савитри» (1908) английского композитора Г. Холста), а также литературные источники на индийскую тематику («Шесть индусских мелодий С. Василенко на слова Р. Тагора, 1909; триптих «Вызов видений» (*Evocations*) для оркестра, баритона и хора (1911) и опера-балет «Падмавати» (1918) А. Русселя, а также «Четыре индийских поэмы» для голоса, фортепиано, струнного и духового кватретов М. Деляжа — французских музыкантов из окружения М. Равеля).

Но, безусловно, одной из знаковых фигур в этом плане для европейской музыки стал Скрябин. Предприняв попытку смоделировать в своей «Мистерии» реальность, сущность которой предполагала причудливое совмещение буддийской множественности мира и христианского антропоцентризма, композитор пришел к идее сравнения структурных закономерностей музыкальной системы со строением Вселенной. На фоне огромного количества исследовательской литературы, освещающей различные аспекты его творчества (в том числе «индийскую» тему) остановимся на недавно опубликованной любопытной статье французской исследовательницы Н. Щёткиной-Роше (Университет имени Монтеня в Бордо), освещающей природу ориентализма Скрябина и Дебюсси в контексте культурного и кросс-культурного¹² влияния на их музыкальный язык [26].

Как известно, несмотря на многие декларативные заявления композитора¹³, его Восток — это *метафора*, внутреннее, очень субъективное понятие, и таким образом, казалось бы, сама постановка вопроса об ориентализме в его творчестве должна выглядеть весьма проблематичной. Но Н. Щёткина-Роше убеждена, что ограниченность у Скрябина объективного, реального познания восточных культур, и в частности индийской, не может служить основанием для категорического отрицания его музыкального ориентализма. Под влиянием исключительно (и только!) теософской литературы¹⁴ композитор создал свой *воображаемый внутренний ориентализм*, который она предлагает назвать «эвристическим», нашедший конкретное проявление в его музыкальном языке. Суть его в том, что он оказался способным «вывести автора за рамки собственных границ и превзойти самого себя в инновациях собственной системы» [там же].

В этой связи заслуживает внимания проведенный Щёткиной-Роше анализ «прометеевской гармонии», опирающийся, в качестве основополагающего, на *бинарный принцип*, культивируемый адептами Е. Н. Блаватской на рубеже XX века [там же].

¹² Кросс-культурная психология (англ. *cross-cultural psychology*) — область психологии, занимающаяся изучением закономерностей развития и функционирования психики в контексте обусловленности ее формирования социальными, культурными и экологическими факторами.

¹³ «Полушута, полусерьезно Скрябин сам неоднократно называл себя истинным индусом и указывал, что его духовной родиной является скорее всего Индия» (цит. по: [30, 199]).

¹⁴ «“Тайное братство махатм” для Скрябина — не просто фигура стилиа: оно ожидает его прибытия, оно определяет его миссию на земле и т. д. “Шамбала” — это не риторическая дань Блаватской, а реальный солнечный рай, таящийся в высокогорных долинах Гималаев. Манвантара, уничтожающая прадаю — это не случайный жаргон, а доказательство скрябиновского ощущения времени, определяющегося блаватско-индийским катастрофизмом» [26].

Давая в конце статьи вывод о природе ориентализма Скрябина в сравнении с таковым у Дебюсси, автор прибегает к следующей образной характеристике фундаментального различия между ними: если «Дебюсси применяет *феноменологический* подход, то есть он восприимчив к идее непосредственного присутствия музыкальной инаковости тональной системы гамелана, то Скрябин просит у Востока оплодотворяющей мечты. И если Дебюсси — это постлирический новатор-сенсуалист, находящийся в неожиданных эффектах иризации действительности, то Скрябин — Мефистофель, доводящий идею дезинкарнации Духа до сумасшествия и заставляющий лгать даже Леви-Строса в его знаменитом высказывании: “радость музыки — это радость души, приглашенной хотя бы единожды узнать себя в собственном теле”» [26]¹⁵.

Исследователь, вероятно, не случайно завершает свою публикацию цитатой из книги выдающегося ученого-этнографа, социолога, исследователя мифологии и фольклора К. Леви-Строса, ушедшего из жизни на 101 году (2009) — автора ряда афоризмов, среди которых в том числе и следующий: «Ученый — это не тот, кто дает правильные ответы: это тот, кто ставит правильные вопросы» [13, 16].

