

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.10.28>

Демченко Александр Иванович

Модерн II (середина XX века) - магистрали художественного творчества. Очерк первый

В рубрике От главного редактора продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I (начало XX века).

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/10/28.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 10. С. 147-154. ISSN 2618-9690.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/10/

© 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

От главного редактора

Editor-in-Chief's Column

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.10.28>

В рубрике **От главного редактора** продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I (начало XX века).

Демченко Александр Иванович, д. иск., проф., главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

Модерн II (середина XX века) – магистрали художественного творчества

Очерк первый

Середина XX века – это в основном три десятилетия: 1930-е, 1940-е и 1950-е годы. По контурам своим художественная культура данного периода многим отличалась от того, что было главенствующим в начале столетия. В самом общем плане это отличие можно определить такими понятиями, как реалистическая направленность, демократизм и классичность.

С утверждением этих качеств как раз и была связана теперь *магистраль* развития искусства. Однако на всём протяжении первой половины XX в. к этой магистрали творческого процесса наблюдалась устойчивая и достаточно сильная оппозиция. Её почвой было романтическое мироощущение – разумеется, в чисто современных его проявлениях. Представим себе некоторые из них на конкретных образцах.

Австрийский композитор *Антон Веберн* был в числе ведущих представителей Нововенской школы, основателем которой являлся его учитель *Арнольд Шёнберг* (с его музыкой в дальнейшем мы встретимся). Творчество нововенцев обычно и вполне справедливо связывают с выражением идей экспрессионизма. Однако Веберн весьма далёк от эстетических критериев этого направления, он шёл особыми путями, выработав сугубо самобытную манеру письма. Развивая принципы серийной техники, композитор доводит до предела рафинированность звуковой ткани, вследствие чего образность у него предстаёт совершенно отстранённой от привычно-человеческого, воспаряя в выси абстрагированных материй.

Попутно он изобретает принципиально новые, «эксклюзивные» технические приёмы, в том числе так называемую *пуантилистику* (от франц. *точка*), когда общая линия собирается из отдельных бликов и «осколков», свободно разбрасываемых в звуковом пространстве. Согласимся, что даже сейчас, много десятилетий спустя, после написания музыки, подобной **Вариациям для фортепиано op. 27**, она звучит для нас ещё весьма необычно, странно, парадоксально и даже экстравагантно.

Веберн – один из самых последовательных адептов эзотерической, замкнутой в себе культуры «для посвящённых», связанной с крайними формами художественного авангарда первой половины XX века, которые отличались сугубо субъективистским, индивидуалистическим посылом. Его творчество резонировало умонастроениям той части интеллигенции, которая склонялась к существованию в отгороженном от мира «царстве духа».

Подобное отчуждение от реальной жизни превосходно обрисовано в утопическом романе немецкого писателя *Германа Гессе* (*Хессе*) **«Игра в бисер»** (1930-1942). Но финал судьбы его героя неутешителен, так что мечта об идеальном духовном прибежище оказывается неосуществимой.

Об этом же рассказывает и другой крупный немецкий роман – **«Доктор Фаустус»** *Томаса Манна* (1947). Трагедия основного персонажа состоит и в том, что в силу определённых свойств своего характера он идёт на сделку с дьяволом (эта фантастическая ситуация определила название произведения), и в том, что траектория жизни ярко одарённой личности заканчивается полным крахом.

Трагическими размышлениями о судьбах интеллигенции была наполнена также литература, опирающаяся на философию экзистенциализма, который развивался преимущественно на французской почве (*Жан Поль Сартр*, *Альбёр Камю*).

Человек мог быть достаточно тесно связанным с реальной почвой жизни своего времени и, тем не менее, находиться в резко выраженной оппозиции к ней. В качестве примера можно сослаться на **Фортепианный концерт** (1950) французского композитора *Андре Жоливе*, звуковая ткань которого является плотью от плоти индустриальной эпохи, непосредственно отталкиваясь от одного из её детищ – музыки джаза. Но что за этим стоит?

Вслушиваясь в завершение концерта, для нас становится совершенно очевидно, что автор опирается здесь на приёмы джазовой импровизации. Рисуя в жёстко урбанизированных тонах картину праздника, он средстами изломанных мелодических линий, «рваных» гротескных ритмов и ожесточённой динамики придаёт ему тона яростного, мрачно-оргастического неистовства. За этим деструктивным шабашем глума таится бунтарство анархистствующего толка и дисгармония, клоака, безумие жизни большого современного города.

