

RU

Музыкальное искусство России начала XX века: жанризм

Демченко А. И.

Аннотация. В рубрике «От главного редактора» была осуществлена публикация большой серии художественно-исторических эссе «Магистралей художественного творчества», в которых последовательно рассматривались крупнейшие эпохи. Теперь нашим читателям предлагается ещё один цикл эссе «Музыкальное искусство России начала XX века», посвящённый отечественному музыкальному искусству рубежа и начала XX века в качестве опыта осмысления, происходившего с миром и человеком на историческом переломе от эры Нового времени к эре Новейшего времени. В предыдущих очерках о музыкальном искусстве России начала XX века был рассмотрены его полюсы (2021. Т. 14. Вып. 10), жанр фольклорной обработки (2021. Т. 14. Вып. 11) и «языческое» направление в музыке (2022. Т. 15. Вып. 2). Данный очерк посвящен раскрытию особенностей становления и бытования феномена жанризма в музыкальном искусстве России начала XX века. В работе рассматриваются как наиболее примечательные произведения музыкально-бытового жанра (балет И. Стравинского «Петрушка» (1911), балет С. Прокофьева «Шут» (1915)), так и менее известные образцы, принадлежащие к жанру национальной музыкальной комедии, решённые в формах бытовой комедии нравов и характеров (оперетта У. Гаджибекова «Аршин мал алан» (1911-1913), комическая опера В. Долидзе «Кето и Котэ» (1918)). Особое внимание уделяется установлению значимости празднично-гедонистического мироощущения для рассматриваемой образной сферы. В результате автор приходит к следующему выводу: активное развитие музыкально-бытового жанра, охватившее весь переходный период от классики к модерну, стало бесспорным и удивительным явлением начала XX века, отразившим неискоренимую жажду жизни людей, проявлявшуюся вопреки всевозможным негативным и устрашающим процессам отечественной истории того времени.

EN

The Russian musical art of the early XX century: Genrism

Demchenko A. I.

Abstract. Editor-in-Chief's Column has accomplished publication of a large series of artistic-historical essays 'Artwork Directions' which consecutively considered the major epochs. Now we'd like to present one more cycle of essays 'The Russian Musical Art of the Early XX Century' covering native musical art of the turn and beginning of the XX century as an attempt to comprehend what was happening with the world and the man at the historic turning point from the era of the New to the Newest Time. The previous essays about the Russian musical art of the early XX century described its poles (2021. Vol. 14. Iss. 10), folk genre (2021. Vol. 14. Iss. 11) and "pagan" style in music (2022. Vol. 15. Iss. 2). The essay is devoted to providing insight into the peculiarities of formation and existence of the phenomenon of genrism in the Russian musical art of the early XX century. The paper examines both the most notable musical genre works (I. Stravinsky's ballet "Petrushka" (1911), S. Prokofiev's ballet "Chout" (1915)) and lesser-known examples belonging to the national musical comedy genre, written in the forms of a domestic comedy of manners and characters (U. Hajibeyov's operetta "Arshin Mal Alan" (1911-1913), V. Dolidze's comic opera "Keto and Kote" (1918)). Special attention is paid to determining the significance of the festive-hedonistic worldview for the figurative sphere under consideration. As a result, the author comes to the following conclusion: the active development of musical genre art, which covered the entire transition period from classic to modernity, became an indisputable and incredible phenomenon of the early XX century, reflecting the people's ineradicable will to live, manifested in spite of all kinds of negative and frightening processes of the national history during that time.

На волне бурных новаций, происходивших в искусстве начала прошлого века заметным событием стали и достаточно радикальные преобразования в сфере жанровых образов. В музыку того времени входило живое, непосредственное ощущение жизни в её самых непритязательных ракурсах – в бытовых и характеристических проявлениях, в повседневных и праздничных сторонах.

По сути, это во многом то, что в изобразительном искусстве получило наименование *бытовой жанр*, обращённый к различным сторонам повседневного обихода (в качестве прямой параллели можно назвать 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 паляцы»), 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 с чертами сознательного огрубления и примитивизации, что приближает к ярмарочно-балаганной манере.

Подчас ощутима нарочитая буффонность, эксцентричность, утрировка – тогда бурлескный стиль приобретает огротескованную окраску (с соответствующим интонационным изломом).

Многое осуществляется путем 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 Н. 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 А. 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 празднества 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. Шостаковича: «*Стихия народного празднества, 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*» (Цит. по: Стравинский, 1973, 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 – ироничное освещение посредством воспроизведения лубочных форм, пародийной гиперболизации, подчёркнутой банальности;

чаще – поэтизация, которая осуществлялась посредством искусного расцвечивания, привнесения затейливости, насыщения пикантными деталями;

но так или иначе прежде всего ставилась цель выполнить своего рода «съёмки с природы» – в градациях от умеренной натуральности до открытого натурализма.

На этой 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 в большей степени таким делал его подбор соответствующих тонов – столь же терпких, ярких, дразнящих. Снимая со счетов неизбежные эстетические потери, следует констатировать: оперируя таким материалом, авторы в избытке обеспечивали своим сочинениям исключительную живость, сочность, колоритность.

Стояла за всем этим преимущественно внешняя, бытовая жизнь, представленная не только в праздничном гомоне, 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*» (Цит. по: Ярустовский, 1969, 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.

