

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-2.31>

Демченко Александр Иванович, Немкова Ольга Вячеславовна

ПОЭТИКА БЫТОВОГО ЖАНРА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье исследовано одно из направлений жанровых преобразований в отечественной музыке начала XX века, связанное с взаимодействием концертного и бытового жанров. Рассмотрены формы и особенности проявления в академическом композиторском творчестве жанризма как яркого не только художественного, но и социокультурного феномена. Поэтика бытовых жанров изучена в аспекте её возможностей транслировать новые художественные смыслы. В качестве материала исследования, помимо известных произведений, представлены малоизученные сочинения - оперетта "Аршин мал алан" У. Гаджибекова и комическая опера "Кето и Котэ" В. Долидзе.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/12-2/31.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 12(98). Ч. 2. С. 333-338. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7: 782.1

Дата поступления рукописи: 09.11.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-2.31>

В статье исследовано одно из направлений жанровых преобразований в отечественной музыке начала XX века, связанное с взаимодействием концертного и бытового жанров. Рассмотрены формы и особенности проявления в академическом композиторском творчестве жанризма как яркого не только художественного, но и социокультурного феномена. Поэтика бытовых жанров изучена в аспекте её возможностей транслировать новые художественные смыслы. В качестве материала исследования, помимо известных произведений, представлены малоизученные сочинения – оперетта «Аршин мал алан» У. Гаджибекова и комическая опера «Кето и Котэ» В. Долидзе.

Ключевые слова и фразы: бытовой жанр; музыкальная поэтика; жанровые преобразования; отечественная музыка XX века; академическое и народное искусство.

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник
Центр комплексных художественных исследований
Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

Немкова Ольга Вячеславовна, д. искусствоведения, доцент
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова
inetkov@mail.ru

ПОЭТИКА БЫТОВОГО ЖАНРА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

На волне бурных новаций, отметивших искусство начала XX столетия, настойчиво заявили о себе и достаточно радикальные процессы жанровых преобразований. Актуальность изучения вопросов, рождаемых этими процессами, неизменно обуславливается необходимостью понимания механизмов, влекущих за собой трансформации в жанровой сфере музыкальной культуры на различных этапах её художественно-исторической эволюции, поскольку, как справедливо отмечал А. Н. Сохор, «теория и эстетика музыкальных жанров не может быть оторвана от их истории» [8, с. 4].

Жанровая поэтика музыки, обеспечивающая в числе прочего «выполнение семантических функций, т.е. рождения, фиксации, хранения и передачи определенных художественных смыслов» [7, с. 103], на указанном историческом этапе проявила свои возможности отражать широкий спектр жизненных явлений, включая картины общественного и домашнего быта. Вопросы взаимодействия в музыке концертного (академического) и бытового (песенного, танцевального – предназначенного для исполнения в городском или сельском быту) направлений неоднократно рассматривались в трудах, посвященных музыке XX столетия (работы А. Н. Сохора [8], М. Н. Лобановой [5], Е. В. Назайкинского [7] и др.). Однако создание целостного, обобщенного взгляда на «узловую» начальную стадию обретения бытовыми жанрами новой роли и новой поэтики в академическом музыкальном искусстве по сей день остаётся насущной задачей. Цель работы – внести вклад в решение данной проблемы, рассмотрев отечественную музыку первых десятилетий 1900-х годов в аспекте всё нарастающих проявлений жанризма, который в свою очередь соотнесён в статье с отдельными социокультурными особенностями рассматриваемого временного этапа.

В начале XX века в музыку входило живое, непосредственное ощущение бытия в его самых неприятных ракурсах – в обыденных и характеристических проявлениях, в будничных и праздничных сторонах. По сути, во многом это соотносилось с тем, что в изобразительном искусстве получило наименование *бытовой жанр*, обращённый к различным сторонам повседневного обихода (в качестве прямой параллели здесь может быть приведён жанр бытовой оперы). Прямое соприкосновение с жизненной почвой возникало в данном случае благодаря преимущественной опоре на соответствующие интонационно-жанровые ресурсы, часто используемые как бы в необработанной форме, взятые в виде некоего «сырца».

