

RU

Модерн III (вторая половина XX века) – магистралей художественного творчества

Демченко А. И.

Аннотация. 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), Модерн II (середина XX века).

EN

Modernity III (the Second Half of the XX Century) – Artwork Directions

Demchenko A. I.

Abstract. Editor-in-Chief's Column continues publication of a large series of artistic-historical essays which consecutively consider the major epochs. These reviews aim to outline the humanity's evolution panorama through the lens of all the art forms resulting in ontological generalisation. Ancient World, Antiquity, Middle Ages, Renaissance, Baroque Epoch, Enlightenment, Romanticism, Post-Romanticism Epoch, Modernity I (Early XX Century) and Modernity II (Middle of the XX Century) were examined in previous essays.

Очерк третий

Одна из ключевых проблем романтизма на любой стадии его исторической эволюции связана с взаимоотношениями *личности и среды*, то есть окружающего эту личность мира. С данной точки зрения искусство второй половины XX века не только не было исключением, но и выдвинулось тем, что всемерно акцентировало ситуацию конфликта и раскрывало её с невиданной остротой.

Показателен тот факт, что именно в условиях повышенного интереса к подобной тематике и именно на отечественной почве впервые удалось смоделировать эту ситуацию средствами «чистой», то есть бестекстовой, непрограммной музыки. Произошло это в жанре инструментального концерта, в котором само по себе изначальное фактурное расслоение способствовало успешному решению данной задачи: *solo* олицетворяло личностный мир, оркестровое *tutti* – то, что его окружает.

Исходным образцом такого рода стал **Первый виолончельный концерт Бориса Тищенко** (1963), где конфронтация подчёркнута противопоставлением мягкого тембра солирующей виолончели и жёсткого звучания оркестра, от которого намеренно отсечены струнные инструменты. Затем появились Второй виолончельный (1966) и Второй скрипичный (1967) концерты **Дмитрия Шостаковича**, Второй фортепианный концерт **Родиона Щедрина** (1966), Скрипичный концерт **Бориса Чайковского** (1967) и т.д.

Авторские симпатии в подобных случаях, разумеется, были на стороне индивида, который пытается отстаивать свою суверенность. А среда чаще всего изображалась в самых чёрных красках, как агрессивно жестокая, стремящаяся всеми средствами к подавлению личности.

Возьмём для примера вокально-симфоническую поэму **Дмитрия Шостаковича «Казнь Степана Разина»**. Её центральная часть – монолог крестьянского вождя накануне гибели. Вслушаемся в раздумья солиста в их соотношении с партией оркестра. И отметим в использованном здесь тексте Евгения Евтушенко убийственную иронию, характерную для публицистического настроения 1960-х годов.

Дьяк мне бил с оттяжкой в зубы.

Приговаривал, ретив:

«Супротив народа вздумал?!»

Будешь знать, как супротив!!»

Какой гнусный политический выверт: выговаривать подобное тому, кто стал за народ! В этом беспардонном глумлении таился прямой намёк на социальную ситуацию в нашей стране тех десятилетий, когда власть боролась с инакомыслием любыми методами.

И если предсмертные раздумья Разина отличаются высоким драматизмом и углублённой сосредоточенностью, то в партии оркестра выделены «аккорды битья», невероятно жёсткие по звучанию, секущие, как плеть – трудно представить более осязаемое, «физиологически» обнажённое запечатление акта насилия над человеком.

Можно предложить и другую показательную звуковую иллюстрацию на предмет противостояния личности и среды. Родион **Щедрин** создал на эту тему два больших, самых значительных своих балета – «**Анна Каренина**» и «**Чайка**». Главную партию в каждом из них танцевала Майя Плисецкая.

Отталиваясь от этих её сценических работ, **Андрей Вознесенский** создаёт целый цикл под названием «**Портрет Плисецкой**», где, в частности, находим такие строки:

*Она ввинчивает зал в неистовую воронку
своих тридцати двух фуэте,
своего темперамента, ворожит,
закручивает: не отпускает.
Есть балерины тишины, балерины-снежины –
они тают. Эта же какая-то адская искра.
Она гибнет – полпланеты спалит.
Даже тишина её – бешеная, орущая тишина,
тишина ожидания, активно напряжённая тишина
между молнией и громовым ударом.*

Вслушиваясь в соответствующие эпизоды балета «**Чайка**», нетрудно почувствовать это сверхнапряжение и танца Плисецкой, и музыки Щедрина. Вспоминается приводившаяся выше фраза из того же Вознесенского: «*Нервы, что ли, обожжены?*».

