

Г.А. ЕРЕМЕНКО

ПАССЕИЗМ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ФРАНЦИИ

...По “биологической” природе... — если можно так сказать, — французская музыка весьма и весьма консервативна и традиционна: отбор и выкристаллизовывание новых образований в ней происходит весьма медленно, несмотря на пеструю смену мод. <...> Даже в изысканно модном, “последнем крике” французского искусства всегда присутствует живое прошлое...

И. Глебов (Б. Асафьев) [1, с. 114–115]

Галина Анатольевна Еременко,

Новосибирская государственная консерватория
им. М.И. Глинки,
кафедра истории музыки,
профессор
Советская ул., д. 31, Новосибирск, 630099, Россия

кандидат искусствоведения, профессор
ORCID 0000-0003-2904-6339; SPIN 2781-0871
E-mail: erema49@mail.ru

Реферат. В работах о художественной истории Франции специалисты отмечают и высоко оценивают открытость к творческому диалогу с разными европейскими и региональными культурами. Во вводном разделе статьи внимание сфокусировано на значимости противоположной тенденции, получившей развитие в XIX — начале XX в. во всех сферах искусства. Цель нового движения — «национальное возрождение», интерес к истокам великого наследия французских мастеров прошлых эпох. Автор акцентирует вопрос особенностей взаимодействия ведущих композиторов, музыкантов-исполнителей и педагогов с традициями музыкального профессионализма композиторской школы Франции и объясняет главную причину тяги «назад — в прошлое» стремлением к сохранению неповторимого своеобразия художествен-

ного мышления в условиях интенсивных культурных влияний Италии, Германии, России. В статье даны факты творческой деятельности лидеров «национального обновления». Приведены публицистические высказывания ведущих французских композиторов в подтверждение единодушного признания ими актуальности ценности национальной классики для будущего французской культуры. Развернута панорама творческих опытов (С. Франка, К. Сен-Санса, Э. Сати, импрессионистов и композиторов «молодого поколения») по реконструкции национальных традиций отдаленных эпох. Освещение событий и показ художественных явлений музыкально-культурной жизни Франции позволили автору сформировать контекст к рассмотрению проблемы эстетико-стилевого характера: нового понимания феномена «художественная традиция» и «диалог с традицией» в эпоху модернизма. Сопоставление разных форм «диалога с прошлым» в русской культуре начала XX в. и в творчестве лидера европейского художественного ретроспективизма И.Ф. Стравинского дало основание использовать понятие «пассеизм» для характеристики особого французского типа наследования уроков предшественников. Вводя понятие «пассеизм», в отличие от принятого в российском музыковедении «музыкальный неоклассицизм», и ар-

гументируя результативность его применения, автор статьи стремится выявить свойственную французской композиторской школе идею сохранения почвенных — просодия, риторика, форма — основ традиции как способа национальной самоидентификации.

Ключевые слова: пассаеизм, ретроспективность, неоклассицизм, музыкальная классика, композиторская школа, реконструкция, национальный стиль, музыкальная форма, музыкальное искусство.

Для цитирования: Еременко Г.А. Пассаеизм в музыкальной культуре Франции // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 2. С. 171–182. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-2-171-182.

В художественной истории европейской культуры Франция прочертила свой неповторимо-оригинальный путь развития. Его вехами в музыкальном искусстве стали франко-фламандская школа, лирические трагедии Ж.-Б. Люлли и Ж.-Ф. Рамо, клавирные сюиты Ф. Куперена, опера-комик, романтический симфонизм Г. Берлиоза и национальный тип сонатно-симфонического цикла в произведениях С. Франка и А. Онеггера, мистериальный музыкальный театр К. Дебюсси, А. Онеггера, О. Мессиаана, поиск «нового звука» в конкретной музыке и спектрализме — французской ветви авангарда.

Интерес к дару поиска и открытий преобладает в изучении искусствоведами художественного мышления композиторов-французов. Нас же привлекла их приверженность к традиции в ее неповторимом национальном облике, единодушное признание ими наследия прошлого «эталонном» настоящего и будущего для музыкального искусства Франции. Эту склонность можно обозначить различным кругом понятий — *ретроспекция* художественно-творческих ориентиров, *охранительный дух* в эстетических предпочтениях, тяга к универсальным формам мышления: «привязанность (французов) к тому, что принято» (Ф.Ж. Фетис), восприятие музыки как «науки... точных правил» (Ж.-Ф. Рамо). Предпочтем для выражения этих свойств определение *пассаеизм*

(франц. «passé» — прошлое), толкование которого в словарях связано с «пристрастием к прошлому, любованию им», пиетет перед тем, что стало отдаленным по времени, признание традиции в качестве олицетворения совершенства и красоты¹.

Причины тяги к «почвенности» — сохранению истоков национального духа — следует искать (помимо истории страны) в культурном противостоянии Франции мощным инонациональным влияниям — итальянским, австро-германским, позже славянским. Девиз «Ars gallica!» — призыв к отстаиванию основ национальной культуры стал своеобразным *motto* в высказываниях французских мастеров, особенно в последней трети XIX в. в атмосфере апологии одними и противостояния других байротскому гению. В искусстве Франции времен Третьей республики началось движение к «национальному возрождению» под эгидой наследия Ф. Куперена и Ж.-Ф. Рамо. Имя последнего (более разностороннего по вкладу в музыкальную культуру нации) поднималось на щит славы французской музыки — организация фестиваля в его честь (1873), редактирование и переиздание полного собра-

¹ Введение понятия *пассаеизм* в русскоязычное искусствознание приписывают А.Н. Бенуа, деятелю движения «Мир искусства», утверждающего важность для любой нации идеи «великого прошлого» и уравнивающего понятия «пассаеизм» и «возрождение» [2]. Сходную точку зрения высказал австрийский историк искусства Х. Зедльмайр. В труде «Искусство и истина. Теория и метод истории искусства» (1958 — первое немецкоязычное издание) позитивный смысл многозначного понятия *пассаеизм* он связал с необходимостью выведения «истинных произведений искусства <...> из состояния безмолвия». Тем самым Х. Зедльмайр подчеркивал необходимость их «присутствия в настоящем», т.е. приобщения к великому наследию новых поколений [3, с. 252–253]. Размышляя над привязанностью европейской культуры к традиции, Х. Ортега-и-Гассет в эссе «Дегуманизация искусства» утверждает необходимость ее «порыва к будущему», беря верх над *пассаеизмом* [4, с. 255]. Испанский культурфилософ вкладывает в это понятие «неприятель к традиционной интерпретации реальных вещей» [4, с. 256], но признает, что современные художники часто открывают *новую восприимчивость* в искусстве, «отдаленном во времени и пространстве». Позитивное отношение мыслителя к употребленному «вскользь» термину *пассаеизм* отчетливо слышится в возгласе: «...Нападать на искусство прошлого — значит восставать против самого Искусства: ведь что такое искусство без всего созданного до сих пор?» [4, с. 255].

