

RU

Музыкальное искусство России начала XX века: Энергетика

Демченко А. И.

Аннотация. Эссе посвящено рассмотрению зарождения такого явления, как динамизм, в музыкальном искусстве России в 1910-е годы. В творчестве начала XX столетия сосуществовали и взаимодействовали динамизм «вообще» (мощный напор энергии, буйство сил) и динамизм конструктивного плана (стремление к организованности, к энергии машинного типа). Автор последовательно раскрывает проявления динамизма в творчестве начинавшего в 1910-е годы свой путь С. Прокофьева (фортепианная пьеса «Наваждение» op. 4 № 4 (1908), Этюд c-moll op. 2 № 4 (1909), Токката op. 11 (1912), Третья соната (1907-1917)). Особое внимание в эссе уделяется Второй сонате (1912), драматургия которой основана на резком сопоставлении двух образных сфер – действенной и лирической. В итоге автор заключает, что первичная функция динамизма – передать извержение колоссальной энергии, характерное для начала XX столетия.

EN

The Russian musical art of the early XX century: Energy

Demchenko A. I.

Abstract. The essay considers the origin of such a phenomenon as dynamism in the Russian musical art of the 1910s. Dynamism “in general” (a powerful pressure of energy, a riot of forces) and constructive dynamism (the desire for organisation, for machine-type energy) coexisted and interacted in the works of the early XX century. The author consistently sheds light on the manifestations of dynamism in the creative work of S. Prokofiev, who began his career in the 1910s (piano piece “Diabolic Suggestion” Op. 4 No. 4 (1908), Étude in C Minor Op. 2 No. 4 (1909), Toccata Op. 11 (1912), Piano Sonata No. 3 (1907-1917)). The essay pays special attention to the Piano Sonata No. 2 (1912), with its dramaturgy based on a sharp comparison of two figurative spheres – the action-filled and the lyrical. As a result, the author concludes that the primary function of dynamism is to convey the eruption of colossal energy characteristic of the early XX century.

Уже на рубеже этого столетия, в 1890-1900 годы, наряду с существованием всякого рода пассивно-созерцательных настроений и в противовес им происходит заметный подъём жизненной активности, интенсивное утверждение действенно-динамичного тонуса. Наибольшая перспективность в этом отношении была заложена в индивидуальных стилях А. Скрябина и С. Рахманинова.

Скрябин настойчиво культивировал такое качество, как импульсивность, которое касалось всех компонентов (от ритма до формообразования) и одно из самых своеобразных воплощений нашло в мотивах полёта (скрябинское *volando*).

Рахманинов в связи с характерной для него тенденцией к воплощению энергии волевых усилий разрабатывал выразительность мужественных, деятельно-упругих ритмов и к тому же обнаружил «склонность к обнажению и нагнетательной повторности простых метроритмических формул – явление, ставшее очень характерным для современной музыки, в частности для Стравинского, Прокофьева, Шостаковича» (Советская музыка, 1945, с. 88).

Не случайно и в его пианистической манере именно в начале 1910-х годов отмечали «упругий звук, неиссякаемый запас ритмической энергии» (Утро России, 1911), а также «мощный, точно стальной, острый удар» (Раннее утро, 1911).

И всё же прорыв современного динамизма, происшедший в начале 1910-х годов, был настолько мощным по силе и новым по очертаниям, что воспринимался как нечто ошеломляющее.

Существенные изменения претерпевает в эти годы стиль старших современников (Н. Метнер, С. Рахманинов), но основными выразителями движения «бури и натиска» выступили начинавшие свой путь композиторы, прежде всего С. Прокофьев и И. Стравинский.

Отныне динамизм становится важнейшей приметой эпохи, означая максимальную насыщенность движением, повышенную активность, исключительную мобильность, обострённую импульсивность. Он является всепроникающим фактором нового мироощущения, его действие сказывается и на самых общих свойствах музыкального творчества, отражаясь, например, в ускоренной, взрывчато-скачкообразной эволюции художественного процесса, в частой смене стилевых манер и направлений.

Музыка становится открытой к соответствующим воздействиям со стороны других видов искусства (скажем, воспринимает принципы монтажной драматургии, идущие от только что народившегося кинематографа) и, в свою очередь, воздействует на них (новаторская балетная эстетика начала XX века, выдвинувшая взамен многоактной структуры одноактную симфонизированную композицию).

Самые непосредственные проявления современного динамизма соотносились с понятием *новой энергии*. Для её художественного воплощения использовался арсенал всевозможных формул движения: различные виды моторики и токкатности, этюдные и экзерсисные формы, маршевые ритмы, пассажные и репетиционные рисунки, фигурации вращательного типа, движение по типу *perpetuum mobile*, – причём в сравнении с их традиционной трактовкой часто происходило обнажение интонационно-жанрового костяка, его формульности.