Вот и здесь воспроизводится накал трагического напряжения «обугленной» души, задыхающейся в гнетущей и подавляющей атмосфере, и отчаяние этой души оказывается на грани нервного срыва (действительно, экспрессия пароксизма отчаяния доводится до того предела, когда струнные начинают почти буквально «рвать струны»).

И тут же, в вопиющем контрасте возникает не музыка даже, а «музычка», рисующая ближайшее окружение главных героев балета: нарядное, цветистое пустозвонство, зряшная буффонная суэта (по сюжету, здесь портретируется публика, освиставшая первую постановку чеховской «Чайки»).

Внешне забавные, персонажи этой музыкальной картинки чуть погодя «показывают коготки», когда в ходе развития заявляет о себе отнюдь не безобидный гротеск «рычащих» звучностей (оборотень советского «бодрячка», в качестве которого в данном случае выступает популярная песня А. Петрова из кинофильма «Я шагаю по Москве» в её пародийном преломлении).

* * *

Подобные контрасты, контрасты поляризованные, доводимые до несовместимости, были в высшей степени характерны для искусства второй половины XX века. Это означало выход на уровень антитез, а принцип антитез – краеугольное основание романтической эстетики. Одна из антитез этого времени зафиксировала запечатлённое в художественных формах противостояние урбанизма и антиурбанизма.

Урбанизм развивался в связях с новым витком эволюции индустриальной эры, проходившей под знаком НТР (научно-техническая революция). Техническое перевооружение мира дало искусству мощные импульсы, и оно регистрировало в своих образах повышенную интенсивность деятельных процессов, азарт стремительных скоростей, приоритет принципов деловитости и рационализма.

В музыке урбанистическая настроенность нередко передавалась посредством введения джазовых элементов – джаз выступал как один из символов жизни современного города и его ритмического пульса.

Яркий пример – **Концерт для оркестра Андрея Эшпая**, где на основе джазовой стилистики передаётся массивный напор «железной» энергии, а использование специфики музыкальной выразительности, характерной для озвучивания фильмов-вестернов, способствует созданию впечатления, что воссоздаваемое действие разворачивается на необычайно широких просторах, в планетарном масштабе.

В сфере изобразительного искусства, может быть, любопытнее всего отметить воздействие урбанистических веяний на портретный жанр – жанр, казалось бы, менее всего способный отзываться на подобные воздействия. Но обратимся к работам азербайджанского художника **Тайра Салáхова**, причём это будут портреты композиторов, то есть людей «эмоциональной» профессии.

Облик своего соотечественника Кара Караева он передаёт посредством акцентированно чёткого, линейного штриха, раскрывая твёрдость интеллектуальной дисциплины, устремлённость творческой воли и её концентрированную силу.

Подобные вещи художника с их подчёркнутой строгостью, графической чёткостью, сдержанностью и лаконизмом цветового решения заставили говорить о его *суровом стиле*.

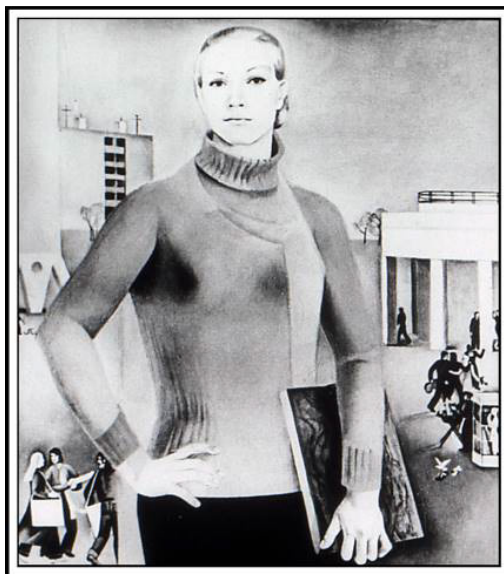
Посредством того же штриха ему удалось запечатлеть трагический строй мироощущения Дмитрия Шостаковича последних лет его жизни. Великий музыкант (портрет «**Дмитрий Шостакович**», 1967) показан им в состоянии сильнейшего внутреннего напряжения, в «колючем» отчуждении от внешнего мира, в стремлении всеми силами отгородиться от него.