ния сочинений, премьеры опер не только в парижской Гранд-опера («Ипполит и Арисия»), но и на родине композитора в Дижоне («Дардан») и Монпелье («Кастор и Поллукс»). Эти постановки потребовали возвращения к исполнительским традициям XVII–XVIII веков. Обсуждение возникшей проблемы вызвало дискуссию о природе национального музыкального театра, культуре «эпохи Версаля» со свойственным ей смешением жанров, карнавальной эстетикой, культом гедонизма и экзотизма «во французском вкусе».

НАЦИОНАЛЬНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Восприятие музыки в качестве эталона национального стиля — «Урок, преподанный Рамо» (Р. Дюмениль), послужил импульсом для обновления сценического и инструментального творчества французских композиторов конца XIX века. Одновременно процесс возрождения традиций великого наследия шел в формах общественно-просветительской и образовательной деятельности. Эти факты в музыкознании общеизвестны: пропаганда французской музыки в концертах Национального общества (основано в 1871 г.), изучение и переиздание учениками С. Франка сборников органной и клавесинной музыки XVI–XVIII вв., открытие в 1853 г. Школы классической и религиозной музыки (руководитель — Л. Нидермейер, с 1860-х гг. — К. Сен-Санс) для введения старинной музыки в концертную жизнь (подробнее см.: [5, с. 77–79]). Благодаря деятельности хормейстера Ш. Борда стала регулярно исполняться (с участием лучшего органиста Франции А. Мильмана) хоровая музыка Средневековья и Ренессанса в цикле «Страстные недели Сен-Жерве».

Эти преобразования были продолжены в Schola Cantorum (1894 г.) — частной консерватории в Париже, которой более тридцати лет (с 1900 г.) руководил композитор В. д'Энди. Его «Трактат музыкальной композиции» базировался на законах техники контрапункта франко-фламандской школы и барочной полифонии. Композитор П. Дюка оценивает возрождение для публики силами Schola Cantorum партитур

и исторически достоверной манеры исполнения музыки Ж. де Пре, Дж. Палестрины, мадригалов и опер К. Монтеверди как «спасительную реакцию» на «бесплодное эстетство» и «эксцентричные эффекты искусства». Многие французские композиторы рубежа XIX–XX вв. размышляют о необходимости возвращения в музыкальную жизнь не только старинной музыки, но и национальной оперной классики А. Гретри, Ф. Филидора, А. Буальдьё, П. Монсиньи².

К. Сен-Санс, всю жизнь бывший (по его словам) «поклонником чистоты стиля и совершенства формы», в статье «Анархия в музыке» утверждает, что старинная музыка дает современным композиторам «образцы совершенства», которые сдерживают движение по пути неограниченной свободы (цит. по: [6, с. 6]). Ибо композиторы прошлых эпох прекрасно сознавали, что музыка имеет «свои законы, свою грамматику, свой синтаксис». Даже композиторы-новаторы — Г. Берлиоз в начале XIX в., К. Дебюсси спустя почти столетие — ратуют за жизнь национальной классики. Они воспринимают классическое искусство как «искусство молодое, мощное и искреннее, любящее прекрасные формы <...> самобытное и смелое» (Г. Берлиоз), отличающееся от новаторского (по мнению К. Дебюсси) лишь «степенью свободы выражения». А. Онеггер, достаточно скептически высказывающийся о музыкальной классике как преграде к концертному звучанию современных композиторских опусов, тем не менее, в книге «Я — композитор» признавал своим идеалом полифонию И.С. Баха, основой своего инструментального мышления — бетховенский симфонизм. Он соглашался с общепризнанным мнением, что «в искусстве нет, и не

² «Разве старые произведения», — пишет П. Дюка в статье 1924 г., — не входят в современность и разве не эволюционируют они в ином плане по присущим им законам путем обновления смысла, которым наделяет их каждое проникновенное и прекрасное исполнение... Разве не изменяются они вместе с нами и начинают вдруг до такой степени отличаться от того, чем они казались нам первоначально? <...> Не это ли (изменение эмоционально-смыслового восприятия. — Г. Е.) является самой существенной формой эволюции музыки, той, из которой мы произвольно черпаем все возможные прогнозы относительно ближайшего будущего музыкального искусства» (цит. по: [6, с. 345]).

может быть поколений, независимых от своих предков» (курсив наш. — Г. Е.) [7, с. 198].

В приведенных высказываниях, безусловно, звучит не столько «манифест» пассеистской склонности французских композиторов, скорее, здравомыслие в понимании механизмов творческого развития, согласно которым связь с истоками национальной культуры позволяет беречь и совершенствовать «идеалы возвышенного» для сохранения их ценности и расширения границ «духовного». Однако проблема «взывания к памяти человечества», «прочистки каналов» культуры обостряется в переходные фазы развития. Особо важным становится вопрос *необходимости реставрации/реконструкции в композиторском творчестве традиций прошлого* для противопоставления универсальных эстетических канонов самовыражению творца.

МУЗЕЙНЫЙ ДУХ ИЛИ ВНЕВРЕМЕННЫЕ ЦЕННОСТИ?