Истоки по-новому трактуемой жанровости обнаруживались ещё на рубеже XX века – прежде всего в позднем творчестве П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова, отчасти у А. Глазунова.

У позднего Чайковского в ряде номеров из «Щелкунчика» («Шоколад – испанский танец», «Чай – китайский танец», «Мамаша Жигонь и паяцы»), а также в некоторых других произведениях (например, «Характеристический танец» и «Танцевальная сцена» из Восемнадцати пьес для фортепиано *op. 72*) замечаем различные свидетельства меняющегося отношения к жанровости.

Обращает на себя внимание особый дух раскованности, что сказывается в высвобождении от академических «запретов». На передний план выдвигается шумный, размашистый, даже разбитной характер, порой сознательно огрублённый и упрощённый, приближенный в манере «подачи» к ярмарочно-балаганному типу. Подчас ощутима нарочитая буффонность, эксцентричность, утрировка – тогда бурлескный стиль приобретает огрotesкованную окраску (с соответствующим интонационным изломом). Многие осуществляется путём прямого выхода к «натуре», посредством широкого включения так называемого сомнительного, сниженного материала: уличная песенка, грубовато-фанфаронский солдатский марш, шарманочная мелодия и т.д.

Соответственно понадобилась особая терпкость красок – будь то полиаккордовые наслоения, «обнажение» тембров или сопряжение резко сопоставленных далёких регистров.

В творчестве Римского-Корсакова в этом отношении выделяется «Сказка о царе Салтане» – в полном смысле слова опера-лубок, поскольку здесь явно и весьма активно ассимилируются черты и признаки, идущие от народного балагана: подчёркнуто игровой, бутафорский склад с элементами скоморошины, «антипсихологический» прямолинейно-плакатный штрих, цветисто-красочный колорит.

Коснулись подобные тенденции и некоторых произведений Глазунова: в увертюре «Карнавал» обнаруживается исключительный темперамент в воспевании жизненных утех, в балете «Барышня-служанка» используется «музыка простонародья» (слободская песенность, шарманочная струя), в III части Седьмой симфонии рисуется картина народного праздника с чертами шумного ярмарочного действия.

Как видим, многое подготавливало открытый прорыв современного жанризма, первой крупной вехой и блистательным манифестом которого стал балет И. Стравинского «Петрушка» (1911). Трудно не согласиться с оценкой Д. Д. Шостаковича: «*Стихия народного праздника, гулянья, карнавала слита в нашем представлении с именем автора этого сочинения. От влияния “Петрушки” до сих пор не может отделаться ни один композитор, когда он сочиняет такого рода музыку*» [9, с. 8].

В чём-то вслед за отдельными симфониями Г. Малера, но в неизмеримо большей степени, эта партитура открыла в музыкальном искусстве шлюз практически любому интонационно-жанровому материалу. То, что было чуждо академическому искусству или по меньшей мере находилось на далёкой периферии его интересов, относилось к «низовой» культуре либо считалось псевдонародным, стоящим вне критериев эстетики, хлынуло теперь самым широким потоком:

- шарманочные мелодии, жестокий романс, частушка, городские напевы нового времени;
- расхожие опереточные мотивы, штампы дилетантского музицирования, танцевально-эстрадные жанры начала века;
- бытовые инструментальные формы, будь то гармошечные наигрыши, балалаечное треньканье или имитации звучания духовых оркестров.

Авторское отношение к подобному материалу могло быть различным. Иногда оно передавалось через ироничное освещение посредством воспроизведения лубочных форм, пародийной гиперболизации, подчёркнутой банальности, чаще – как поэтизация, которая осуществлялась посредством искусного расцветивания, привнесения затейливости, насыщения пикантными деталями. Так или иначе, прежде всего ставилась цель выполнить своего рода «съёмки с натуры» – в градациях от умеренной натуральности до открытого натурализма.