* * *

Категорическое противостояние миру, каким он стал в 1930-е годы, абсолютная оппозиция к историческому времени, в котором приходилось жить, «с последней прямой» (выражение О. Мандельштама) раскрыты в стихотворении *Марины Цветаевой «О, слёзы на глазах»*. Оно написано в 1939 году, когда началась Вторая мировая война и когда поэтесса вернулась из эмиграции на родину. Фраза «чёрная гора» – это о фашистской чуме, охватившей Западную Европу, и это о сталинском режиме в СССР.

*О, чёрная гора,
Затмившая – весь свет!
Пора – пора – пора
Творцу вернуть билет.*

*Отказываюсь – быть.
В бедламе нелюдей
Отказываюсь – жить.
С волками площадей*

*Отказываюсь – вить.
С акулами равнин
Отказываюсь плыть –
Вниз – по теченью спин.*

*Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещей глаз.
На твой безумный мир
Ответ один – отказ.*

Так поэтесса со свойственным её максимализмом выразила трагизм несовместимости с установлениями и звериной моралью тоталитаризма («В бедламе нелюдей // Отказываюсь – жить. // С волками площадей // Отказываюсь – вить. // С акулами равнин // Отказываюсь плыть – // Вниз – по теченью спин»). Выразила через выплеск испепеляюще страстной ненависти, кипящей отчаянием. И, как известно, в этом противлении Цветаева сделала свой выбор, пошла до конца – вскоре после возвращения на родину покончила жизнь самоубийством, подтвердив решение, запрограммированное в этом стихотворении («Пора – пора – пора // Творцу вернуть билет»).

Тот же трагизм неприятия окружающей реальности пронизывает и роман *Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»* (1929-1940), но выражено это в более спокойных формах, часто через насмешливую иронию в отношении к убогой обывательской суете. Подлинная культура мыслей и чувств, находясь в этом окружении, обречена на внутреннюю эмиграцию, на бегство от жизни в мир отрешённого созерцания.

В этом Булгакова мог бы поддержать французский композитор *Оливье Мессиа́н*. Его творчество питалось в основном из двух источников: католическая догматика и мир птиц. В век воинствующего неверия он с поразительной настойчивостью разрабатывал духовную тематику, которая зачастую приобретала в его трактовке мистический оттенок.

Из произведений подобного рода можно назвать ораторию «Преображение Господа нашего» и оркестровую композицию «Цветы Града Небесного». Увлечение голосами птиц получило звуковое воплощение в таких опусах, как фортепианные циклы «Пробуждение птиц» и «Каталог птиц», а также в сюите «Экзотические птицы» для фортепиано, духовых и ударных.

Соединение того и другого можно услышать, например, в пьесе «Первое причастие Девы» (имеется в виду Дева Мария) из фортепианного цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» (1944): самоценная красота отрешённого созерцания (возвышенный хорал аккордовых последований в нижних регистрах), дополненная «пением птиц небесных» (изысканно-прихотливые фиоритуры в прозрачной «синеве» высокого регистра).

Витая в «заоблачном мире» подобных образов, находясь на отлёте от реальной жизни, носители художественной фантазии тем самым неизбежно искали забвения в искусстве. Соотечественник Мессиа́на, поэт *Констан Бюрньо́* размышляет об этом спокойно, трезво и даже с добродушным юмором.

*Подумай об этом безумии,
Таком очевидном,
Таком безобидном
Безумии человека,*

*Который в уединении
Пишет стихотворение.*

*Подумай, в какое он ставит себя положение!
Он мог бы в карты сыграть,
Или выпить,
Или пойти танцевать,
Или в кино
Отправиться... Но
В каком-то самозабвении
Он пишет стихотворение.*

*Подумай также о долготерпении
Бедняги, который
Не знает, как скоро
Современники признают его дарование,
И тем не менее
Пишет стихотворение.*

*Подумай о том,
Кто терпит лишения
И кто, тем не менее
(это в наши-то дни!),
Пишет стихотворение.
(«Подумай об этом»)*

В качестве комментария к этому стихотворению можно констатировать следующее. Если в начале XX века поэзия была в числе лидирующих видов художественного творчества, то в середине столетия она уходит глубоко в тень (стоит напомнить только что прозвучавшее ироничное восклицание Бюрньо о тех, кто не опустил перо стихотворца: «*Это в наши-то дни!*»).