Таир Салахов. Кара Караев

Совсем иначе подаёт урбанистическую настроенность «Автопортрет» Елены Романовой. Казалось бы, примерно такая же графическая манера живописи, та же заведомая ясность и отчётливость композиционного построения, однако звонкий мажорный колорит разворачивает суть полотна в совершенно другую плоскость, раскрывая на фоне спящего города свойственный модели дух молодости и бодрой деловитости.

Переданная здесь общая атмосфера в чём-то перекликается с так называемой *городской прозой* этого времени, наиболее ярко представленной в повестях Андрея Битова и Юрия Трифонова.



Елена Романова. Автопортрет

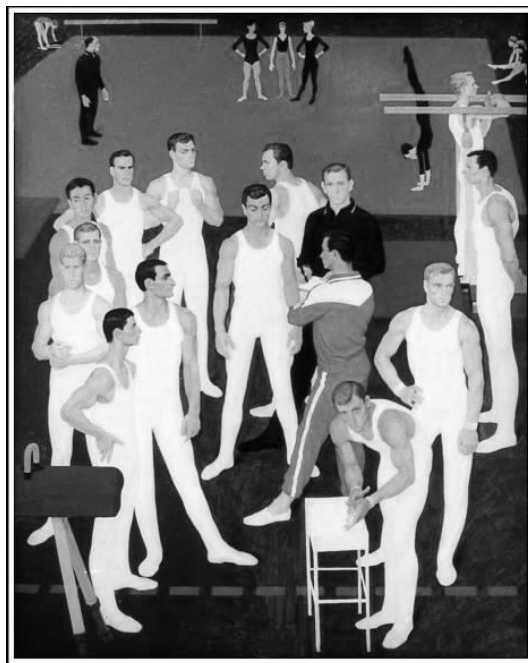
Таким образом, рационально-линейная живопись урбанистического толка могла выдвигать и своеобразную поэтику. Один из вариантов подобной поэтики находим в картине Дмитрия Жилинского «Гимнасты СССР» (1965). Перед нами любопытная метаморфоза старинного жанра парадного портрета, причём в его редкой разновидности большого группового портрета.

К этому в чём-то обязывал замысел запечатлеть в красках самых известных спортсменов своего времени, являвшихся гордостью страны. Каждая из фигур даётся в индивидуальном повороте, но общее для всех состоит в открыто репрезентативной обрисовке – знаменитости как бы демонстративно позируют художнику, в расчёте на наиболее выигрышный зрительный эффект.

С исключительным размахом и в качестве безусловно доминирующего фактора развернулись урбанистические устремления в *архитектуре* второй половины XX века. Мы не касаемся здесь подавляющего по своему объёму массива городской застройки, характерной для большинства регионов СССР этого времени.

Это было так называемое *индустриальное* строительство, имеющее своей единственной целью обеспечить дешёвым жильём нуждающееся народонаселение быстро растущих городов. Подобная прагматика породила соответствующий советский стандарт домостроения тех лет – серый, безликий, примитивный, убогий в эстетическом отношении.

Упомянув об этом печальном знамении времени, обратимся к тому типу сооружений, которые претендовали на определённую архитектурную выразительность. И что сразу же обращает на себя внимание: суть их урбанизированного облика сводилась в конечном счёте к всемерному утверждению рационального и более того – рационалистического начала (рационалистическое как максимальная степень рационального).



Дмитрий Жилинский. Гимнасты СССР

Наиболее явственным выражением этого качества стал *геометризм* построения архитектурного объёма. Достаточное представление о различных истолкованиях данного принципа могут дать образцы сооружений того времени: **Олимпийский комплекс «Измайлово»** в Москве, **Аэропорт** в Петербурге, **Педагогический институт** в Ульяновске и **станция метро «Звёздная»** в Петербурге. Последнее из них выдержано в форме строгого параллелепипеда, выполненного из стекла (в соответствии с «космической» заданностью объекта).