На подобной интонационно-жанровой основе складывался многоцветный, подчас нарочито пёстрый конгломерат, причём различные пласты могли смешиваться даже в пределах одного образа, а целое нередко представляло собой множественную структуру сюитно-рапсодического типа со свободным монтажом всевозможных образов, портретов, зарисовок. Уже благодаря этому мир предстал красочным, нарядным. Ещё большая яркость достигалась благодаря подбору соответствующих тонов – столь же терпких, сочных, дразнящих. Снимая со счётов неизбежные эстетические потери, следует констатировать: оперируя таким материалом, авторы в избытке обеспечивали своим сочинениям исключительную живость и колоритность.

Стояла за всем этим преимущественно внешняя, бытовая жизнь, представленная не только в праздничном го-моне, но и в повседневном своём течении. Отсюда площадной дух, ярмарочно-балаганный привкус и тот особый характер возбуждённой городской суеты, который позволил А. Бенуа метко окрестить «Петрушку» Стравинского «*балетом-улицей*» [10, с. 53]. Общая атмосфера – шумная, грубоватая, отражавшая в частности нравы мещанской и фабричной слободы, а порой и уличной подворотни. Человеческая натура, действующая в этой атмосфере, представляла весьма раскованной, отнюдь не стесняющей себя рамками приличий. Здесь представляется уместным вспомнить замечание Б. М. Ярустовского о том, что ни в одном из других своих сочинений Стравинский «никогда больше не ощущал так рельефно, так живо образ своего героя» [Там же, с. 35].

Использование отмеченных выше всевозможных интонационно-жанровых истоков по-своему отражало присутствие различных людских слоёв, причём совершенно новыми были два явления: разработка образа толпы (взамен заповеданного классикой понятия *народ*) и выдвигание мещанства в качестве ведущего типажа. То был демократизм новой формации, и с ним пришла иная этика, раскрепощающая от норм былого уклада, отбрасывающая многие прежние ценности, устанавливающая свой кодекс жизнеощущения.

Неотъемлемым качеством жанрово-бытовой сферы являлось ярко выраженное жизнелюбие. Это шло от переполняющих её соков телесного здоровья, и этим удовлетворялась столь присущая нарождавшейся эпохе потребность в радости, смехе, отдохновениях. Вот откуда господство радужного колорита, большая роль комедийного начала, общая лёгкость, непринуждённость, зрелищность. Порой создаётся впечатление, что в рассматриваемые нами времена фигура праздного, гулящего человека довольно часто выходила на передний план жизни.

С этой точки зрения следует оценить пронизательность И. Стравинского, который определил жанр «Петрушки» словосочетанием «*Потешные сцены*». В смысловой двойственности данного обозначения схвачена суть всего направления: с одной стороны, гедонистическая функция (*потешное* – так в былые времена называлось предназначенное для развлечения), а с другой – склонность к юмористическому, смешному (*потешное* – как нечто забавное).

С особой непосредственностью подобное мироощущение было претворено в жанре национальной музыкальной комедии, где наибольшую популярность приобрели оперетта азербайджанского композитора

У. Гаджибекова «Аршин мал алан» (1911-1913) и комическая опера грузинского автора В. Долидзе «Кето и Котэ» (1918), решённые в формах бытовой комедии нравов и характеров. Рассмотрим подробнее эти образцы, сегодня в большой степени забытые.

История второго из названных произведений повествует о молодых влюблённых, которые преодолевают все преграды на пути к счастью. Этот рассказ, всецело устремлённый к воспеванию веселья, услад и немудрёных радостей жизни, в некотором роде может быть определён как спектакль-тост. Комедийно-бытовое превалирует настолько, что во многом подчиняет себе и лирическую линию. Автор выступает здесь главным образом в роли *«композитора-бытописателя, умеющего подметить характерное в окружающей действительности»*, сделать музыкальные зарисовки из быта *«различных слоёв населения Тбилиси конца прошлого века»* [4, с. 14, 18].

Для этого понадобился разноликий жанровый материал, в котором ведущую роль играют шумная застольная ода, радостное песнопение, юмористические куплеты, характеристический танец, лирический вальс. Интонационной опорой служат *«мелодический склад простой куплетной песни и танца, характер популярной оперной арии, типичные черты различных бытовых жанров»*, причём безусловным стержнем являются *«обороты и ритмы городского уличного фольклора»* [3, с. 173].