Призыв «назад к прошлому», характеризующийся в работах ряда российских исследователей в качестве центростремительного вектора развития художественного творчества, объединял многих композиторов идеей признания *непреходящей ценности* музыкальной классики и необходимости *обновления ее восприятия в современных условиях*. Отказ от употребления в искусствознании характеристики *пассеизм* обусловлен пониманием его в качестве инертной привязанности к прошлому, консервативного (в лучшем случае, академического) отношения к наследованию традиций. Однако в современном сознании представление об исторической памяти изменилось. Далекое стало близким, т. е. актуальным для творческих поисков XX века. В недавнем искусстве новое поколение ощутило исчерпанность, дух переходящего, в истоках национальной культуры — прочные основы, дух вечного. История (по мнению английского поэта Т.С. Элиота) становится «единством мгновений во времени», совокупностью творческого опыта человечества, неразрывным целым, позволяющим черпать

из этого «колодца памяти» (Т. Манн) «живую силу, одухотворяющую и формирующую настоящее» (И.Ф. Стравинский).

Рубежные периоды истории, прерывая поступательный ход развития человечества, вносят в мироощущение людей (пользуясь словами великого драматурга) чувство «распада связи времен». На стыке тысячелетий общество сегодня вновь переживает подобное состояние «утраты пути». Культурфилософы и социологи при обсуждении этой проблемы оперируют понятием *пассеизм*, с помощью которого выражают особое отношение к духовному наследию как способу сохранения «культурной памяти» человечества³. В опоре на идеи крупнейших мыслителей современности ряд исследователей (см.: А.Н. Хренов [9], Т.Б. Сиднева [10]) расценивают уход в прошлое (*пассеизм*) и прорывы в будущее (*футуризм*), обусловленные кризисом в бытии мирового сообщества, в качестве универсальных форм реакции в ситуации «цивилизационного надлома» и «смены парадигм». Настойчивые устремления одних — к основам культуры, других — к выходу в неизведанное пространство «пост-культуры» (В.В. Бычков) вызывают необходимость актуализации связанных с этими векторами понятий.

В отношении тенденции «оглядывания назад» в публикациях последних лет происходит «взвешивание» смысла таких характеристик, как традиционализм, академизм, консерватизм (см.: [11]). Главным становится желание по-

³ В материалах Международной конференции «Искусство эпохи надлома империи: религиозные, национальные, философско-эстетические аспекты» (Государственный институт искусствознания, май 2010 г. [8]) осмысливается универсальный смысл пассеизма как формы мировосприятия, значимой для цивилизации и культуры. Введение подобного понимания этой категории связывают с фигурой английского историка и социолога А. Тойнби. По его мнению, двойственность пассеизма обусловлена, с одной стороны, склонностью человеческой психики к устойчивым состояниям и, с другой стороны, боязнью стагнации. В силу этого человечеством движет стремление постоянно возвращать прошлое «в чуть завуалированной форме» и вместе с тем желание преобразований. В отношении истории искусства термин *пассеизм* получил разработку в труде Х. Зедльмайра [3]. Австрийский писатель и мыслитель также отмечает сочетание в этом понятии разнонаправленных смыслов — тенденций сохранения прошлого/«музейного духа» и возврата/возрождения вечных ценностей людям новых поколений для духовного единения человечества.

нять: является ли этот путь «бегством от действительности» к утопии «золотого века» или способом «собираания сил» с помощью осознания мудрости предшествующих поколений. Двойственность и даже «плюральность» (выражение А.Г. Дугина [11]) взаимосвязанных и часто взаимозаменяемых друг друга определений, объединенных ретроспективным фокусом видения, — свидетельство их неоднозначной природы. Для человечества «на сломе времен» значимой становится общая установка к отстаиванию ценностей традиции как опыта предков перед лицом «несовершенного настоящего» и «утопического будущего».

В искусствознании (в том числе в музыковедении) такие эстетические категории, как академизм, традиционализм используются также в двойственном смысле: для выражения связи творца (художника, музыканта) с канонами профессионального мастерства и фиксации зависимости от ранее открытого, недостатка индивидуальности. Содержание понятия *пассеизм*, как нам видится, принадлежит к иному уровню культурно-ценностного мировосприятия, выражая идею надвременной значимости духовно-творческих открытий разных эпох, сплава в них (согласно позиции Х. Зедльмайра [3, с. 233]) трех временных моментов — настоящего, прошлого и будущего. В отношении художественной культуры *пассеизм* олицетворяет мысль о необходимости возвращения истинных произведений искусства в пространство живого человеческого восприятия. Этот термин позволяет выявить механизм «своего рода “эстетической компенсации”» (Т. Левая), активизирующийся в условиях «ускоренного, стянутого во времени развития, выпадающего на долю отдельных исторических периодов» [12, с. 15], отмеченных сложным «смещением черт прошлого и будущего» [12, с. 16–17].

ДИАЛОГ С ПРОШЛЫМ В КОМПОЗИТОРСКИХ ШКОЛАХ НАЧАЛА XX ВЕКА

Особый тип «диалога с прошлым» складывается в каждой национальной школе. В русской культуре стремление к «прекрасной ясно-

сти» или «кларизму» (М.А. Кузмин) вызревало (по пронизательному наблюдению В. Жирмунского) внутри символического движения, в русле поиска «абсолютной красоты» как идеи преодоления кризиса. Поэтому «паломничество в прошлое» (в силу также культурно-исторических особенностей развития России) вело не только к возрождению традиций «славянской древности», но к овладению опыта — тем, стилистики, форм — западноевропейского художественного мышления. «Ретроспективность» интересов русской композиторской школы (подробнее см.: [12, с. 120–128]) знаменовала новый виток в претворении традиций европейской культуры. Освоение их приобретало то «охранительный»/сдерживающий, то реконструирующий/обновляющий характер. Рельефно обозначались склонности «к обновлению и отбору непосредственно предшествующего опыта» [12, с. 142] и «“регенерации” строгими конструктивными правилами клонящегося к закату музыкального романтизма» [12, с. 144]. Ощутимо проступал также интерес к моделированию удаленных по времени жанров и стилей (подробнее см.: [12, с. 146–149]). Но объединяющим оба подхода моментом было пассеистское понимание прошлого — признание величия шедевров, изучение и актуализация поэтики которых обогащали русскую композиторскую школу одухотворенным влиянием «золотого фонда» культурного наследия.