Многие поэты, пришедшие из предшествующего периода, переключаются в основном на прозу (среди них и упоминавшаяся Марина Цветаева), а стихи, если они и пишутся, нередко напоминают прозу, положенную на рифму и ритм – таково процитированное стихотворение Бюрньо или представим себе, к примеру, творчество нашего *Александра Твардовского*, во многом опиравшегося на повествовательную манеру Некрасова. То есть эпоха реализма была по преимуществу эпохой «прозаической».

* * *

Течения авангардного искусства, которые играли значительную роль в начале XX века, а затем с новой силой заявили о себе во второй половине столетия, были в его середине оттеснены на задний план. Тем не менее, «левые», радикальные тенденции, несколько отступив, продолжили своё развитие – прежде всего по линии резко выраженной деформации реальности, вплоть до полного абстрагирования от неё. Вот конкретные иллюстрации того и другого.

Выходец из России *Осип Цадкин* избирает для монумента «**Разрушенный город**» (1953), установленного в Роттердаме, чрезвычайно драматический ракурс – вздыбленная, буквально искорёженная человеческая фигура, отлитая в бронзе как бы из разрозненных плоскостей.

Скульптура звучит страстным укором прошедшей войне, а экспрессионистская заострённость образа воздействует в данном случае неотразимо и в полном соответствии смысловому посылу, заявленному в названии (Цадкин являлся одним из крупнейших представителей экспрессионизма в европейской скульптуре).



Осип Цадкин. Разрушенный город

Как бы ни относиться к способу воплощения мотива, заданного авторским названием «**Мать и дитя**» (1944), эта совершенно типичная работа английского скульптора Генри Мура впечатляет пластической мощью, ритмической цельностью и внутренней напряжённостью образа, что резонировало динамической насыщенности, столь свойственной облику XX века. А дух первозданности, идущий от «варваризма» начала столетия, нашёл здесь вполне естественное преломление через абстрактные формы.

Как видим, художники авангардного плана неизбежно отзывались на зов времени, подчас в той или иной степени шли на компромисс с реальностью, оставляя при этом за собой право на её свободную деформацию. Для примера можно сослаться на картину *Пабло Пикассо «Жаклин»* (1954).

Отголоски столь важной для его раннего творчества кубистической манеры здесь совершенно очевидны – автор формирует портретный бюст посредством членения на составляющие объёмы различной величины. Однако заведомая деформация реальных контуров фигуры и допускаемая при этом гиперболизация превосходно служат в данном случае целям обострения выразительности, передающей своеобразную грацию модели.



Пабло Пикассо. Жаклин

Наиболее специфический случай контакта с жизненными реалиями находим в художественной практике *сюрреализма*, который, зародившись ещё в 1920-е годы, в середине XX века стал самым влиятельным среди авангардных течений.

В живописи он оказался парадоксальной параллелью столь значимому тогда реализму не только своим названием (*сюр-реализм*), но и зачастую чрезвычайной натуральностью изображения отдельно взятых реальных форм. Их великолепное воспроизведение с помощью виртуозной техники живописного исполнения позволяло достигать иллюзии достоверности, так что любая фантазмагория как бы оказывается осязаемой явью.

Однако в остальном это не столько «*сверх-реализм*», сколько «*над-реализм*» (условные кальки-переводы термина *сюрреализм*), поскольку воспроизводимые реальные формы выводятся из естественного контекста, начисто лишаются привычных взаимосвязей и выступают в сочетании с разного рода ирреалиями как измышлениями ничем не стесняемого вымысла.

Алогизм и патология становятся в сюрреализме сознательной и необходимой установкой творчества. Он провозгласил источником искусства сферу подсознания (инстинкты, сновидения, галлюцинации) и призывал довериться стихии интуитивных озарений, младенческого *бездумия* и «взрослого *безумия*» (болезненный бред, кошмары, фантастические видения, грёзы о причудливо-странном и «запретном»).

Своё концентрированное и, пожалуй, наиболее яркое выражение сюрреализм получил в творчестве испанского художника *Сальвадора Дали*. Его безудержная фантазия опиралась именно на фантомы подсознания, которые передавались с изощрённо-натуральной трактовкой вещей, предметов и живых существ.

Возьмём для иллюстрации его картину «**Сон, вызванный полётом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения**» (1944). В этом чрезвычайно развёрнутом названии доверие вызывает представимая ситуация страшного сновидения, в котором среди всякой прочей небывальщины слон витает в воздушном пространстве, а летящие тигры готовы низвергнуться на спящую обнажённую.

