

RU

Эпоха Постмодерна – магистрали 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) и Модерн III.

EN

Postmodernity Epoch – 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), Modernity II (Middle of the XX Century) and Modernity III were examined in previous essays.

Очерк второй

Лауреат Государственной премии России саратовский композитор Елена Владимировна **Гохман** (1935-2010) предстала в искусстве как одна из «шестидесятников» – слово, которым окрестили «штюрмеров» 1960-х годов, открывавших тогда категорически новые горизонты отечественного искусства. И столь же типично то, что происходило в её творчестве в движении от второй половины прошлого столетия к текущему ныне историческому этапу.

Каковы же наиболее важные векторы образно-стилевой метаморфозы, возникшей на выходе Елены Гохман в пространство Постмодерна? Определим их путём сопоставления того, что было свойственно её творчеству в 1960-1980-е, с тем, что обнаружилось с начала 1990-х годов.

Принципиально важный из этих векторов состоял в отходе от подчёркнуто субъективно-личностного мировосприятия. Действительно, в её музыке предыдущих десятилетий внимание было преимущественно устремлено к сугубо индивидуальному, неповторимому в человеческой природе. Фиксировались тончайшие градации эмоциональных движений, чутко прослеживались малейшие колебания внутреннего состояния.

Отсюда – по-особому живая, трепетная звуковая ткань с прихотливо-гибкой нюансировкой всех её параметров и нередко изысканность интонационно-динамического рисунка, что, в частности, сказалось в претворении на современный манер черт мадригалности (не случайно одно из самых показательных её сочинений получило название «**Испанские мадригалы**», 1975).

Другая сторона былой субъективности заключалась в отображении невероятно обострённой реакции на импульсы, исходящие извне. Следствием подобной впечатлительности оказывался не просто «повышенный градус» лирических переживаний, но нередко болезненная ранимость, нервное биение сердца на болевом пределе, что влекло к поэтике исповедальности и психологизму, настоящему на сложной гамме противоречивых оттенков света и тени. Своего максимума всё это достигло в вокальном цикле «**Бессонница**» (1988), написанном на стихи Марины Цветаевой.

На грани 1990-х годов отчётливо наметился переход от обострённо-субъективного восприятия внутреннего и внешнего мира к более объективной, сбалансировано-выверенной оценке жизненных процессов. Тяготение к сдержанности и уравновешенности образного строя ставило эмоциональную сферу под контроль, выдвигая заслон всему, что «чрезмерно».

В необходимой мере сохраняя такое драгоценное свойство своего дарования, как проникновенность лирического высказывания, композитор постепенно преодолевала излишне субъективное и акцентировано личностное, стремясь к выражению общезначимого.

В данном отношении по-своему симптоматичным был сдвиг жанровых предпочтений от преимущественно камерных опусов к монументальным полотнам и в первую очередь к композициям ораториального плана.

И впервые во всей своей отчётливости контуры Постмодерна обозначились в балете **«Гойя»** (1996), который ввиду чрезвычайно широкого использования вокально-хореографических ресурсов правомерно считать балетом-ораторией.

По внешним своим очертаниям перед нами достаточно конкретное повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но за этой «внешностью» данная партитура таит в себе всеохватывающее жизненное содержание, причём за фабулой, выстроенной по канве одноимённого романа Л. Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы.

Неизбежность конфликта неординарной личности с властью предрешающими, поэзия мечты и жестокие законы окружающей реальности, любовь как дразнящая чувственность и высокая, одухотворяющая эмоция, манящие соблазны пёстрого потока бытия и необходимость самоограничения, притягательность успеха, славы и нежелание работать на потребу толпы – так, на пересечении далёкого «вчера» и нервно пульсирующего «сегодня» складывается музыкально-хореографическая повесть *«о времени и о себе»*, о светлых мгновениях бытия и его тяжких минутах, об отчаянии и надежде, о мучительной, но прекрасной обязанности жить на этой грешной земле.

* * *

Вновь вернёмся к предыдущему периоду. Субъективно-личностные пристрастия 1960-1980-х годов не раз подводили героя музыки Елены Гохман к трагическим выводам и констатациям. Состояния потерянности, разуверенности, рефлексирующие монологи, наполненные жгучей ностальгией, напряжённейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и сменяемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа, густой сумрак, окутывающий завершающие разделы целого ряда произведений, – таковы некоторые из преломлений трагического жизнеощущения.