Проблема поиска новых путей, выявляемых в культуре Серебряного века в формах модернистского и классицистского стилей, продолжает интенсивно осмысляться в современном российском искусствознании в спектре философских, культурно-эстетических, художественно-творческих аспектов⁴. Притяжение

⁴ На выставке из фонда отдела диссертаций Российской государственной библиотеки «Серебряный век в диссертационных исследованиях» был предоставлен интернет-доступ к внушительному числу работ (более ста названий) российских исследователей (<https://leninka.ru/livejournal.com/131686.html>). Знакомство с некоторыми из них позволяет констатировать новые аспекты в разработке проблем русской культуры рубежа XIX–XX вв., отметить ценность привлеченных документальных источников, критического наследия. Тема «взывания к опыту» европейской традиции в культуре Серебряного века расширена в работах последних лет исследовательским

обусловлено «переключками» этого значимого в истории русского искусства этапа с современной ситуацией «беспрецедентного художественного плюрализма». В подобных условиях пассеистская ориентация развития может восприниматься как механизм сохранения в искусстве «классической парадигмы» (М. Мамардашвили). Ее законы покоятся на признании внеличных, трансцендентных и вместе с тем рационально постижимых правил миропорядка, чем обусловлена целостность и упорядоченность художественно-эстетической картины мира (дано по: [10, с. 126–127]). В эпохи глубинного пересмотра ценностных оснований «классическая парадигма» призвана способствовать «самоидентификации культуры» — сохранению универсальных образцов «художественного опыта» «в отношении понимания природы, человека, культуры, истории» [10, с. 123].

Для России начала минувшего века, как замечено в монографии Т. Лево́й «Двадцатый век в зеркале русской музыки» [12], особенно притягательной среди многообразия инациональных эталонов оказался «романский дух» (Н.С. Гумилев), «латино-итальяно-французская» (по выражению В. Варунца [13, с. 45]) ветвь культуры. А.Н. Бенуа — теоретик и практик «культы прекрасной старины» в русской художественной жизни, отмечал, что в этом пристрастии к греко-римской и европейской классике отечественных художников следует видеть «не подражание», а идею «объединения человечества», значение которой усиливается в кризисные времена.

В музыкальной культуре Франции «возрождение прошлого» в конце Х — начале ХХ в., напротив, приняло форму «противодвижения» инациональным влияниям. Сожалея об утрате чисто французской традиции после

интересом к возрождению славяно-византийских, мистериальных и теургических корней, архаического фольклора. Авторы диссертаций избегают обозначения *пассеизм*, предпочитая для фиксации устремлений в прошлое такие характеристики, как утопизм, «мессианский» тип ментальности, «эстетская гуттация» исторического опыта, тенденция «*Plusquamperfectum*», «стильность старой манеры» и т. п. Несмотря на расхождения терминологического характера, исследователи единодушны в признании значимости для формирования «культурного текста Серебряного века» традиций национального и европейского наследия.

Ж.-Ф. Рамо, К. Дебюсси писал, что «его смерть оборвала нить Ариадны, которая направляла нас по лабиринту прошлого. С тех пор мы перестали обрабатывать собственный сад, но зато пожимали руки коммивояжерам всего света...» [14, с. 241–242].

ФОРМЫ НАСЛЕДОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Поворот к национальным истокам стал насущной задачей французской культуры рубежа веков. Он ощущался во всех сферах искусства: воскрешение наследия «Плеяды» — поэтической школы Возрождения во главе с П. Ронсаром, классицизма в духе К. Перро — в архитектуре, средневековых образцов — в скульптуре Э.А. Бурделя, романского стиля — в фигурах А. Майоля. В музыке Франции историческая миссия «возврата в русло традиции» принадлежит С. Франку и его школе. Не стоит оценивать его искания как «путь к необахианству». Напомним слова И.Ф. Стравинского, заметившего, что в его собственном пристрастии к баховскому письму стоит видеть, прежде всего, возвращение к «идее чистого контрапункта». Школа С. Франка возрождала в музыке универсальные конструктивные принципы в условиях усиленного романтизмом влияния программного мышления, прививала интерес к инструментализму особого национального типа в камерных и оркестровых жанрах. Органные циклы С. Франка дали новую жизнь разнообразным формам европейского барокко, малому полифоническому циклу, некоторым контрапунктическим приемам франко-фламандской школы. Вклад композитора в «национальное возрождение», недооцененный его современниками, связан с проповедью самоограничения и дисциплины в композиции по примеру высоких образцов, что было весьма актуально в условиях трудного изживания французами роскоши стиля позднего романтизма и культы Р. Вагнера.

Поиски «духа равновесия» велись путем возвращения к вечным темам, издавна питавшим

французский театр П. Корнеля, Ж. Расина, лирическую трагедию Ж.-Б. Люлли, Ж.-Ф. Рамо. Теперь мифопоэтические мотивы вновь зазвучали в оперном театре В. д'Энди («Ферваль»), Ж. Массне («Экслармонда»), Э. Шабрие («Гвендолина»), Э. Шоссона («Король Артус»), однако преломляясь сквозь призму вагнеровской легендарно-средневековой трактовки. Тем не менее исследователи отмечают отход на рубеже столетий от атмосферы чувственности и германского мистицизма к свойственной французской опере теме долга и чувства, показу реальной атмосферы действия, использованию изобразительных возможностей оркестра. Стилистику «отдаленных эпох» оригинально воссоздал в программных пьесах конца XIX в. Э. Сати («Стрельчатые своды», «Готические танцы» и др.), записанных без ключевых знаков и тактовых черт, с непривычно архаическими созвучиями. Черты клавесинного стиля возродил в ранних сюитах К. Дебюсси, позже осознанно утверждая старофранцузские модели в опусах 1910-х годов. К. Сен-Санс — первый (по утверждению ряда западных исследователей) французский «неоклассик» — стремится (пользуясь выражением М. Пруста) «передать через архаизм свои верительные грамоты современности <...> сделать архаизм чертой духа, главной идеей» (цит. по: [5, с. 265]). «Звучания в духе Рамо, Моцарта...» (в оценке Ю. Кремлева [15, с. 217]) проникают в сочинения композитора 1890-х гг. (Сюита для фортепиано, ор. 90, музыка к «Антигоне» Софокла, опера «Асканио») и укореняются в последних опусах (Шесть фуг для фортепиано, ор. 161; созданная в 1921 г., в последнее лето жизни композитора, триада староклассических сонат для духовых с фортепиано).