Объектом «нападения» здесь становится Галá – русская женщина, которая вначале была вдохновительницей *Поля Элюара*, лидера сюрреализма во французской поэзии, а затем Сальвадора Дали, который писал её бесчётное число раз во всевозможных ракурсах и с различным сюжетным наполнением.

Иногда, особенно в картинах религиозного содержания, Дали дополнял характерную для него тщательную манеру письма использованием классических композиционных приёмов, как можно наблюдать это в картине «**Христос св. Иоанна на Кресте**» (1951), где как бы подразумевается представший художнику образ распятого Иисуса в видении его любимого ученика, автора одного из Евангелий и «Апокалипсиса».

Пусть и на основе зашифрованных смыслов, Дали выходил в подобных вещах к глубоким гиперобобщениям, проникая в таинства бытия и вещая о заведомой жертвенности всего живого.



Сальвадор Дали. Христос св. Иоанна на кресте

* * *

Рассмотренная работа Сальвадора Дали при всей неожиданности трактовки сакральной темы (распятие, высоко вознесённое над земной твердью) явно смыкается с направлением, получившим в первой половине XX исключительное распространение и отнюдь не имевшим авангардной направленности. Имеется в виду *неоклассицизм* («новый классицизм») – стилевое течение, ставшее едва ли не наиболее представительным в искусстве этого периода.

Самое отчётливое своё выражение неоклассицизм получил в скульптуре, где он не раз находил претворение в формах, созвучных античным образцам. В этом отношении особенно выделяется художественное наследие французского мастера *Аристиды Майоля* – наследие, основу которого составило множество обнажённых женских фигур. Последняя из них известна под названием «*Гармония*» (1944).

Здесь ясно чувствуются прямые отзвуки древнегреческой классики, но это вовсе не что-то идеально-условное, это *реальная* человеческая красота и притом, по многим своим приметам, красота человека XX века: сам тип лица или хотя бы то, как уложены волосы девушки – такого в античные времена быть не могло.

Майоль всегда стремился вдохнуть в свои работы какое-либо обобщённое содержание. Воплощённому в этой скульптуре состоянию несомненно отвечает заявленный программный заголовок – ему самоочевидно резонируют черты спокойствия и глубокой человечности образа, переданные через предельно мягкую пластику.

К слову, в данном случае невозможно не заметить разительный контраст в обработке материала к тому, что по отношению к скульптуре начала XX века нередко приходилось именовать словом *антипластика* (вспомним некоторые произведения Родена, Бурделя, Голубкиной).

Говоря о *гармоничности*, как свойстве данной работы, следует подчеркнуть, что она создавалась в оккупированном Париже как бы в противовес тяготам времени – в этом нетрудно усмотреть отражение имманентно присущих данному периоду константных свойств, проявлявших себя независимо от внешних обстоятельств.

Добавим также, что эта статуя несёт в себе ощутимый заряд жизнелюбия. Неискоренимый оптимизм, присущий человеку середины XX века сказался и в следующей юмористической детали. Работая над «*Гармонией*», скульптор, которому было уже за восемьдесят, шутил: «*Скоро я предстану перед Всевышним. Посмотрим, такая ли у него пышная, как у меня, борода!*».

Неоклассицизм рассматриваемого периода входил составной частью в более широкий художественный массив, который формировался под эгидой такого качества, как *классичность*. В прямом значении этого слова, она состояла в самой непосредственной ориентации современного искусства на дух и стилевые приметы художественной классики прежних эпох.

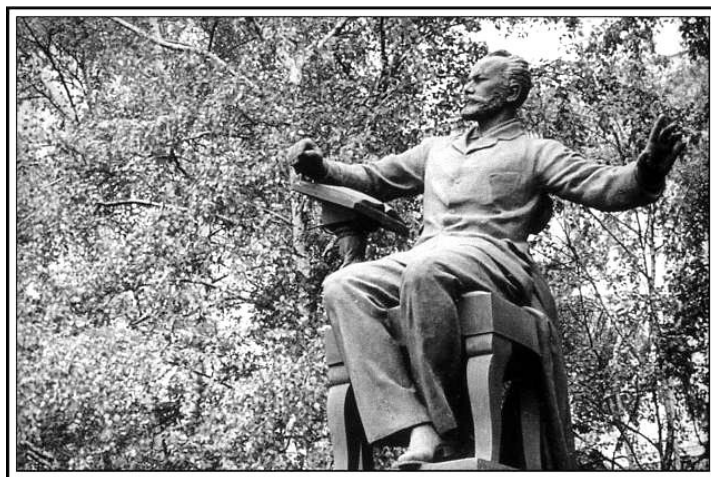
Если ещё раз обратиться к скульптуре, и в частности к жанру монумента, то, в отличие от его метаморфозы, наблюдавшейся в начале XX века (вспомним памятник Гоголю работы Н. Андреева или памятник Достоевскому работы С. Меркурова), находим возвращение к освящённой столетиями высокой традиции. В соответствии