Не отрицая права художника воспевать всепоглощающий гедонизм и стоять на позиции беспроblemного существования, исключая даже намёк на какие-либо осложнения или омрачения, всё же приходится насторожиться, когда воплощается это столь легковесно и поверхностно, когда нетребовательное отношение к жизни получает определённый эквивалент в художественной невзыскательности.

Основная погрешность состоит в откровенной эклектике – как жанровой (смешение признаков оперы, оперетты, водевиля), так и интонационно-стилистической (национально-фольклорное соединено с различными клише лирической кантилены и буффонной скороговорки, взятыми напрокат из расхожих образцов итальянской оперы XIX века).

Другие недостатки назывались в литературе неоднократно: *«Известная профессиональная незрелость, недостаток вкуса, элементы вульгаризации...»* [4, с. 17]; *«В некоторых эпизодах тематический материал граничит с банальностью и тривиальностью»* [3, с. 173].

Но даже в этом по-своему сказалось поразительное простодушие, свойственное как автору, так и героям его оперы. Есть в ней заразительная живость и непосредственность, что в своё время определило её большую популярность (правда, в немалой степени благодаря известному сюжету комедии А. Цагарели «Ханума») и сделало В. Долидзе основоположником грузинской комической оперы [Там же].

Переходя к оперетте У. Гаджибекова «Аршин мал алан» [6] (дословный перевод с азербайджанского – «Покупающий товар аршинами»), естественно ожидать, что избранный композитором жанр ещё в большей степени обязывал к тому акценту, который был отмечен в опере В. Долидзе. Однако на деле всё оказывается наоборот: характеристика героев и раскрытие ситуаций в произведении Гаджибекова объёмнее, многозначнее – своё место нашли здесь достаточно серьёзные переживания, более глубокой предстала лирика. Именно эти качества, а также бесспорный профессионализм автора определили иной художественный уровень этого спектакля в сравнении с «Кето и Котэ». Но в конечном счёте суть его та же: исключительное жизнелюбие, раскрываемое через жанрово-характеристическое начало и лирику гедонистического плана.

То, что обычно говорится о сатирическом характере данного произведения, о борьбе нового, передового с косным, отживающим, может быть отнесено только к пьесе, рассказывающей о том, как молодым влюблённым удаётся преодолеть препоны устаревших запретов и благополучно соединить свои судьбы. Причём даже в этом случае необходимы всякого рода оговорки, так как текст менее всего претендует на обличительную направленность.

И если в конкретной ситуации Азербайджана начала XX века данный спектакль мог трактоваться как полемически заострённый, то впоследствии, утратив актуальный смысл, он стал восприниматься просто как комедия нравов и характеров.

Что же касается музыки, то она с самого начала была лишена и намёка на критический элемент. Сущность произведения состоит в раскрытии радости жизни, что передаётся прежде всего через *«живое, активное, наполненное смехом и весельем действие»* [2, с. 102]. Человек, жаждущий утех, удовольствий, наслаждений, – вот основная фигура музыкальной комедии «Аршин мал алан». Его отличает переполняющее жизнелюбие, изобилие сил, *«юношеская восторженность, умение заразительно смеяться»* [1, с. 119]. Гедонистическая настроенность преломляется в двух взаимодополняющих гранях – через жанровую характерность и лиризм.

Преобладающий здесь жанрово-характеристический слой связан с деятельно-материальной стихией, которая раскрывается главным образом через бодрые, напористые, нередко синкопированные танцевальные ритмы, а также посредством шумной, бравурной оркестровки с насыщенной аккордовой фактурой, с обилием громких звучностей.

Нередко проскальзывают блёстки юмора, озорства (финал I действия, Песнь Аскера, Дуэт Вели и Телли), что своё наиболее открытое выражение получает в Куплетах Султанбека (нарочитая упрощённость и грубоватость, внемузыкальные восклицания «Уй!» – как бы отдуваясь). Жанрово-характеристическое начало активно проникает и в лирику, придавая ей живость и «подтанцовывающую» лёгкость (Куплеты Сулеймана, Песенка Аскера, Песнь Асьи).