В завершении экскурса об эволюции концепции ориентализма в нашем музыкознании, отмечу направление, трактующее проблему Восток — Запад уже на уровне *мировой музыкальной культуры* — как явления, пронизанного глобальными тенденциями, *общими* для всех континентов. Занимающие данную позицию авторы, сравнивая XX век с предыдущими эпохами, когда образ мировой музыкальной культуры представлялся в виде мозаики этнокультур, фиксируют три «скрепляющие» мировое музыкальное искусство тенденции: «огромный слой *массовой культуры*, проникающий своими стереотипами в сознание представителей всех континентов, рас, наций <...>, *европейскую традицию*, выраженную в совокупности творческого опыта, в принципах организации и в системе профессионального обучения <...>, *внеевропейскую традицию*, поражающую многообразием вариаций и в то же время единством канона конкретных форм и содержания» [10, 223].

Все они являются следствием одного процесса, зародившегося в середине XX века и осознанного лишь сегодня, который получил название *глобализации*. В XX веке процесс интенсивного взаимовлияния и взаимодействия — фактор реально существующий. Он действует в разных направлениях. «Национальность» композитора теперь определяется *не этнически*, не по тому, где он живет, а по его принадлежности к той или иной *национальной традиции*.

Разрушив многовековую изоляцию европейского и внеевропейского в музыке, XX век снял с повестки дня проблему «ориентализма» в рамках профессионального творчества *классической* традиции. В музыкальной психологии произошли принципиальные сдвиги, и отныне понятие «мировая музыка» перестает отождествляться всецело с искусством Европы. Как отмечает Л. Иванова, сегодня «русская музыка отнюдь *не* географическое понятие, оно

¹⁵ Щёткина-Роше приводит цитату из книги Леви-Строса «Человек голый» (*L'Homme nu*); в русском переводе К. З. Акопяна она звучит так: «Музыкальная радость — это радость души, которой однажды было предложено признать свое существование в теле» (см.: [14, 623]).

не отождествляется *только* с Россией, с ее собственным пространством. Она получила распространение и в дальнем зарубежье, и “зарубежье ближнем”, и в восточных регионах. Подобное “расширительное” толкование отвечает новым историческим реалиям, и потому отпала потребность в конструировании “параллельного” Востока» [10, 231–232; курсив мой. — Г. Н.].

Подытожим изложенное: в эволюции научной мысли о русском музыкальном ориентализме нашли отражение все основные стадии развития самих музыкально-стилевых процессов: от традиций ориентализма, заложенных композиторами-классиками, обогащенных интегративными тенденциями в музыке рубежа XIX–XX веков, к формированию новых подходов в решении данной проблемы композиторами XX — начала XXI веков, когда преодоление дистанции между двумя музыкальными мирами вышло на уровень ментального воздействия.