Станция метро «Звёздная» в Петербурге – наземный вестибюль

Ещё одна важнейшая тенденция урбанистической архитектуры – устремление ввысь, ярко выраженный вертикализм. То, что в городской застройке в Соединённых Штатах стало развиваться ещё на заре XX века, приобрело теперь в этой стране едва ли не тотальный характер – имеется в виду возведение небоскрёбов.

К сожалению, в большинстве случаев порождаемая этим градостроительная эстетика вряд ли способна вызвать положительные эмоции: хаотичный «частокол» торчащих «сигар» воспринимается как вызывающе-беспардонное самоутверждение большого бизнеса.

Вертикализм как принцип оказал воздействие на всевозможные типы сооружений. Примечательные образцы на этот счёт находим в районе ВДНХ в Москве.

Облик первого из таких образцов отвечал художественному замыслу, который носил символический характер – обелиск «**Покорителям космоса**» (1964, архитектор *Андрей Файдыш-Крандиевский*), выполненный в виде взлетающей ввысь ракеты с тянущимся за ней огненным шлейфом.

Второй образец порождён чисто техническими соображениями – **Останкинская телебашня** (1967, главный конструктор *Николай Никитин*), вознёсшаяся на высоту 540 метров (выше неё в то время было только подобное сооружение в канадском городе Торонто – 555 метров, это самая высокая в мире структура без опор). И, к слову, с той поры иглы телебашен становятся обязательным атрибутом больших городов мира.



Массив зданий в центре Нью-Йорка

* * *

Со временем в недрах архитектурного урбанизма складывается оппозиция к абсолютному геометризму, возникают всякого рода отклонения от него. Начинается поиск нестандартных форм – к примеру, использование криволинейной поверхности по фасаду (отель «Алма-Ата» в Алма-Ате, Казахстан) или уподобление здания раскрытой книге (**Новый Арбат** в Москве).

Создаются архитектурные объёмы разнообразной и оригинальной конфигурации – скажем, гостиница «**Интурист**» в Кишинёве (Молдавия) напоминает океанский лайнер, отвечая тем самым названию и назначению, а **спортивный комплекс** в Праге (Чехия) представляет собой как бы основание усечённой пирамиды (эта конструктивная идея была затем тиражирована в ряде других построек Европы, в том числе в здании оперного театра в Вильнюсе, Литва).



Спортивный комплекс в Праге (в Нуслихе – «На Фолиманце»)

Наконец, самым предпочтительным, безусловно, является компромисс урбанистической архитектуры с природными компонентами, когда сооружение органично вписывается в окружающий ландшафт.

Допустим, гостиница «Ивэрия» (древнее название Грузии) в Тбилиси (1967, архитектор *Отар Каландаришвили*) выделяется своим высотным контуром на фоне зелени и близлежащих кварталов звучным аккордом, словно сияющая вершина, резонирующая перспективе горных кряжей, окружающих город.

Или ресторан «**Юрас Пёрле**» в Юрмале (известный курорт близ Риги), по своим очертаниям похожий на корабль, как бы выплывает из моря хвои в морскую лагуну – его название соответствует поэтичности архитектурного образа и в переводе с латышского означает *Морская жемчужина*.

Только что отмеченные симптомы противодействия экспансии урбанизма внутри него самого предвещали большее – широкий *антиурбанистический поток*, порождённый к жизни реакцией на тотальную рационализацию существования с попутной тенденцией к отчуждению и даже обездушиванию.

В этом художественном потоке многое определялось ностальгией по уходящему человеческому и природному естеству. Кроме того, в ряде произведений сквозила тревога за само существование жизни на земле. Поэт *Станислав Куняев*, рассказывая о характерных для социалистических времён «стройках века», в стихотворении «**От великой ГЭС до Усть-Улима**» буквально взывает:

*Не губи последнего болота,
Загнанного волка пощади,
Чтобы на земле осталось что-то,
Отчего щемит в моей груди.*



Ресторан «Юрас Перле» в Юрмале

Александр **Мёзиоров** в стихотворении «**Прощание со снегом**» доводит ностальгию по уничтожаемому естеству до настоящего апокалипсиса. И пусть подаётся это через частный момент, но с какой жгучей болью говорится о нём и какой зародыш экологической катастрофы таится в подмеченной поэтом жизненной детали!