Одна из функций лирических эпизодов состоит в том, чтобы оттенить череду бурлесков главенствующего жанрово-характеристического пласта. При этом в своём основном объёме эти эпизоды (Ария Аскера, Ария Гюльчохры) совершенно согласуются с общей гедонистической направленностью произведения. Однако

преимущественное назначение лирики видится в том, чтобы приподнять происходящее над сугубо бытовым антуражем. В этом отношении наибольшей содержательностью и одухотворённостью выделяется музыка главной героини. В свою очередь, в рамках её партии всё лучшее сосредоточено в сцене «Признание Гюльчокры». Углублённость эмоционального состояния по-своему отмечена здесь узким диапазоном вокальной линии (в объёме уменьшённой квинты), и всё остальное достигается с минимальными «затратами» – мягкое секундное раскачивание мелодии, ласкающие опевания-вздохи, напряжённые краски доминанты и уменьшённого септаккорда VII ступени на тонической педали в мажоре, обволакивающая дымка оркестровой ткани. Названных средств оказывается достаточно, чтобы передать тонкую, прихотливую негу сладостного чувства, любовное томление, очарование девической поры жизни.

В отношении лирической сферы следует отметить также, что отдельные её нюансы способствуют снятию иллюзии совершенно беспроblemного существования. Это опять-таки связано прежде всего с образом Гюльчокры: Элегия, а затем Плач дают настроение меланхолии, даже печали (ламентозные интонации, мелодраматический нажим на кульминациях). Разумеется, все огорчения и препятствия легко преодолеваются потоком положительных эмоций, но уже само по себе присутствие подобных состояний усиливает степень достоверности происходящего.

Ярко жизнелюбивый тонус произведения имеет совершенно определённые корни в телесном и душевном здоровье народной среды. Этим обусловлена стилистика, целиком выросшая на сугубо демократической песенно-танцевальной почве, причём неоднократно Гаджибеков акцентирует прямолинейно-грубоватый, просторечный характер (Песнь Аскера). Отсюда самое широкое обращение к куплетной форме и безусловная опора на легко запоминающуюся, броскую мелодию как ведущее средство выразительности. Вот почему венки ярких мелодий – главное достояние данной партитуры.

О щедрости, богатстве мелодизма говорит и тот факт, что каждый из восьми персонажей, независимо от его значимости, получает рельефную индивидуальную характеристику. Композитор стремился к предельной простоте, в связи с чем сознательно *«преодолевал импровизационную сложность и расплывчатость, свойственную некоторым видам народных мелодий, придавал мелодическому рисунку большую чёткость, экономясь, ясность»* [6, с. 44].

При всей демонстративности демократических установок Гаджибекову удалось избежать изъянов упрощённости. Песенное начало, будучи сквозным и открытым, трактуется разнообразно, становится основой для различных композиционных решений – здесь есть номера-портреты, «номера-состояния», монологи, диалогические сценки. Структура произведения в целом оказывается довольно развитой, особенно благодаря ансамблям и внушительной роли оркестровой партии.

Показателем степени музыкально-драматургического развития может служить мастерская разработка единственного лейтмотива (на непереводаемом восклицании уличного разносчика *«Аршин мал алан»*), который используется очень интенсивно и предстаёт в ряде жанровых и лирических метаморфоз. Одна из них – гибкое, тонкое включение лейтмотива в характере нежной истомы в музыку «Признания Гюльчокры» (это и намёк на предмет вздыханий, и предвкушение счастья).

Воплощению жизнерадостных настроений во многом служит и национально-восточный колорит – прежде всего ладовый (например, мажор со II повышенной и VI пониженной ступенями, что даёт две увеличенные секунды) и ритмический (длительно удерживаемое *ostinato* на дробных рисунках в шестидольной метрике). Благодаря этим краскам музыка приобретает особую сочность, а также своеобразную, чисто восточную цветистость (в том числе и благодаря обилию мелизмов).