Использованная литература

1. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1979. 344 с.
2. Баяхунова Л. Б. Образ Испании в слуховом опыте России (XX век) // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания / отв. ред. В. Е. Багно. СПб., 2001. С. 353–372. Приложение к альманаху «Канун».
3. Багно В. Е. От редактора // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания. СПб.: Общественное объединение Союз писателей Санкт-Петербурга, 2001. С. 3–4.
4. Брагинская Н. А. И. Стравинский: фантазия в стиле *chinoiserie* // Музыкальная академия. 2002. №4. С. 137–142.
5. Брагинская Н. А. Об ориентализме в опере Стравинского «Соловей». URL: <http://sias.ru/magazine2/vipouski-2/articles/463.htm> (дата обращения: 23 марта 2012 года).
6. Герштейн Э. Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока: Дис... канд. иск. М., 1995. 147 с.
7. Григорьева Т. П. Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком // Культура, человек и картина мира / отв. ред. А. М. Арнольдов. М.: Наука, 1987. С. 262–299.
8. Димитриади Н. Б. Некоторые стилевые особенности русской музыки о Востоке // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л.: Музыка, 1974. С. 106–125.
9. Дулат-Алеев В. Р. Оперное творчество А. Н. Серова в контексте развития национальной композиторской школы: Автореф. дис... канд. иск. М., 1995. 22 с.
10. Иванова Л. Взаимодействие и взаимовлияние музыкальных культур Востока и Запада. URL: http://lib.csu.ru/vch/10|2002_01|023.pdf (дата обращения: 23 марта 2012 года).
11. Конен В. Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Музыкальный современник. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1973. С. 32–82.
12. Левашов Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М: Памятники исторической мысли, 2011. 745 с.
13. Леви-Строс К. Мифологики: Сырое и приготовленное. М.: ИД «Флюид», 2006. 399 с. (Bibliotheca Indianica)
14. Леви-Строс К. Мифологики: Человек голый. М.: ИД «Флюид», 2007. 784 с. (Bibliotheca Indianica)
15. Лобанов А. В. Экспрессионизм в западноевропейском музыкальном театре первой четверти XX века (на примере творчества Шёнберга и Берга): Автореф. дис... канд. иск. М., 1979.
16. Некрасова Г. А. Образ Испании в русской музыке (XIX век) // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания / отв. ред. В. Е. Багно. СПб.: Общественное объединение Союз писателей Санкт-Петербурга, 2001. С. 227–251.

17. *Рапацкая Л. А.* «Между Востоком и Западом»: эволюция восточной темы в русской музыке. <http://cbnurussia.or.kr/files/2-9.pdf> (дата обращения: 20 марта 2012 года)
18. *Рапацкая Л. А.* Проблема ориентализма в русской музыкальной культуре XVIII–XIX веков // Взаимоотношения народов России, Сибири и стран Востока. История и современность. Междунар. научно-практич. конференция. Москва; Иркутск, 1995. С. 31–35.
19. *Рахимова Д. А.* Ориентализм в музыке С. В. Рахманинова: автореф. дис... канд. иск. СПб.: Российский гос. педагогический университет имени А. И. Герцена, 2011. 19 с.
20. *Редя В. Я.* Тема «Восток — Запад» в отечественной музыке: поиск новых стилевых синтезов. URL: http://www.rostcons.ru/intconf_2008/mat_relya.htm (дата обращения: 20 марта 2012 года).
21. *Семенов С. И.* Ибероамериканская и восточноевразийская общности как пограничные культуры // Общественные науки и современность. 1994. №2. С. 159–169.
22. *Соколова Т. И.* У истоков русского ориентализма (по материалам ранних произведений Глинки) // Вопросы музыкознания. Т. III. М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. С. 459–486.
23. *Тихонова Т. В.* Диалог Восток — Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века: Музыкально-театральные модели. Дис... канд. иск. М., 2003. 240 с.
24. *Шахназарова Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М.: Советский композитор, 1983. 152 с.
25. *Шахназарова Н. Г.* Национальная традиция и композиторское творчество: эволюция взаимодействия. М.: Композитор, 1992. 187 с.
26. *Щёткина-Роше Н.* Музыкальный ориентализм Скрябина и Дебюсси. От цитирования к трансформации языка // Психологические исследования: электрон. науч. журн. 2009. №3 (5). URL: <http://psystudy.ru/index.php/num/2009n3-5/173-rosher5.html> (дата обращения: 11 марта 2012 года).
27. *Шлёцер Б. А.* Скрябин: монография о личности и творчестве. Том I: Личность. Мистерия. Берлин: Грани, 1923. XXXII, 360 с.
28. *Фан Динь Тан.* Проблема «Восток Запад» и дальневосточная художественная культура. Киев: Наукова думка (Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского), 1998. 310 с.
29. *Юнусова В. Н.* Внеевропейские музыкальные культуры в XX веке (заметки по следам статьи В. Конен) // Голос человеческий. К 100-летию со дня рождения Валентины Джо-зефовны Конен (1909–1991). М.: Московская консерватория, 2011. С. 222–233.
30. *Said E. W.* Orientalism. N. Y.: Pantheon Books, 1978. XI, 368 p. (Русское издание: *Саид Э. В.* Ориентализм: западные концепции Востока / пер. с англ. и коммент. А. В. Говорунова, послесл. К. А. Крылова. СПб.: Русский Мир, 2006. 637 с.)