*Вот и покончено со снегом,
С московским снегом голубым –
Колёс бесчисленных набегом
Он превращён в промозглый дым.*

*О, сколько разных шин! Не счесть их!
Они, вертясь наперебой,
Ложатся в ёлочку и крестик
На снег московский голубой.*

*Москва от края и до края
Голым-гола, голым-гола.
Под шинами перегорая,
Снег истребляется дотла.*

*И сколько б ни валила с неба
На землю зимняя страда,
В Москве не будет больше снега,
Не будет снега никогда.*

Противовесом мощному прессу урбанизма выступало воссоздаваемое в художественных образах ощущение подлинного человеческого естества и целительного природного окружения. В музыке это ощущение лучше всего смогли выразить **Георгий Свиридов** и его младший собрат по подобной творческой настроенности **Валерий Гаврилин**.

В хоровом концерте **Гаврилина «Перезвоны»** есть страницы, передающие мгновенья особой душевной благодати. «Берущая за душу» сердечность нередко идёт здесь от так называемого жестокого романса и страдальных песен, то есть от того, что было характерно для мещанской и слободской среды, но опоэтизированного и преобразованного в высокий план сокровенного. Однако главное в удивительно мягкой напевности этих страниц концерта идёт от крестьянских корней.

Кстати, для «Перезвонов» отнюдь не случаен подзаголовок-посвящение: «*По прочтении Василия Шукшина*». Гаврилина, как и Свиридова, многое роднило с так называемой *деревенской прозой*, которая стала, пожалуй, самым драгоценным приобретением русской литературы второй половины XX века. Разумеется, среди её создателей (**Виктор Астафьев**, **Валентин Распутин** и др.) мы находим и имя **Василия Шукшина**...

* * *

То, что можно услышать в «Перезвонах» В. Гаврилина, то есть подобные мгновенья душевного равновесия, покоя, даже блаженства, было для этого времени достаточной редкостью. Если судить по произведениям искусства, куда чаще человека посещали сомнения, душевная раздвоенность, мучительные противоречия и всё то, что мы обозначаем словом *дисгармония*.

Дисгармония – вот что, вероятно, следует считать определяющим знаком тех десятилетий. Мир и человек, потерявшие точку опоры, несущиеся неизвестно куда и зачем, в хаосе и смятении – такой образ не был редкостью и отмечал одну из крайних граней состояния личности и общества в целом.

Другую крайнюю грань хорошо передавало название американского фильма «*Этот безумный, безумный, безумный мир*» – ключевое слово звучит здесь четырёхкратно, как заклятие, хотя по внешним приметам режиссёр **Стэнли Крамер** разработал ситуацию в жанре полуабсурдистской комедии.

Многokrатно обращался к идее хаоса и безумия мира польский композитор *Кишиутоф Пендерецкий* – упомянув это имя, наряду с уже называвшимся Витольдом Лютославским, следует заметить, что польский авангард находился во второй половине XX века на передней линии мирового музыкального искусства.

Пендерецкий был одним из ведущих представителей сонорики (выше говорилось об этой звуковой технике), и её средствами в том числе моделировал поток слепой жизненной материи, в гуле и скрежете которой улавливается один важный вектор: сближение форм существования индустриального мира с формами существования вселенской стихии, чем констатировалась неотвратимая «космизация» земного бытия. Значимость данной темы подтверждается тем, например, что её разработке (опять-таки на основе сонорики) посвящены почти все из восьми симфоний выдающегося армянского композитора *Авета Тертеряна*.

Если обратиться к композиции Пендерецкого под названием *“Polymorphia”* (в условном переводе с греческого – *Многоформие*), которая по-своему отражает космогонический замысел автора, то вот что поразительно: сочинение предназначено для 48 смычковых инструментов, однако исключительное многообразие тембровых эффектов создаёт впечатление всеобъемлющего звучания, словно бы играет полный оркестр, то есть состав с духовыми и ударными инструментами.

Человека второй половины XX века преследовало ещё одно бедствие, которое можно определить словом *коррозия* (ржавчина, только разъедающая не металл, а человеческие души). «Коррозия» более всего затронула интеллигентское сознание, что было связано с утратой устоев, идеалов, самой веры в жизнь (из самых ярких примеров в отечественном кинематографе – фильмы *«Сталкер»* *Андрея Тарковского* и *«Неоконченная пьеса для механического пианино»* *Никиты Михалкова*).