Устремления французских композиторов к традициям национальной классики усилились в предвоенные и послевоенные годы. Возвращаются к жизни жанры национального театра — лирическая трагедия («Пенелопа» Г. Форе), опера-балет («Дитя и волшебство» М. Равеля), формы старофранцузской мистерии в творчестве К. Дебюсси («Мученичество св. Себастьяна»), А. Онеггера («Жанна д'Арк на костре»), Ф. Пуленка («Диалоги кармелиток»), О. Мессиана («Св. Франциск Ассизский»). Устойчивый интерес к духовно-ре-

лигиозным темам и особого рода культовым жанрам («Литания Черной Богородицы» Ф. Пуленка, «Пляски мертвых» А. Онеггера, многочисленные опусы О. Мессиана). В камерной музыке знаковыми для процесса «национального возрождения» стали три сонаты в стиле рококо К. Дебюсси, «приношение» М. Равеля великому композитору-клавесинисту в сюите «Памяти Куперена», камерные ансамбли (ор. 115, 120, 121) Г. Форе, написанные (по оценке С. Сигитова) в стиле «фореевского классицизма».

ПАССЕИЗМ И ФРАНЦУЗСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

Перечисленные выше шедевры французской музыки XX в. связаны, по нашим представлениям, с пассаистской тенденцией, уклончиво называемой национальной разновидностью неоклассицизма [13, с. 28–29] либо особым проявлением классицизирующей тенденции в русле общеевропейского ретроспективного движения [13, с. 26–27].

Характеристика *пассаизм*, судя по новейшему девятому изданию «Словаря Французской Академии» [16], сохранила общеупотребительный смысл — особого «состояния души», выраженного «привязанностью к ценностям... прошлого», не получив к настоящему времени распространения в качестве понятия определенного культурно-эстетического содержания. Предпочтительными остаются соотносящиеся с ним термины «классика» и «классицизм», с XVIII в. разрабатывавшиеся в эстетических трудах французских и затем немецких мыслителей и приобретшие роль главных понятий в представлениях искусствоведов о культуре Франции разных периодов ее истории. В сопоставлении с близкими по времени распространения характеристиками — музыка «барокко», «галантный стиль» и «рококо» — «классицизм» выступает в значении «термина-концепта» (определение М.Н. Чебуркиной). Особая весомость этого понятия заключена (по мысли искусствоведа-исследователя и музыканта-исполнителя французской органной музыки)

в фиксации «прекрасного» и «совершенного» в качестве идеала французского художественного самосознания [17, с. 10]. Таким образом, классицизм выступает в качестве стилевой формы проявления пассаистского мировосприятия в искусстве.

С последней трети XX столетия в зарубежном и российском музыкознании ведется уточнение и углубление содержания таких понятий, как «музыкальная классика» и «стиль классицизма». В западном музыкознании помимо этих универсальных характеристик для выражения связей искусства с художественно-эстетическими идеалами и композиторскими традициями прошлого применяются (близкие нашему пониманию термина пассаизм) формулы — «классический тип идеальной композиции» или «классическая идиома». С их помощью (согласно Музыкальному словарю Дж. Гроува [18]) получают выражение как черты стилистического единства музыки второй половины XVIII в., так и конвенции, согласно которым сочинения композиторов должны были понравиться общественности. В статье «Классика» из английского «Музыкального словаря» Дж. Гроува предложен внушительный список работ по данной тематике. Позиции ряда этих исследователей введены в российское музыкознание Л.В. Кириллиной в монографии «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: самосознание эпохи и музыкальная практика» [19]. Анализ мнений американских исследователей Ч. Розена (1976) и Л. Ратнера (1980)⁵, выделенных Л.В. Кирил-

⁵ Rosen Ch. The Classical Style (London, 1976); Ratner L. Classic Music: Expression, Form and Style (New-York; London, 1980). В словаре Дж. Гроува отмечено, что Ч. Розен ограничил то, что он назвал «классическим стилем» или «классическим комплексом» главным образом примерами зрелых инструментальных произведений Й. Гайдна, В.А. Моцарта и Л. Бетховена. Фактически же в этих понятиях исследователь обобщил индивидуальные формы преломления «галантного стиля» — остроумного, типично австрийского, сочетания юмористических и серьезных черт музыкальной выразительности. Они сформировались в творческой практике школы Мангейма, открывшей новый тип оркестрового тематизма, приемы гармонического ритма и модуляций, динамических нарастаний и спадов для создания крупномасштабных форм. В российской музыкальной науке названная система понятий также разрабатывалась в 1970–1980-е гг. (помимо справочно-энциклопедических изданий) в следую-

ющей в числе наиболее значимых, позволили ученому сформировать собственный терминологический аппарат.

Определяя суть фундаментальных для истории музыки понятий «музыкальная классика» и «классицизм», российский исследователь соотносит их как некий «первичный образ» искусства, олицетворяющий эталон художественного вкуса, норм музыкальной выразительности, универсальных правил формы и его «вторичные» разнообразие стилевые варианты, возникающие в композиторском творчестве [19, с. 13]. Сформированный в греко-римской культуре идеал неоднократно возрождался в ходе эволюции европейской культуры, став во Франции генеральным всеобъемлющим «стилем стилей» (Л.В. Кириллина) эпохи абсолютизма, Просвещения, имперских реставраций и современного периода истории. Ментальность нации оказалось предрасположена к пассаистской восприимчивости идеального «первообраза», его устойчивого присутствия в культуре наряду с чуткостью к новым веяниям. Лидер «новой классики» XX в. И.Ф. Стравинский отмечал, что ощущение родовой связи с «памятью культуры» («родовые клещи традиции», по выражению композитора) неизбежно присутствует в сознании творца, побуждая к поиску ресурсов для актуализации ее форм⁶.