По-своему национальное сказалось и в выборе жанра – с удач Гаджибекова (помимо рассматриваемого произведения, в тот же период им были написаны музыкальные комедии «Муж и жена», «Не та, так эта») начался устойчивый и очень характерный для азербайджанской музыки интерес к жанру оперетты, а позднее и мюзикла (оперетты Р. Гаджиева, из вершинных достижений – мюзикл К. Караева «Неистовый гасконец»).

Будучи глубоко национальной, эта музыка тем не менее находит непосредственный отклик и у европейского слушателя, чему способствуют следующие факторы:

- во-первых, гипертрофия локальной специфики встречается в ней очень редко (см. Песнь Телли);
- во-вторых, здесь хорошо ощутимо воздействие мировой профессиональной культуры, в частности используются соответствующие жанровые формы – скажем, в лейтмотиве «Аршин мал алан» претворен азербайджанский вариант вальса с типичным дроблением первой доли;
- в-третьих, слух европейца эта музыка радует примерно так же, как глаз его – живописно-узорчатый персидский ковер.

Но, может быть, самое важное состоит в том, что, создавая произведение на подчёркнуто национальной основе, композитору удалось затронуть нечто общечеловеческое. Этот вывод подтверждается завидной жизнеспособностью данного сочинения, его большим успехом у самой широкой аудитории. Как оперетта оно ставилось во многих театрах СССР и за его пределами; помимо того, оно существует и в виде кинофильмов (выдержало четыре экранизации – факт уникальный!).

Разгадка видится в следующем: в исключительно простых формах и в сугубо демократическом преломлении здесь удалось запечатлеть облик нового человека – ничем особенным не примечательного, но естественного и открытого простым житейским радостям. В новизне персонажей оперетты «Аршин мал алан» сомнений быть не может. Без каких-либо претензий на художественные новации, при всей бесхитростности и непритязательности музыкального материала Гаджибекову удалось в начале 1910-х годов (как раз во время первого бума «модерна») сделать прорыв к интонационности XX века.

Ресурсы для этого прорыва композитор отыскал в новейшем городском фольклоре Азербайджана. Не случайно то, что заложено в лейтмотиве как своего рода эмблеме произведения, длительное время сохраняло интонационную актуальность для жанрово-лирического мелоса Закавказья (одно из свидетельств – «Песня о Тбилиси» Р. Лагидзе, написанная в конце 1950-х годов).

В песенно-танцевальных формах начала XX века Гаджибеков нашёл черты музыкального портрета обновлённого человека, в том числе характерные для него раскованность проявлений, свободу чувств. С этой точки зрения свою роль сыграл и сюжет, в котором «на первый план выдвигается изображение того нового, что зародилось и развивается в рамках феодально-патриархального быта», а главными действующими лицами становятся «Гюльчохра и Аскер, порывающие со старым семейно-бытовым укладом» [1, с. 114].

Конечно, следует признать, что коллизии, если они и есть, разрешаются с лёгкостью, представимой только в жанре оперетты. И вообще приходится констатировать: радость жизни, воспетая в произведении Гаджибекова, представляется возможной лишь при условии заведомо суженного взгляда на окружающий мир, за счёт скольжения по поверхности явлений. Истоки этой ограниченности уходят в мещанскую среду, которая обрисована композитором без тени критицизма. Со всей очевидностью данный ракурс обнаруживает себя в тексте – слишком непритязательном, временами плоском и с заметным налётом меркантилизма. Есть такое и в музыке, в свойственном ей оттенке довольства, заведомого благополучия.

Впрочем, не стоит судить слишком строго. Многие исключительным жизнелюбием героев, их простодушием и обаятельной беспечностью. Пусть в облегчённом варианте, но Гаджибекову удалось наметить верные черты человеческого характера нового времени.