«Коррозия» – всепроникающий процесс, и музыка, например, очень выразительно раскрывала его, сопоставляя происходящее в современности с тем, что виделось в далёком прошлом, которое сквозь дымку времени рисовалось как нечто идеальное. Одно из самых рельефных воплощений подобной идеи находим в оркестровой композиции эстонского композитора *Арво Пярта «Коллаж на тему ВАСН»*.

Нотная монограмма «музыкальной» фамилии великого Баха (*si b –la–do–si⁴*) использовалась в искусстве с давних пор и многократно. У Пярта по канве этого четырёхзвучного мотива вначале стилизуется великолепное необарокко, выступающее олицетворением гармонии, возвышенности и красоты прошлого. Солирующий гобой, поддержанный струнными инструментами, ведёт мелодию на *piano*, и это усиливает впечатление прекрасной легенды о былых временах.

Затем по тому же интонационному контуру даётся темброво-фактурная вариация – звучание буквально обезображено скрежетом кластерных напластований (кластер – вертикаль шумового характера со сплошным заполнением тонов). Так передаётся кошмар нынешней реальности.

Возвращение исходного материала (уже на *forte*) воспринимается как протест против дисгармонии и безумия современного мира – голос прошлого звучит на этот раз с горечью и скорбью.

То, что можно услышать в названном опусе А. Пярта, находится в русле *полистилистики* (букв. *много стилей*). Композиторы второй половины XX начали свободно оперировать стилями различных эпох, совмещая эти различные стили в одном произведении и тем самым приводя к некоему единому знаменателю любые времена и национальные проявления, в чём опять-таки сказывалось чувство исторической памяти, столь присущее творцам искусства данного периода.

Самым значительным мастером полистилистики в мировой музыке был *Альфред Шнитке* (который, кстати, и ввёл данный термин во всеобщий обиход). Эту технику композитор использовал для воплощения всевозможных художественных идей.

В частности, он не раз проводил следующую мысль: мы наследуем от прошлых эпох эталоны красоты и поэзии, зачастую искажая их почти до неузнаваемости. Но даже такой красоте – судорожной, издёрганной, с гримасой боли на лице – нет места в современном мире, который очень многое трансформирует в негативном ключе и преподносит в извращённом свете.

Если вслушаться в музыку V части знаменитого *Concerto grosso № 1* Шнитке, можно почувствовать, что происходит с темой, написанной в духе Вивальди – она уже изначально звучит страдальчески-конвульсивно и в ходе развития безжалостно «коррозируется».

* * *

Из предшествующего изложения легко заключить, насколько неутешительной представлялась картина мира в призме искусства второй половины XX века. И как можно было заметить, общий тонус жизнеощущения отнюдь не отличался комфортностью и безоблачностью – напротив, его характеризовала *высочайшая напряжённость* и *обострённая конфликтность*.

Анализируя внешнюю картину существования этого времени, можно удивиться: давала ли действительность основания для столь сгущённо-драматического её восприятия, так ли уж тяжко жилось тогда человеку и так ли уж много было исторических потрясений и катастроф?

Разве можно в этом отношении сопоставить событийную канву второй половины XX века с тем, что происходило в середине столетия – чего стоили тогда, к примеру, чудовищные злодеяния тоталитаризма и жертвенный алтарь Второй мировой войны! А между тем художественное творчество той поры тяготело в основе своей к жизнеутверждению и объективно-позитивной настроенности.

И совсем иное дело в 1960–1980-е годы. Казалось бы, необъяснимый парадокс, но следует помнить: искусство в первую очередь исследует то, что творится в душах человеческих и в глубинах человеческого духа. А там на данном этапе, по всей видимости, происходили драмы и трагедии. Тем более что фиксировалось

это до болезненности чутким восприятием современных романтиков, которое обычно склонно всё гиперболизировать и обострять до предела.

Для пояснения сказанного ещё раз обратимся к *военной прозе*. Именно острота драматического жизневосприятия определила жгучий интерес нашей литературы к теме уже давно отгремевшей войны. И только в условиях особого, часто непривычного истолкования событий прошлого могло возникнуть то, что отмечено в названии одного из военных романов Юрия *Бондарева* – «*Горячий снег*».