На передний план выдвигаются такие качества, как мускульный характер, упругость, острота, ударность. Ударность в самом широком смысле слова – от жёсткого волевого напора до плакатно-оголётного рельефа и всякого рода маркированной артикуляции.

Эта энергия отличалась высочайшей интенсивностью, носила, как правило, чрезвычайно возбуждённый характер с доведением внутреннего напряжения до мыслимого предела, что в первую очередь касалось отдельных произведений варваристского плана с их яростными бушеваниями (балет Стравинского «Весна священная», кантата Прокофьева «Семеро их»).

Но, скажем, «бешеная» токкатность нередко определяла облик и собственно динамической стихии, особенно когда она предстала в образах неведомой, полуфантастической силы или приобретала inferнально-демонические очертания.

То было извержение энергии, переполнявшей человеческое существо, плещущей через край, потоком которой далеко не всегда удавалось управлять. Тем не менее по внутренней своей природе она тяготела к целеустремлённости и организованности, что сказывалось в преобладании чёткого, лапидарного интонационно-ритмического контура и цельных, монолитных структур.

Особая примета динамизма, каким он был претворён в музыке начала XX века, состояла в выдвигании *ритма*, являвшегося базисом и одновременно пружиной развёртывания энергетического потенциала. Именно динамизм востребовал для себя ритм, в котором заключался нерв любой двигательной формулы – токкатной, моторной, маршевой и т. д.

Но ритм не довольствуется ролью элемента, не ограничивается «обслуживанием» нижних этажей художественной выразительности. Он поднимается в ранг первостепенных слагаемых стиля и активно воздействует на созидание музыкальной конструкции.

В качестве основных формообразующих возможностей ритма В. Холопова называет такие оппозиции, как «подчёркнутая метричность и “чистая” времяизмерительность, резкая акцентность и нивелированность артикуляции, интенсификация движения и выписанное торможение, убывающие и возрастающие прогрессии, остинатность и почти стихийная свобода ритмического рисунка» (Проблемы музыки, 1977, с. 81).

На этой основе воплощался широкий круг контрастных граней:

- обобщённый образ жизненной энергии «вообще» и сугубо рабочая энергия с обнажением её физиологического «скелета» и мускульной сути;
- выплеск стихийных, неуправляемых сил и собранно-сосредоточенный, целеустремлённый силовой поток, движущийся с «железной» регулярностью;
- яростный натиск с экспансивным наскоком, с фовистской или inferнально-демонической окраской и «реальный динамизм» с его вполне мирной, созидательной направленностью.

Однако в любом варианте энергетизм начала века отличался склонностью к мощному динамическому прессу, упругостью, остротой и горячим возбуждением. В пределе это выводило на уровень сверхэнергии, когда движение превращалось в неистовый бег, вихревой полёт, а kloкочущее действие напоминало лавину, шквал, вулканическое извержение.

* * *

Принадлежность такой энергии, как и динамизма вообще, нынешнему столетию зачастую определялась её *конструктивно-урбанистическим характером*.

Урбанизация более, чем что-либо другое, отмечала вступление в индустриальную эру. На главенствующие позиции выдвигаются энергия машинного типа, конструкция из «железа и стали», «стекла и бетона».

Урбанистический «мотор» XX века одержим стремлением подчинить всё и вся специфике производственного процесса – с соответствующей ролью чёткой токкатной пульсации, остинатно-моторных фигураций вращательного типа и прочих имитаций рабочего ритма.

В связи с этим приходится согласиться с реальностью существующего в западной социологии термина *человек массы*, в котором «масса – это не множество неразвитых, но способных к развитию отдельных существ; она с самого начала подчинена другой структуре: нормирующему закону, образцом для которого служит функционирование машины» (Вопросы философии, 1990, с. 145).

На авансцену выходят простейшие и сложные механизмы, мир наполняется перестуком двигателей, всякого рода вибрациями, биениями, назойливым трением и свербящим повизгиванием трущихся частей, лязгом и скрежетом металла, пронзительным рёвом гудков, свистков, клаксонов.

Так формируется музыкально-индустриальный пейзаж с сопутствующей ему шумовой атмосферой. За всем этим вставала жизнь современного города с его культом интенсивного движения и технической оснащённости и шире – «энергетическое мировоззрение XX века, динамическое восприятие жизни в её подчинении рабочей дисциплине и мерному биению пульса машин» (Асафьев, 1977, с. 111).