ших трудах: Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII вв. в ряду искусств (М., 1976); Розеншильд К. Музыка во Франции XVII — начала XVIII века (М., 1979); Конен В.Д. Кристаллизация гомофонно-гармонического стиля в эпоху классицизма; Музыка Франции XVII века // Конен В.Д. Очерки по истории зарубежной музыки (М., 1997). Ценным в них является факт признания опережающей (в отношении австро-немецкой школы) роли французского театра и клавишинного инструментализма в формировании стиля классицизма. Значима также предложенная характеристика отличительных признаков французского музыкального классицизма. Их систематизация (с учетом новых данных) приведена в заключительном разделе статьи.

⁶ В интервью 1927 г. И.Ф. Стравинский пояснил суть «движения вспять», получившего распространение в музыкальном искусстве послевоенного времени: «Не имеем ли мы... в сочинениях... которые созданы под влиянием музыки прошлого, скорее дело с поиском (новых ресурсов в традиции. — Г. Е.), нежели с простой имитацией так называемого “языка классики”» (цит. по: [20, с. 449]). Подлинного художника не интересует «простая имитация», ибо «говорить языком ушедших поколений не есть творчество <...> а (есть) рутин» [20, с. 441, 442]. Сходные по сути размышления даны в монографии

В европейских композиторских школах XX в. «возвращение к прошлому» выражалось стилизацией разнообразных жанрово-стилистических моделей старинной музыки (подробнее см. В. Варунц: [13, с. 8–11]). Во Франции это были устремления к «идеальной композиции». Их суть в сохранении национального духа, приверженности к самобытным нормам техники музыкальной композиции и формам риторики — способу «высказывания и выражения чувств», четкого следования просодии французского литературно-поэтического языка⁷. Отличительные признаки ее в полемическом тоне отмечались в знаменитом «Письме о французской музыке» Ж.-Ж. Руссо, позднее были осмыслены в трудах Р. Роллана, П. Коллара. Их влияние определяло не только вокально-текстовые жанры, но и логику формообразования французской композиторской школы в целом. Национально-характерные черты французской манеры письма — «ясность и четкость рисунка, конструкции, гармонических сочетаний», тяготение к фиксации пластической стороны явлений — в отечественном музыкознании емко артикулировал Б. Асафьев [1, с. 112]. Тема особенностей французской манеры письма (*le gout musicale*) получила развитие в эссе М.С. Друскина «Из истории французской музыки» [21, с. 92–98]. Своеобразие принципов музыкально-композиционной техники на основе анализа трудов французской теоретической мысли представлено в диссертации Н.В. Колмогоровой [23]. Описанный ею формообразу-

ющий комплекс⁸ цементирует историко-стилевые фазы развития музыкального мышления, начиная с творчества Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо и вплоть до современных композиций.

Таким образом, уникальная поэтика национального стиля обретает в музыкальном искусстве Франции роль *порождающей модели*, вызывая невольные переключки в произведениях разных эпох. Их ощутили Б. Асафьев⁹, К.К. Розеншильд, назвавший рококо «импрессионизмом XVIII века»: «та же влюбленность в красоту света и красок, опьяненность празднеством бытия и любви, тот же импульс — запечатлеть мимолетное, та же нарядная изысканность...» [24, с. 127]. «Благоговейный дифирамб благородным качествам нации в целом <...> дань высоким достоинствам нашего музыкального прошлого» (А. Корто). «Памятник, воздвигнутый во славу размеренности и ясности, которые ...являются национальной особенностью французов» [25, с. 155]. Такова оценка музыки М. Равеля выдающимся французским пианистом и общественным деятелем. «Классицистский комплекс» (выражение В. Холоповой) в его галантном французском варианте, с ритмом, «извлеченном из танца и слова», стал (по признанию И.Ф. Стравинского — автора балета «Аполлон Мусaget») его «данью французскому искусству XVII века» — эпохе, заложившей фундамент профессиональной национальной культуры этой страны.

Однако творчеству композиторов Франции XX в. не свойственно стремление И.Ф. Стравинского — мэтра европейского неоклассицизма — к стиливой игре с историческими моделями разных композиторских школ. В их музыке

Л.В. Кириллиной [19, с. 162–163] в отношении причин «сознательной апелляции к традиции (причем традиции более глубокой, чем классическая)» в позднем творчестве венских классиков при одновременной их предрасположенности к свободному экспериментированию. Возвращение к «классическому типу идеальной композиции», означаемое нами термином *пассеизм*, не имело у великих венцев формы стилизаторства, а знаменовало стремление приобщиться к опыту «пантеона бессмертных» для его адаптации в современности.

⁷ В статье Е.И. Фалалеевой-Руденко «Франкоязычные сочинения И.Ф. Стравинского» [22, с. 183–184] отмечены устойчивые черты французской просодии: конечное ударение, выделяемое в музыке ритмическим и мелодическим акцентом; строение речи путем сочетания объединенных смыслом групп слов, определяющих сложение напева из отдельных мелодических попевок/мотивов с подвижной ритмикой; восходящий секундовый ход с высотной вариантностью последующих тонов — закрепленный «интонационный жест» французского поэтического языка.

⁸ Индуктивная организация звукового процесса с преобладанием кристаллизации темообразования над архитектурной композицией, свобода изложения, управляемая логикой стихосложения либо ритмо-временными закономерностями членения и пропорций, наконец, «рассредоточенный» тематизм и приоритет импровизационно-музицирующих приемов его развития (комбинаторика, колоризация, ригурнели) обусловили свойственный характер конструкций (подробнее см.: [23]).

⁹ «...Рамо и Равель, Массне и Дебюсси, Бизе и Мийо совсем не так бесконечно далеки друг от друга, как кажется с первого взгляда» [1, с. 115]. В этом высказывании Б. Асафьева скрыта мысль о национальной традиции как механизме объединения универсальными законами творческого мышления разных поколений композиторской школы.