Проза тех лет во всей полноте открыла жестокую правду о войне. Может быть, особенно этим отличался белорусский писатель *Василь Быков*, как никто другой преданный военной теме (повести «*Альпийская баллада*», «*Мёртвым не больно*», «*Сотников*», «*Волчья стая*» и многие другие). Говорят об особой *быковской ситуации*: автор показывает своих героев в условиях крайней опасности, когда человек до конца проверяется на прочность и становится ясно, кто есть кто.

В чём-то сходный, столь же острый поворот находим в повести *Виктора Астафьева* «*Пастух и пастушка*» (первый вариант создан в 1967, обновлённые версии – в 1971 и 1989 годах). Двадцатилетний лейтенант в несколько дней затишья испытал мгновение счастья, встретив свою единственную и тут же потерявший её, вырванный роком войны из объятий возлюбленной. Писатель акцентирует жестокость жизни особым приёмом троекратной концовки.

Первая концовка: Борису (так зовут лейтенанта) удаётся вырваться с фронта на побывку, и он мчит в места, где нашёл своё счастье. И вот он уже возле дома возлюбленной, она бросается к нему в ноги, «*исступлённо целуя пыльные, разбитые в дороге сапоги...*». Вроде бы заслуженный *happy end*, но автор тут же выбивает почву из-под ног читателя.

Ничего этого не было и быть не могло. Стрелковый полк не отводили на переформировку, его пополняли на ходу. Теряя людей, не успевая к иным солдатам даже привыкнуть, Борис топал вперёд со своим взводом всё дальше и дальше...

Вторая концовка уже совершенно реальна: тяжёлое ранение Бориса запущено по недосмотру врачей, и он умирает в санитарном поезде, который должен был доставить его в госпиталь. Мёртвого выгрузили на полустанке, оставив с ним медсестру, «*чтобы она похоронила покойного лейтенанта по всем человеческим правилам*».

Однако автор отвергает даже такой исход. Опять следует фраза: «*Но ничего этого так же не было и быть не могло*». На самом деле, когда санитарный поезд из-за неполадок сделал вынужденную остановку на глухом полустанке, умершего лейтенанта вынесли и оставили в брошенном товарном вагоне. Вот теперь следует *последняя, подлинная концовка*.

Мёртвый уже пахнул, в степи протяжно завывли волки и ночью пришли на полустанок, окружили старый вагон в тупике. Начальник полустанка догадался, в чём дело – не первый раз такое случалось, подкидывали в брошенный вагон, да и на ходу выбрасывали из поездов умерших. Матерясь, кляня войну, покойника и злодеев, его подкинувших, начальник полустанка со сторожем завалили начавший разлагаться труп на багажную тележку, увезли за полустанок и сбросили в яму.

И это финиш парня, не щадя себя бившегося на фронте, имевшего медаль «За боевые заслуги» и две Красные Звезды! Можно ли с большей горечью сказать о так называемой бесценности единичной человеческой жизни, которая в реальности не имеет ровно никакой цены?!

Самое широкое хождение трагические мотивы получили в музыкальном искусстве. Одну из характерных для него тем можно выразить так: хрупкая нить жизни, которая в любое мгновение может оборваться под натиском страшных катаклизмов внешнего мира. Эта тема стала в сущности единственной для всего симфонического творчества грузинского композитора *Гии Канцели*. Вот что мы находим в двух совершенно типичных фрагментах из центрального раздела его *Пятой симфонии*.

Первый из них – настоящий оазис поэзии и красоты, в котором находит себя исключительная нежность и чуткость души как высшее выражение человечности. Сверхпрозрачная, истончённая звуковая ткань выдержана в неоклассической стилистике, чем подчёркивается возвышенность образа.

Во втором фрагменте рисуется бешеный напор агрессивной, милитаристской энергии – энергии подавления, сметающей человека и растаптывающей всё человеческое. Эта оргия зла передаётся через обвалы циклопических звучностей, а на кульминации прослушивается кричащий набат вселенских бедствий (в целях заострённой подачи подобных образов композитор использует театральные приёмы воздействия).