с этим академическим каноном возвеличение значительных исторических фигур прошлого средствами пластики осуществлялось на пути акцентуации черт приподнятости, возвышенности и поэтичности.



Аристид Майоль. Гармония

Два бронзовых монумента, установленных в 1950-е годы и посвящённых великим деятелям русской культуры, дают законченное представление о подобной направленности художественных решений: *Михаил Аникушин* – памятник **А. С. Пушкину** (1957, Петербург, Площадь Искусств), *Вера Мухина* – памятник **П. И. Чайковскому** (1954, установлен перед Московской консерваторией, которая носит его имя).



Вера Мухина. Памятник П. И. Чайковскому

Тяготение к классичности было в высшей степени свойственно национальным школам Советского Востока, где шёл интенсивный процесс приобщения к богатствам европейской художественной культуры. Следуя высокой традиции, представители этих школ добивались принципиально нового качества прежде всего за счёт более или менее сильно выраженного национального акцента.

Образцовыми в этом отношении можно считать **иллюстрации к поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре»** (1937), выполненные *Сергеем Кобуладзе*. Художественное наследие поэта XII века, являющееся гордостью Грузии, вызвало к жизни величавые образы, в которых художнику удалось соединить общечеловечески значимое и глубоко национальное.

Классическая отточенность графического рельефа позволила превосходно выразить идеальный тип мужской и женской красоты, какой она представляется жителю этой маленькой, но в высшей степени своеобразной страны.



Сергей Кобуладзе. Иллюстрации к поэме Ш. Руставели

* * *

Соприкоснувшись с неоклассицизмом и классичностью в материале изобразительного искусства, мы вышли на *магистраль художественного процесса* середины XX века. Представить, в каком направлении складывалось главное в нём, легче всего путём сопоставления творческих устремлений тех, кто шёл из начала XX столетия в его середину и конкретнее – из 1920-х в 1930-е годы.

Возьмём для примера немецкого поэта и драматурга *Бертольда Брехта*. В 1920-е годы его главный герой – человек, свободный от моральных условностей, нередко находящийся во власти низменных инстинктов. Персонажи его произведений – бродяги, анархисты, преступники. Так Брехт выразил свой бунт против буржуазной благопристойности, что было одной из форм леворадикальной реакции молодых на закосневшие устои и принципы. В «*Балладе о пиратах*» (1918) читаем:

*Убьют беззлобно и проворно,
Кто попадётся – всех подряд.
Верёвкою затянут горло,
Как на рангоуте канат...
Красив звериный их обычай!
Под нежным ветром хлещут ром!
Порой, мыча от страсти бычьей,
Одну терзают всемером.*

Вот так, откровенно и не без цинизма, воспевая повадки «настоящих мужчин» («*Красив звериный их обычай*»).

В 1930-е годы облик творчества Брехта меняется коренным образом: никакой экзотики, сдержанность и реалистическая конкретность. Сутью становится трезвая и суровая правда без прикрас. Он просто и доступно говорит о вещах, важных для больших масс людей. Определяющая задача, которую ставил Брехт перед собой, – вести хронику преступлений, совершаемых нацизмом в Германии.

Одно из свидетельств этой хроники называется стихотворением, но по существу это даже не верлибр (белый стих), поскольку изложение идёт не только без рифмы, но и без ритма как такового. То есть перед нами обыкновенная проза, но разбитая на лесенку строк (предельный случай «непоэтического» стихосложения, о котором шла речь в связи с общим положением поэзии в иерархии искусств на данном историческом этапе).