представало органичное усвоение и обогащение традиций великого наследия национальной культуры — по законам впитанного от рождения французского вкуса. Лучше других этот феномен пассаизма как способа проявления национального художественного самосознания сформулировал К. Дебюсси: «Я попросту стремился к тому, чтобы снова стать французом» (цит. по: [14, с. 30]). «Совершенство чувственного познания» (А. Баумгартен), присущее французской культуре, зиждилось на признании неизменности законов красоты. Пассаизм питал это состояние национальной души, хранящей верность классическим устоям и стилю классицизма.

Список источников

1. Глебов И. (Асафьев Б.) Французская музыка и ее современные представители // Зарубежная музыка XX века : материалы и документы. Москва, 1975. С. 112–126.
2. Бонуа А.Н. Мои воспоминания : [в 2-х кн.]. Москва, 2003. Кн. 2. 640 с.
3. Зедльмайр Х. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / пер. с нем. Ю.Н. Попова. Санкт-Петербург, 2000. 271 с.
4. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. Москва, 1991. С. 230–263.
5. Кривицкая Е.Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. Санкт-Петербург ; Москва, 2012. 336 с.
6. Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX — начало XX в. / сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. Бушен. Ленинград, 1972. 376 с.
7. Онеггер А. О музыкальном искусстве: пер. с франц. 2-е изд. Ленинград, 1985. 215 с.
8. Хренов Н.А., Сайко Е.А. Международная конференция «Искусство эпохи надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты» (17–19 мая 2010 г., Россия) [Электронный ресурс] // Культурологический журнал. 2010. № 2. URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/31.html&j_id=3 (дата обращения: 18.02.2019).
9. Хренов Н.А. Восприятие времени в эпоху надлома империи: от футуризма к пассаизму // Теория художественной культуры. Вып.14. Москва, 2012. С. 5–119.
10. Сиднева Т.Б. Современное искусство в ситуации смены парадигм // Теория художественной культуры. Вып. 14. Москва, 2012. С. 120–134.
11. Дугин А.Г. Консерватизм как явление: возможна ли его общая теория? [Электронный ресурс] // Философия права. 2009. № 4 (35). URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/konservatizm-kak-yavlenie-vozmozhna-li-ego-obschaya-teoriya> (дата обращения: 19.02.2019).
12. Левая Т.Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки. Санкт-Петербург, 2017. 423 с.
13. Варунц В.П. Музыкальный неоклассицизм : исторические очерки. Москва, 1988. 80 с.
14. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / пер. с франц. Москва ; Ленинград, 1964. 278 с.
15. Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. Москва, 1970. 328 с.
16. Outil de consultation du Dictionnaire de l'Académie Française. 9 edition (de A a Sabeisme). URL: <https://academie.atilf.fr/9/consulter/passeism?page=1> (дата обращения: 18.04.2019).
17. Чебуркина М.Н. «Галантный стиль», «рококо», «маньеризм», «декаданс» в системе французской «музыки барокко» // Музыковедение. 2011. № 3. С. 2–11.
18. Hearz D., Brown V.A. Classical // The New Grove Dictionary of Music and Musicians (29 Volumes). London, 1980. Vol. 4. URL: <http://intoclassics.net/news/2016-01-14-31751> (дата обращения: 20.02.2019).
19. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века : самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва, 1996. 189 с.
20. И.Ф. Стравинский — публицист и собеседник / сост. В. Варунц. Москва, 1988. 501 с.
21. Друскин М.С. Из истории французской музыки // О западноевропейской музыке XX века. Москва, 1973. С. 92–127.
22. Фалалева-Руденко Е.И. Франкоязычные сочинения И.Ф. Стравинского (к вопросу о полиязычии в музыке XX века) // Русско-французские музыкальные связи : сб. науч. статей. Санкт-Петербург, 2003. С. 178–192.
23. Колмогорова Н.В. Проблемы формы во французской музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1998. 25 с.
24. Розеншильд К.К. Музыка во Франции XVII — начала XVIII века. Москва, 1979. 168 с.
25. Корто А. О фортепианном искусстве. Москва, 2005. 246 с.

Passeism in the Musical Culture of France

Galina A. Eremenko

M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 31, Sovetskaya Str., Novosibirsk, 630099, Russia
ORCID 0000-0003-2904-6339; SPIN 2781-0871
E-mail: erema49@mail.ru

Abstract. *The specialists note and highly appreciate the openness to creative dialogue with different European and regional cultures in their works about the artistic history of France. In the introductory section, the article is focused on the importance of the opposite trend, developed in the 19th – early 20th century in all spheres of art. The purpose of the new movement is “national revival”, interest in the origins of the great heritage of the French masters of past epochs. The author concentrates on the peculiarities of interaction between leading composers, musicians-performers and teachers with the traditions of music professionalism of the French composer school. Furthermore, she explains the main reason of “back to the past” addiction by desire to preserve the unique distinction of artistic thinking in the terms of intensive cultural influences in Italy, Germany and Russia. The article provides the facts of creative activity of the leaders of “national renewal”. There are presented some journalistic statements of the leading French composers to confirm their unanimous recognition of the actual value of national classics to the future of French culture. There is explicated the panorama of creative experiments (C. Franck, C. Saint-Saëns, E. Satie, impressionists and composers of the “young generation”) on reconstruction of national traditions of distant epochs. The coverage of events and display of artistic phenomena of musical and cultural life of France allowed the author to form a context to consider the problem of aesthetic and stylistic character: new understanding of the phenomenon of “artistic tradition” and “dialogue with tradition” in the epoch of modernism. The comparison of different forms of “dialogue with the past” in the Russian culture of the beginning of the 20th century and in creative works of the leader of European retrospectivism I.F. Stravinsky gave grounds to use the concept of “passeism” to characterize the special French type of inheritance of the “lessons” of the predecessors. Introducing the concept of “passeism” in con-*

trast to the accepted in Russian musicology “musical neoclassicism” and giving reasons of the effectiveness of its application, the author seeks to identify the idea of preserving soil foundations of tradition as a way of national self-identity (prosody, rhetoric, form) pertaining to the French composer school.