Столь поляризованные контрасты (контрасты несовместимости) закономерно подводят в коде симфонии к завершающему реквиему-отпеванию.

* * *

Трагизм, о котором шла речь, в известной мере определялся и следующим обстоятельством. 1960-е годы были отмечены радикализмом романтических устремлений, что, в частности, нашло своё выражение в таких моментах, как настоящий взрыв повышенной активности, бум всякого рода открытий и новаций.

Стояло за этим желание кардинального переустройства жизни (пусть даже в её внутренних сторонах, на уровне мироотношения). И хотя мир менялся, но огню не так стремительно и далеко не в том направлении, в каком хотелось бы.

Вот что породило в скором времени ощущение несбыточности намерений и надежд. И вот почему следующие, 1970-е годы в немалой степени стали временем *утраченных иллюзий и трагической разуверенности*.

С одной стороны, это вызвало сильнейший кризис романтического сознания, но, с другой стороны, повело к отходу от крайностей радикализма и субъективизма, к отказу от завышенных притязаний и сверхвысоких напряжений. Теперь искусство начинает тяготеть к более реальному и объективному видению жизни, к более естественным и уравновешенным проявлениям.

Это могло происходить и на удерживаемой романтической основе, но с возвращением к традициям и с возрождением позитивно-утверждающих опор. Так возник *неоромантизм*. Наиболее отчётливое выражение он получил в музыкальном искусстве.

В произведениях подобного рода подчёркивалась эмоциональная теплота, душевная открытость, что находило себя в красивой и мягкой мелодической пластике, в обращении к давно апробированным лирическим жанрам (таким, например, как романс, вальс, элегия) и порой в прямом соприкосновении с тем или иным стилем XIX века – чаще всего в созвучии с тем, что делали когда-то Шуберт, Мендельсон, Чайковский.

В числе первых резкий поворот к неоромантизму совершил в конце 1970-х годов *Кишиштоф Пендерецкий*, один из лидеров музыкального авангарда. Вслед за ним творческую переориентацию начали и другие авторы (скажем, из упоминавшихся выше – *Дьёрдь Лигети*).

В отечественной музыке очень продуктивно принципы этого направления разрабатывал грузинский композитор *Отар Тактакишвили* (вокально-оркестровая сюита «Мегрельские песни», опера «Мусуси» и т.д.). Если обратиться для примера к его *Скрипичному концерту*, легко почувствовать, какая пропасть отделяет эту музыку с её мягкой, нежной певучестью от сочинений радикальной направленности.

Движение к более объективному мироощущению повлекло за собой существенное изменение общей картины искусства, в том числе его колорита. И если произведения сумрачные по тону, а тем более произведения трагедийного плана вольно или невольно в той или иной степени вели к *жизнеотрицанию*, то произведения им противостоящие были нацелены на *жизнеутверждение*, передавали светлое и даже радостное приятие бытия.

В русле возникшего противостояния сгущённому драматизму и трагизму активно заявило о себе открытое жизнелюбие, связанное со стихией юмора, веселья. Примечательной вехой в этом отношении стал балет *Андрея Петрова «Сотворение мира»*. Он оказался настолько ко времени, что стал своего рода рекордсменом: по числу постановок, осуществлённых на сценах мира, превзошёл другие современные балеты.

В этой партитуре очень свежо и по-своему интерпретированы черты и особенности мирового театра-буфф. Главенствующая здесь скерцозно-игровая стихия расцвечена пёстрыми, нарядными красками (темброво-фактурная изобретательность композитора поразительна), отмечена озорной пикантностью и вместе с тем подлинной элегантностью (в том числе благодаря вкраплениям реминисценций классической музыки).

Отмеченные тенденции к большей объективности и уравновешенности проявлений стали почвой для развёртывания так называемого *Постмодерна*. Это направление в искусстве, очертания которого начали складываться уже с середины 1980-х годов, отмечало вхождение в горизонты следующего, текущего ныне исторического периода, который хронологически можно обозначить как *рубеж XXI столетия*.

Информация об авторах | Author information

RU

Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф., главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований

¹ Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

EN

Demchenko Aleksandr Ivanovich¹, Dr

¹ Center of Complex Artistic Research, Saratov State Conservatory

¹ alexdem43@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 24.02.2021; опубликовано (published): 09.04.2021.