О значимости празднично-гедонистического мироощущения для рассматриваемой образной сферы говорит тот факт, что среди обширного корпуса сочинений бытового жанра довольно большой редкостью оказывались произведения, в центр которых была бы поставлена *обыденная жизнь*. Самым примечательным из них следует признать балет С. Прокофьева «Шут» (1915). Сразу же необходимо сделать оговорку, что имеется в виду не сюжетно-сценическая канва, которая носит чисто игровой характер и насыщена массой происшествий, неожиданных поворотов, просто трюков (полное название балета в какой-то степени отражает «эквилибристику» фабулы – «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего»). Речь идёт о музыке как единственно устойчивой константе синтетического жанра. К акценту на рассмотрении музыкальной составляющей побуждает и реальная жизнь этого прокофьевского опуса, неизмеримо чаще звучащего в виде концертной сюиты, нежели в качестве театрального спектакля.

Здесь есть черты, идущие от русского лубка и балагана, не раз возникают моменты остро характеристического пересмешничества, однако существенной роли они не играют. Всё основное определяют зарисовки повседневного существования, в котором заурядная жизненная круговерть перемежается бытовыми дразгами и унылыми состояниями (тогда в музыке прослушиваются интонации причета). Прозаизму происходящего резонируют блёклые, как бы размытые краски и общая интонация несколько затянутого, монотонного повествования – и это при кажущейся выпуклости и контрастности рельефа.

Примерно с середины балета в музыку вкрадывается колорит военного времени: с достаточной отчётливостью, начиная с номера «Молодуха оборотилась Козлухой», написанного в духе гортанной казачьей песни. И там, где подобный колорит обнажается, становится ясным комедийно-сатирическое отношение к главному событию тех лет (сцена «Ссора Шута с Купцом», выполненная в характере фанфаронского шествия-галопа). Но опять-таки это только детали – ведущим героем становится солдатская масса, уныло вышагивающая по дорогам Первой мировой. Так складывается не сказка о предприимчивом балагуре, а сказ об Иване, крестьянине и солдате, и шире – сказ о мужицкой России, об обыденном течении её жизни. Своей «обыкновенностью», а также тем, что в центре произведения оказался простой мужик, обрисованный достаточно объективно, без особой экстравагантности, как раз и отличался прокофьевский «Шут» от большинства других сочинений рассматриваемого направления.

Можно предположить, что именно эти особенности стали препятствием на пути своевременной постановки – С. Дягилев, заказавший музыку балета, явно ожидал видеть его иным. Для композитора же такой стиль не был случайностью: он подготавливался в отдельных эпизодах Второго фортепианного концерта (второй раздел I части, многое в финале), а значительно позже напомнил о себе в опере «Семён Котко» и особенно в балете «Сказ о каменном цветке».

Чрезвычайно примечательной в развитии музыкально-бытового жанра стала его *скоморошья ветвь*. Казалось бы, она выпадает из стилистики жанризма тех лет с его апелляцией к современной интонационности – ведь должно было реставрироваться явление, весьма отдалённое по времени. На самом деле, если предполагаемые элементы искусства скоморохов и использовались, то представляли они в модернизированном виде, а главное – упор делался не столько на старинные прототипы, сколько на основополагающий эстетический принцип скоморошества.

Состоит же данный принцип в пародийной трансформации бытующих жанров, в их «перелицовке» на манер потешины, погудки, перепляса, а также в их особой жаргонизации (по-свойски, с бойкостью, разбитным характером и занозистым пересмешничеством). Всё это превращало данную линию в сугубо актуальный пласт культуры.

Наибольшей инициативностью в данной сфере выделялся И. Стравинский. Настойчивая разработка соответствующего стиля в отдельных эпизодах ряда его сочинений («Жар-птица», «Петрушка», «Прибаутки»)

увенчалась воспроизведением целостного скоморошьевого действия-представления в «Байке» (1916), которую можно считать эталоном художественного моделирования исконной традиции.

Полоса активного развития музыкально-бытового жанра охватила весь переходный период от классики к модерну, причём завершающий этап его эволюции (1920-е) не уступал 1910-м годам ни в количественном, ни в качественном отношении.

Основной базой разработки жанрово-характеристических мотивов по-прежнему оставался отечественный театр-буфф. Его расцвет, начатый балетами «Петрушка», «Шут», скоморошьям представлением «Байка» и музыкальной комедией «Аршин мал алан», продолжился в музыкально-хореографической сказке «История солдата» и водевиле «Мавра» И. Стравинского, в опере «Любовь к трём апельсинам» и балете «Стальной скок» С. Прокофьева, а также в массе образцов музыки для драматического театра и кино, на основе которой строились затем концертные композиции типа «*шутейной сюиты*» Ю. Шапорина «Блоха».