Подчас средствами экзотически заострённого письма (сонорно-кластерные напластования, звуковые «кляксы» и резкие регистровые слома) создавался своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, падение в бездну иррационального, зловещий демонизм.

Переломным для творчества Елены Гохман стал вокальный цикл **«Благовещенье»**, который появился как раз на грани десятилетий, в 1990 году. Следует подчеркнуть, что это была и своего рода граница между двумя большими историческими периодами, которые выше уже были обозначены как *вторая половина XX века* (1960-1980-е годы) и *рубеж XXI столетия* (начиная с 1990-х). «Благовещенье» намечало пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни.

Сюда от предыдущего цикла ещё тянется нить трагедийных настроений, и, кстати, они опять-таки связаны в основном с обращением к стихам Марины Цветаевой. Но уже удаётся отойти от всепроникающего трагизма, и растёт решимость вырваться из мрака, одолеть гроздящиеся опасности. Видятся манящие дали, пробуждается чувство неумирающей, бесконечной прелести жизни. Всё внутри открывается навстречу свету, благодати, приходит радость сопричастности к всеобщему потоку жизни. Так начинается процесс избывания дисгармонии и трагизма, содержавших в себе потенцию жизнеотрицания, которая вытеснялась позицией отчётливого жизнеутверждения.

Но, заметим, жизнеутверждения вне каких-либо утопий: реальное бытие воссоздаётся во всём его противоречивом многообразии, с присущим ему светом и тенью. Однако, не игнорируя сложности жизни и её зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в неё.

Ярким примером такого реального, достигаемого в трудных преодолениях, но безусловного оптимизма можно считать ораторию **«Сумерки»** (2003), обращённую к самой жгучей проблеме современности – проблеме сохранения природы и выживания человечества. Всё необходимое для себя Елена Гохман нашла у Антона Павловича Чехова, который уже столетие назад подметил начало угрожающего процесса, губительного не только для экологии окружающей среды, но и для экологии нашего духа. При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поётся хвала мирозданию. Этот всеочищающий катарсис несёт в себе надежду на то, что *homo sapiens* всё-таки сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

* * *

Ещё одно примечательное свидетельство перемен, происходивших на выходе в историческое измерение рубежа XXI века, внешне носит скорее композиционно-драматургический характер. Дело в том, что в предыдущие десятилетия Елена Гохман испытывала пристрастие к резко выраженным, порой взаимоисключающим контрастам. С 1990-х годов наблюдается смена композиционных приоритетов: от резко выраженных контрастов к их взаимодополняющему сопряжению, от многообразной и разноречивой пестроты жизненного потока к достаточному единству и цельности картины мира, предстающего в прочных и органичных взаимосвязях.

Параллельно этому на смену полистилистическим столкновениям приходит столь характерный для эстетики Постмодерна стилиевой плюрализм, что истолковывается как свободное и гибкое использование любых ресурсов всеобъемлющего диапазона творческих манер в целях наиболее эффективного воплощения искомым образом и состояний.

И последний штрих, со всей очевидностью показывающий на материале творчества Елены Гохман различия между рассматриваемыми художественно-историческими этапами. Речь идёт об эстетических категориях высшего порядка. То, что отмечалось в отношении её музыки 1960-1980-х годов, с полным основанием может быть отнесено к сфере «юрисдикции» романтизма (разумеется, в его современной версии), и это было отмечено активнейшей акцентуацией субъективно-личностного начала и опорой на принцип антитез.

Целый «букет» романтических проявлений произрастал под эгидой художественного радикализма в его всевозможных ипостасях. То мог быть фронтальный разворот к «экстремальным» техникам авангарда (серийность, алеаторика, пуантилизм, сонорика, коллаж, приёмы хэппенинга и т.п.). Мог быть экспансионизм современной цивилизации как эры мощных индустриальных энергий, олицетворяемых работой разного рода механизмов, движением скоростных локомотивов и машин (например, в «Интраде» из концерта для оркестра «Импровизации»). Мог быть пафос инакомыслия, резко выраженной оппозиции к тогдашнему идеологическому режиму (вокально-симфоническая фреска «Баррикады»).