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 те 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 «двусмысленности» данного обозначения схвачена суть всего направления: с одной стороны, гедонистическая функция (*потешное* – так в былые времена называлось предназначенное для развлечения), а с другой стороны, 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 эти образцы подробнее ввиду их меньшей известности. И вначале о втором из названных произведений.

Рассказанная в «Кето и Котэ» история молодых влюблённых, преодолевающих преграды на пути к счастью, всецело устремлена к воспеванию веселья, усад и немудрёных радостей жизни, так что в некотором роде это 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*» (Корев, 1951, 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 служит «*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*» (Грузинская музыкальная культура, 1957, с. 173).

Не имея ничего против всепоглощающей гедонии и позиции беспроblemного существования, исключаящей 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 кантлены 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*» (Корев, 1951, с. 17); «*В некоторых эпизодах тематический материал граничит с банальностью и тривиальностью*» (Грузинская музыкальная культура, 1957, 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 определило её большую популярность (правда, в немалой степени благодаря известному сюжету комедии А. Цагарели «Ханума») и сделало В. Долидзе основоположником грузинской комической оперы.

* * *

Переходя к оперетте У. Гаджибекова «Аршин мал алан», 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 произведения «Аршин мал алан», о борьбе нового, передового с косным, отживающим, может быть отнесено только к пьесе, рассказывающей о том, как молодым влюблённым удастся 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 спектакль «Аршин мал алан» 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»* (Абасова, 1985, 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»* (Абасова, 1961, 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, лёгкость, *«подтанцовывающий»* оттенок (Куплеты Сулеймана, Песенка Аскера, Песнь Асьи).

Одна из функций лирических эпизодов – оттенить череду бурлесков главенствующего жанрово-характеристического пласта. При этом в своём основном объёме они совершенно согласуются с общей гедонистической направленностью произведения (Ария Аскера, Ария Гюльчохры). Однако прежде всего назначение лирики состоит 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 Гюльчохры». 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 беспрепятственного существования. Это опять-таки связано прежде всего с образом Гюльчохры: 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 для себя совершенно определённые корни в телесном и душевном здоровье народной среды. Этим обусловлена стилистика, целиком выросшая на сугубо демократической песенно-танцевальной почве, причём неоднократно У. 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 достоинство данной партитуры.

О щедрости, богатстве мелодизма говорит и тот факт, что каждый из восьми персонажей, независимо от своей 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, экономность, ясность»* (Меликов, 1955, с. 44).

* * *

При всей демонстративности демократических установок У. 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 неперебиваемом 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 Гюльчохры» (это и намёк на предвздошные настроения, 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 сказалося и в выборе жанра – с удач У. 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 насквозь национальной, эта музыка тем не менее находит непосредственный отклик и у европейского слуха:

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;

и, в-третьих, ухо 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 – совершенно рядового, открытого простым житейским радостям.

В новизне персонажей оперетты «Аршин мал алан» сомнений быть не может. Без каких-либо претензий на художественные новации, при всей бесхитрости и непритязательности музыкального материала У. 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 У. Гаджибеков нашёл черты музыкального портрета обновлённого человека, в том числе характерные для него раскованность проявлений, свободу чувств. С этой точки зрения свою роль играл 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» (Абасова, 1961, с. 114).

Конечно, приходится констатировать, что коллизии, если они и есть, разрешаются с лёгкостью, представимой только в жанре оперетты. И вообще следует признать: радость жизни, воспетая в произведении У. Гаджибекова, была возможной только 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 сильным привкусом меркантилизма. Есть такое и в музыке, в свойственном ей оттенке довольства, заведомого благополучия.

Впрочем, не стоит судить слишком строго. Многого искупается исключительным жизнелюбием героев, их простодушием и обаятельной беспечностью. Пусть в облегчённом варианте, но У. 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 оговориться, что речь идёт не о сюжетно-сценической канве, 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 дрязгами 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.

Надо думать, 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 любопытным явлением 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 нечто 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 скоморошьего 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», скоморошьим 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 начала XX века, можно говорить о бесспорном и удивительном расцвете данной образной сферы. Удивительном 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, при всём том 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).

Источники | References

1. Абасова Э. Оперы и музыкальные комедии У. Гаджибекова. Баку: Изд-во Академии наук Азербайджанской ССР, 1961.
2. Абасова Э. Узеир Гаджибеков. Баку: ЭЛМ, 1985.
3. Грузинская музыкальная культура. М.: Музгиз, 1957.
4. Корев С. «Кето и Котэ» В. Долидзе. М. – Л.: Музгиз, 1951.
5. Меликов Х. «Аршин мал алан» У. Гаджибекова. Баку, 1955.
6. Стравинский И. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1973.
7. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М.: Советский композитор, 1969.

Информация об авторах | Author information

RU

Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф.

¹ Международный центр комплексных художественных исследований;
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

EN

Demchenko Aleksandr Ivanovich¹, Dr

¹ International Center of Complex Artistic Research;
Saratov State Conservatory

¹ alexdem43@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 28.01.2023; опубликовано (published): 31.03.2023.

Ключевые слова (keywords): жанризм в музыкальном искусстве России начала XX века; музыкально-бытовой жанр; И. Стравинский; В. Долидзе; У. Гаджибеков; genrism in the Russian musical art of the early XX century; musical genre art; I. Stravinsky; V. Dolidze; U. Hajibeyov.