Key words: passeism, retrospective, neoclassicism, musical classics, composer school, reconstruction, national style, musical form.

Citation: Eremenko G.A. Passeism in the Musical Culture of France, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 2, pp. 171–182. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-2-171-182.

References

1. Glebov I. (Asafyev B.) French Music and its Modern Representatives, *Zarubezhnaya muzyka XX veka: materialy i dokumenty* [Foreign Music of the 20th Century: materials and documents]. Moscow, 1975, pp. 112–126 (in Russ.).
2. Benois A.N. *Moi vospominaniya* [My Memories]. Moscow, 2003, book 2, 640 p.
3. Sedlmayr H. *Iskusstvo i istina. Teoriya i metod istorii iskusstva* [Art and Truth: Theory and Method of the History of Art]. St. Petersburg, 2000, 271 p.
4. Ortega y Gasset J. Dehumanization of Art, *Samo-soznanie evropeiskoi kul'tury XX veka. Mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshchestve* [Self-Consciousness of the European Culture of the 20th Century. Western Thinkers and Writers about the Place of Culture in the Modern Society]. Moscow, 1991, pp. 230–263 (in Russ.).
5. Krivitskaya E.D. *Muzyka Frantsii: vek dvadtsatyi. Estetika, stil', zhanr* [Music of France: The Twentieth Century. Aesthetics, Style, Genre]. St. Petersburg, Moscow, 2012, 336 p.
6. Bushen A. (ed.) *Stat'i i retsenzii kompozitorov Frantsii. Konets XIX – nachalo XX v.* [Articles and Reviews of French Composers. The Late 19th – Early 20th Century]. Leningrad, 1972, 376 p.
7. Honegger A. *O muzykal'nom iskusstve* [About the Art of Music]. Leningrad, 1985, 215 p.
8. Khrenov N.A., Saiko E.A. The International Conference “Art of the Era When the Empire Cracked: Religious, National, Philosophical and Aesthetic Aspects” (May 17–19, 2010, Russia), *Kul'turologicheskii zhurnal* [Journal of Cultural Research],

- 2010, no. 2. Available at: http://cr-journal.ru/rus/journals/31.html&j_id=3 (accessed 18.02.2019) (in Russ.).
9. Khrenov N.A. Time Perception in the Era When the Empire Cracked: From Futurism to Passeism, *Teoriya khudozhestvennoi kul'tury* [Theory of Art Culture], issue 14. Moscow, 2012, pp. 5–119 (in Russ.).
 10. Sidneva T.B. Contemporary Art in the Situation of Paradigm Shift, *Teoriya khudozhestvennoi kul'tury* [Theory of Art Culture], issue 14. Moscow, 2012, pp. 120–134 (in Russ.).
 11. Dugin A.G. Conservatism as a Phenomenon: Is its General Theory Possible? *Filosofiya prava* [Philosophy of Law], 2009, no. 4 (35). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/v/konservatizm-kak-yavlenie-vozmozhna-li-ego-obschaya-teoriya> (accessed 19.02.2019) (in Russ.).
 12. Levaya T.N. *Dvadtsatyi vek v zerkale russkoi muzyki* [The Twentieth Century in the Mirror of Russian Music]. St. Petersburg, 2017, 423 p.
 13. Varunts V.P. *Muzykal'nyi neoklassitsizm: istoricheskie ocherki* [Musical Neoclassicism: Historical Essays]. Moscow, 1988, 80 p.
 14. Debussy C. *Stat'i. Retsenzii. Besedy* [Articles, Reviews. Interviews]. Moscow, Leningrad, 1964, 278 p.
 15. Kremlev Yu. *Camille Saint-Saëns*. Moscow, 1970, 328 p. (in Russ.).
 16. *Outil de consultation du Dictionnaire de l'Académie Française. 9 édition (de A a Sabeisme)*. Available at: <https://academie.atilf.fr/9/consulter/passeism?page=1> (accessed 18.04.2019).
 17. Cheburkina M.N. The “Gallant Style”, “Rococo”, “Mannerism”, and “Decadence” in the System of French “Baroque Music”, *Muzykovedenie* [Musicology], 2011, no. 3, pp. 2–11 (in Russ.).
 18. Hearz D., Brown B.A. Classical, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (29 Volumes)*. London, 1980, vol. 4. Available at: <http://intoclassics.net/news/2016-01-14-31751> (accessed 20.02.2019).
 19. Kirillina L.V. *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka: samosoznanie epokhi i muzykal'naya praktika* [Classical Style in the Music of the 18th – Early 19th Century: The Era's Self-Consciousness and Musical Practice]. Moscow, 1996, 189 p.
 20. Varunts V. (ed.) *I.F. Stravinskii – publitsist i sobesednik* [I.F. Stravinsky – Publicist and Interviewer]. Moscow, 1988, 501 p.
 21. Druskin M.S. From the History of French Music, *O zapadnoevropeiskoi muzyke XX veka* [On the Western European Music of the 20th Century]. Moscow, 1973, pp. 92–127 (in Russ.).
 22. Falaleeva-Rudenko E.I. I.F. Stravinsky's Works in French (On the Multilingualism in Music of the 20th Century), *Russko-frantsuzskie muzykal'nye svyazi: sb. nauch. statei* [Russian-French Musical Relations: collected scientific articles]. St. Petersburg, 2003, pp. 178–192 (in Russ.).
 23. Kolmogorova N.V. *Problemy formy vo frantsuzskoi muzyke* [The Problem of Form in the French Music], cand. art diss. abstr.: 17.00.02. Moscow, 1998, 25 p.
 24. Rozenshild K.K. *Muzyka vo Frantsii XVII – nachala XVIII veka* [Music in France of the 17th – Early 18th Century]. Moscow, 1979, 168 p.
 25. Cortot A. *O fortepiannom iskusstve* [On the Art of Piano]. Moscow, 2005, 246 p.
-
-