Радикализм мог заявить о себе даже в сфере комического – через острое чувство типажа, через сильнейшую буффонно-характеристическую утрировку, через пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационно-тембровой выразительности, через привнесение элементов абсурдистской эстетики (опера «Мошенники поневоле»).

На завершающем витке художественной эволюции многое из «левых» устремлений отошло для Елены Гохман в прошлое, что касается прежде всего этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность. Надо признать, что её творчество рубежа XXI столетия не обнаруживает звуковых изощрений и той «сверхэксклюзивности», которой нередко отмечены поиски сегодняшнего авангарда, однако думается, что эти поиски отнюдь не являются магистралью искусства последних двух десятилетий.

В данном отношении очень показательным является последнее из крупных произведений Елены Гохман – **Партита для двух виолончелей и камерного оркестра** (2009), дающая богатейший материал для осмысления художественной практики Постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времён и народов (Прелюдия, Пavana, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*.

В самом общем плане за этим понятием стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается подлинно современная классика.

В содержательном аспекте ей соответствуют мудрая сдержанность и уравновешенность жизненных проявлений, их сбалансированность и то свойство, которое находит себя в формуле *единство многообразия и многообразие единства*. Исходящие от этой музыки душевная просветлённость, чувство внутреннего покоя и ощущение удовлетворённости сущим подводят к мысли: жизнь как таковая – несомненно, высшее благо, и следует довериться одному из умов времён Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы живём в лучшем из миров.

* * *

Как уже говорилось выше по отношению к творчеству Альфреда Шнитке, развернувшийся на выходе в 1990-е годы поиск прочных бытийных оснований привёл к возрождению в отечественном искусстве весьма существенной этико-эстетической парадигмы, в связи с чем у многих происходил стремительный поворот от «атеизма» к религиозности. Елена Гохман в данном отношении не составляла исключения. До поры до времени она была в этом плане достаточно нейтральна, хотя её предки по материнской линии являлись потомственными священнослужителями в разных городах и весях Саратовской губернии.

Теперь, опять-таки начиная с вокального цикла «Благовещенье» и отзываясь на настоятельные запросы изменившегося времени, в её творчестве всё более существенное место занимают духовные мотивы. Они выдвигаются в качестве твёрдой жизненной опоры, становятся мерилом нравственности и выступают знаком возмездия, когда эта нравственность попирается человеком. Поэтому едва ли не во всех её сочинениях данного периода возникают музыкальные символы духовного, в том числе связанные с такими текстами, как «Аллилуйя» (в качестве праздничного славения) и *“Dies irae”* (олицетворение устрашающей фатальности).

Самой значимой вехой кардинального разворота в плоскость христианского мирочувствия явилась для творчества Елены Гохман оратория **“Ave Maria”** с её жанровым обозначением «Библейские фрески». Так уж совпало, что она была написана именно в 2000 году, то есть ровно два тысячелетия спустя со дня Рождества Христова. И в ходе развёртывания этого повествования как бы перед взором Богоматери проходит путь её Сына: от Рождества к возмужанию, проповеди и деяниям, а затем через жестокие испытания к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca*: I. *Introitus*, II. *Credo*, III. *Crucifixus*, IV. *Sancta Maria*, V. *Finalis*.

Наиболее «ортодоксальным» из произведений Елены Гохман стала её третья по счёту оратория нового века – духовные песнопения «**И дам ему звезду утреннюю...**» для мужского хора и камерного оркестра (2005). Это вновь, как и «Сумерки», большая трёхчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. И внешне она созвучна «Сумеркам» по своей смысловой фабуле (от упований через драматические перипетии к надежде), только в проблематике её ещё больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия.

Тем не менее, новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь, конечно же, по самому облику: перед нами сочинение не светского, а, несомненно, сакрального наклонения (подчёркнуто обозначением *Духовные песнопения*). Оно целиком покоится на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами. В данном отношении показательно обращение к фонду знаменного распева, а также апелляция к мужскому хору, что напоминает об архетипических традициях храмового пения.

* * *

Завершая сугубо предварительное рассмотрение художественно-эстетических доминант Постмодерна на отдельных примерах композиторского творчества, попытаемся дать некий суммарный взгляд на происходящее в отечественном музыкальном искусстве.