К уже признанным мэтрам подобного стиля присоединяется Д. Шостакович, который во второй половине 1920-х и начале 1930-х годов становится лидирующей фигурой в данной сфере, чрезвычайно обогащая её спектр в балетах («Болт», «Золотой век»), в музыке к спектаклям («Клоп», «Гамлет») и кинофильмам («Новый Вавилон», «Сказка о попе и его работнике Балде»), а также в других жанрах (Первый фортепианный концерт, Прелюдии для фортепиано *op.* 32 и т.д.).

Мир жизненных радостей ничуть не поубавился, фейерверк характеров, зарисовок по-прежнему оставался пёстрым и многоцветным. Но появились новые типажи, иные формы досуга и нормы бытового поведения, что в чисто музыкальном плане было связано с ассимиляцией веяний, идущих от мюзик-холла и джаза («Рэг-тайм» для 11 инструментов и “*Piano-Rag music*” для фортепиано И. Стравинского, сцены типа «Чарльстон» в балете Р. Глиэра «Красный мак»). Тем не менее основным местом действия оставалась улица, а главным действующим лицом – мещанская стихия, многое продиктовавшая в жизненном укладе начала XX века.

Подытоживая рассмотрение жанризма, можно констатировать факт бесспорного и удивительного расцвета данной образной сферы в начале XX века. Расцвет этот удивителен тем более, что первые десятилетия прошлого столетия и всё оно в целом обычно воспринимаются как наполненные всевозможными негативными и устрашающими процессами, которые кульминировали для отечественной истории в ужасающем кровопролитии двух мировых войн и Гражданской войны, а также в кошмарах тоталитаризма. Но оказывается, что наряду с этим жила в людях того времени и наперекор ему неискоренимая жажда жизни, ставшая спасительным кругом в бурях и шквалах столетия, которому по справедливости дали имя *яростный век* с расшифровкой *век войны и террора* (Т. Волков).

Список источников

1. Абасова Э. Г. Оперы и музыкальные комедии У. Гаджибекова. Баку: Изд-во Академии наук Азербайджанской ССР, 1961. 194 с.
2. Абасова Э. Г. Узеир Гаджибеков. Баку: Азернешр, 1975. 142 с.
3. Грузинская музыкальная культура. М.: Музгиз, 1957. 446 с.
4. Корев С. И. «Кето и Коте» В. Долоидзе. М. – Л.: Музгиз, 1951. 52 с.
5. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.
6. Меликов Х. Г. «Аршин мал алан» Узеира Гаджибекова. Баку: Аз. ССР, 1955. 63 с.
7. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 130 с.
8. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 105 с.
9. Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М.: Сов. композитор, 1973. 528 с.
10. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. М.: Сов. композитор, 1969. 397 с.

POETICS OF EVERYDAY GENRE IN DOMESTIC MUSIC OF THE EARLY XX CENTURY

Demchenko Aleksandr Ivanovich, Doctor in Art Criticism, Professor, Chief Scientist
Center of Complex Artistic Researches of Saratov State Conservatoire
alexdem43@mail.ru

Nemkova Ol'ga Vyacheslavovna, Doctor in Art Criticism, Associate Professor
Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninoff
inemkov@mail.ru

The article examines one of the trends of genre transformations in the domestic music of the early XX century associated with the interaction of concert and everyday genres. The authors analyse the forms and peculiarities of genre manifestation in the composer's academic creative work. The mentioned feature is considered as a vivid artistic and sociocultural phenomenon. Poetics of everyday genres is examined in the aspect of its potential to transfer new artistic meanings. The research material, along with famous compositions, includes unknown ones – the operetta “Arshin Mal Alan” by U. Hajibeyov and the comic opera “Keto and Kote” by V. Dolidze.

Key words and phrases: everyday genre; musical poetics; genre transformations; domestic music of the XX century; academic and folk art.