*При налёте на рабочий квартал в Альтоне
Они захватили четверых наших товарищей.
Быть свидетелями их казни
Они приволокли ещё семьдесят пять наших.
И те увидели следующее:
Самый младший – высокий парень – на вопрос,
Каково его последнее желание (так предусмотрено правилами),
Сухо ответил, что хочет перед смертью потянуться.
Его развязали, он потянулся и изо всей силы
Обоими кулаками нанёс удар в челюсть
Нацистскому вожаку. После этого
Они прикрутили его к доске, лицом вверх,
И отрубили ему голову.
(«Последнее желание»)*

Как видим, повествование выдержано в манере газетного репортажа, суховатого по тону, избегающего каких бы то ни было авторских комментариев и тем более «лирических отступлений». *Факт* должен говорить сам за себя о масштабах творящегося в стране насилия и о существовании сопротивления ему. Такова была одна из граней «жесткого реализма», к которому мы ещё вернёмся.

Говоря о магистрали художественного процесса рассматриваемого периода следует особо выделить этап первой половины 1930-х годов. Это было время брожения, напряжённых исканий, когда в сильнейшей борьбе противоречий утверждались новые этико-эстетические принципы (в качестве определённой параллели к происходящему в искусстве можно назвать мировой экономический кризис, разразившийся в 1929-1933 годах, и постепенный выход из него). К середине 1930-х намечается стабилизация, обретение устойчивости, что в художественном творчестве повлекло за собой прояснение стиля и просветление образного строя. В отношении этого поворота очень показательна законченная в 1935 году оратория французского композитора *Артюра Онеггера «Жанна д'Арк на костре»*. Её центральный эпизод, как в капле воды, отражает суть произведения и смысл происшедшего в середине 1930-х годов.

В момент высшей драматической кульминации душевные терзания героини раскрываются средствами остроэкспрессивной декламации. Её неистовые зывания слышатся на фоне катастрофических нагнетаний-обвалов хора и оркестра. И на пределе напряжения, подобно лучам солнца, прорывающимся сквозь завесу грозных туч, устанавливается мажорное звучание.

Его гимническое сияние знаменует желанное озарение, за которым следует катарсическое просветление, переходящее в ласковое умиротворение колыбельного напева. Внутренний пафос описанной «модуляции» состоит в преодолении жизненных коллизий на путях единения личности с гармонией общенародного бытия.

И сразу же о ещё одной важнейшей смысловой «модуляции». *Неоклассицизм*, выросший на почве обращения к классическим традициям, прежде всего и в главном означал в художественно-эстетическом опосредовании возвращение к цивилизованным формам существования. Это хорошо просматривается в эволюции творчества *Игоря Стравинского*, центральной фигуры данного направления в мировом музыкальном искусстве.

Пробы в данной стилистике он начал уже в 1920-е годы, постепенно преодолевая на этой основе «варварство» своего собственного раннего творчества (пик разрушительно-агрессивных тенденций он прошёл в балете «Весна священная», 1913). Подлинным прорывом в новое качество стала опера-оратория «*Царь Эдип*», написанная в 1927 году.

Да, уже в 1927 году Стравинский открывал горизонты искусства середины XX века. А годом позже появилось знаменитое «Болеро» *Мориса Равеля*, которое совсем в другой плоскости также намечало контуры художественной концепции этого периода (к данному произведению мы обратимся несколько погодя).

Приведённая датировка указывает на зыбкость и относительность границ между историческими периодами. Ведь, скажем, ещё в 1933 году молодой Шостакович создаёт 24 прелюдии для фортепиано и Первый фортепианный концерт – произведения, по своему стилевому наклонению относящиеся к вроде бы уже прошедшим 1920-м годам. Следовательно, на стыке исторических периодов вполне естественным образом могут совмещаться художественные явления, опережающие своё время и, напротив, как бы запаздывающие.

Возвращаясь к опере-оратории Стравинского, находим, что суть её заключается в утверждении неких общезначимых установлений, принципов упорядоченности и объективности, а соответственно – в отказе от всего излишне индивидуального и субъективного. Проводится данная идея в опоре на античный миф (трагедия Софокла «Царь Эдип») и строгую латынь (язык-реликт, освящённый тысячелетиями существования западной цивилизации).

В музыкальном претворении этому отвечает высокий классический слог в его корректной модернизации (в частности, достаточно ощутима урбанистическая подоплёка интонационно-ритмической лексики). И, начиная с вступительных тактов, многое здесь звучит как суровое требование к человеку подчинить свои личные побуждения велению Истории, а сама эта История предстаёт в грозном облике.

Подобная мотивация и сопутствующая ей атмосфера, выдающая своё явно современное происхождение, предвосхищала то, что несколько позже выльется в зафиксированный искусством вневеликий императив, как атрибут тоталитаризма (см. об этом в следующем очерке).

Продолжение следует.