Итак, вводя обозначение *Постмодерн*, подразумевается, что ему предшествовало время, которое охватило едва ли не весь XX век, причём своё наиболее острое выражение оно получило в явлениях авангарда начала столетия (преимущественно в 1910-1920-е годы), а затем его второй половины (прежде всего в 1960-1970-е). Вот почему по отношению к нынешнему этапу иногда фигурирует и термин *поставангард*.

Действительно, это «после авангарда», поскольку примерно с середины 1980-х годов наблюдалась нарастающая оппозиция ко всякого рода радикальным новшествам и крайностям, отход от переусложнённости художественного языка и часто свойственного ему разрыва с традиционными ценностями. Оказалось, если воспользоваться давним выражением А. Шёнберга, родоначальника додекафонии, ещё далеко «*не всё сказано в До мажоре*» и отнюдь не напрасными могут быть поиски «*новой простоты*» (фраза из лексикона С. Прокофьева, другого «ниспровергателя» традиций, выдвинувшегося во времена раннего Модерна).

На рубеже XXI века партия сторонников «*До мажора*» и «*новой простоты*» становилась в среде композиторов России всё более многочисленной. Их «*До мажор*» – это безусловно тональное мышление, когда звуковая ткань только изредка оттеняется островками внетонального письма, но зато щедро насыщается свежими сонорными эффектами разного рода. Их «*новая простота*» заключается в безусловной доступности музыкального языка с опорой на рельефную мелодику и ясные гармонические последования, которые при всей привычности обнаруживают массу оригинальных поворотов, разного рода «сдвигов» и неожиданных «сюрпризов».

Тем не менее, отмеченное составляет только внешние приметы, за которыми таится главное в том индивидуальном истолковании принципов Постмодерна, которым отмечено творчество нынешних представителей музыкального искусства.

Первое, что сразу же и очень осязаемо прослушивается в «их Постмодерне», – возвращение к исконным устоям музыкального искусства, широкая опора на всевозможные традиции, что образует густой, многослойный стилевой настой. Спектр наследуемых истоков простирается от бытового романса XIX века и современных песенных жанров до высокой классики различного происхождения.

Причём в классике их вкус заметно тяготеет к тому, что развивалось в русской музыке рубежа XX столетия: поздний Рахманинов, ранний Мясковский, Скрябин – как ранний, так и времён «Прометей», и такая редкость, как Метнер. Изредка мелькают отголоски импрессионистов, кучкистов и некоторых романтиков. Ощутима также преемственность с ключевыми фигурами советской музыки – такими, как Шостакович и Свиридов.

Но, разумеется, всё это не эклектика и не бессознательные «атавизмы», а хорошо продуманная система стилевых взаимодействий, работающих на ту или иную авторскую идею.

Другая важнейшая ипостась Постмодерна связана у нынешних авторов с ярко выраженной демократической направленностью их творчества. Преломляется это не только в простоте и доступности, но и в столь присущем им нерве общительности. Желание разговаривать со слушателями на «человеческом» языке поддерживается опорой на распевность музыкальной речи и нередко на открыто песенный слог изъяснения. Присущая этому изъяснению коммуникативность обеспечивается и таким обаятельным качеством музыки, как её глубокий внутренний лиризм, искренность и душевность.

Наконец, их Постмодерн – это светлое, гармоничное жизнеощущение, душевное здоровье, уравновешенность, чувство жизненной стабильности, безусловное приятие мира таким, каков он есть, удовлетворённость сущим.

Сказанное вовсе не означает монополии некой формулы безоглядного оптимизма. Современным композиторам ведомы тёмные стороны бытия, о которых при необходимости они считают нужным вещать и в трагедийном наклонении, чтобы дать слушателю почувствовать выразительную силу серьёзных раздумий о глубинных гранях человеческого бытия...

Все эти наблюдения нетрудно спроецировать на художественные миры рубежа XXI столетия в других национальных школах и иных видах искусства. Приведённые выше предварительные суждения относительно сущности Постмодерна, по всей вероятности, имеют место в качестве преобладающих тенденций глобального масштаба в сложной, многомерной картине искусства последних десятилетий. Подтвердить или опровергнуть это – дело ближайшего будущего.

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): 10.04.2021; опубликовано (published): 31.05.2021.