Здесь же таилась и опасность различного рода гипертрофий, будь то соблазн самодовлеющего техницизма или появление в человеческой природе черт нивелированности, механичности, всякого рода прямолинейно-угловатых штрихов (под воздействием «машинизированного» энергетизма). Но опасность эта с достаточной очевидностью заявила о себе только в 1920-е годы, а в 1910-е урбанистика могла беспрепятственно вступать в самые невообразимые синтезы (скажем, с ирреальной и фовистской образностью).

Урбанистические устремления обычно выступали в соединении с конструктивными элементами. Тенденция к конструктивности обнаружилась в достаточно широкой гамме оттенков.

Как и собственно в жизненной реальности, это могли быть самые общие признаки – связанные, например, с утверждением принципов полезности, рациональности, подчёркнутой логичности и системности. Причём установка на «математический» расчёт и полную выверенность приводила порой к откровенному схематизму, когда существование напоминало скорее технический чертеж.

Это могли быть и более конкретные свойства – скажем, отображение отлаженных, планомерных процессов, протекающих в безостановочной, неукоснительно выдержанной пульсации с акцентом на чёткости и ясности композиционного профиля и на целенаправленности драматургического развёртывания. И в данном случае культ методичности, безоговорочное подчинение заданному ритму подчас переходили в самодовлеющий диктат той или иной идеи (допустим, «движение ради движения»), а жизнь начинала походить на работу конвейера.

Наконец, это мог быть дух собранности, деловитости и подчёркнутой сдержанности с тенденцией к суховато-объективизированному тону, к холодноватой графичности письма, исключающей эмоциональную окраску. Если подобная сторона оказывалась излишне подчёркнутой, возникал вариант конструктивизма, абсолютирующего жёсткую регламентацию и аскетизм, вплоть до рассудочной выхолощенности, когда ничего не снимается живое биение человеческой плоти.

Впрочем, в 1910-е годы такой крен существовал только в виде потенции, которая более отчётливо проявила себя позже, в 1920-е, а пока *ratio* благополучно соседствовало с *emotio* и самой причудливой фантазийностью.

При этом нельзя не обратить внимание на следующее: нередко отвергая эмоциональность в привычном значении слова, «техничизированный» человек начала века отличался незаурядным темпераментом, который выливался во всепоглощающую отданность бурно кипящей жизнедеятельности, в захватывающий азарт сверхскоростей, в чувство сопричастности миру высоких энергий.

* * *

Ведущим выразителем современного динамизма в отечественной музыке начала XX века стал С. Прокофьев. Не случайно сам композитор, анализируя своё раннее творчество, отмечал среди нескольких основополагающих для себя линий тоцкатную или моторную, называя в качестве образцов Этюды *op. 2*, Токкату *op. 11*, Скерцо из Десяти пьес *op. 12*, скерцо Второго фортепианного концерта, токкату в Пятом фортепианном концерте, а также «повторно-нагнетательные фигуры в “Скифской сюите”, “Стальном скоке”, пассажи в Третьем концерте» (Прокофьев о Прокофьеве, 1991, с. 24).

В плане выявления динамического потенциала «авангардным» жанром была для Прокофьева фортепианная музыка (пьесы, сонаты, концерты), непосредственно связанная со своеобразием его пианизма, который обычно определяется в следующих характеристиках: «...графический, мускулистый, беспедальный, тяготеющий к обнажённой чёткости линий и резко ударной акцентности» (Музыка XX века, 1984, с. 21).

К этому можно добавить, что как пианист он снискал себе за рубежом репутацию «человека со стальными пальцами» (Сергей Прокофьев..., 1962, с. 372). Сказанного достаточно для того, чтобы именно на образцах фортепианной музыки и попытаться выяснить коренные черты прокофьевской энергетики.

Если довериться художественной интуиции раннего Прокофьева, то следует констатировать: у рождавшейся эпохи был запрограммирован настолько колоссальный динамический потенциал, что в ряде случаев приходится говорить не просто об энергии, а в полном смысле о сверхэнергии. Подразумевается избыточность сил, переполняющих всё существо и вырывающихся наружу с поистине вулканическим темпераментом.

Впервые подобное обнаружилось в знаменитом «Наваждении» (*op. 4 № 4*, 1908). В рамках относительно небольшой фортепианной пьесы 17-летнему композитору удалось сформулировать «энергетическую программу» нового времени. Мощный, собранно-сосредоточенный двигательный напор базируется на тоцкатной моторике в той её разновидности, которая стала самой типичной в музыке XX века, – имеется в виду учащённая, но равномерная пульсация плотной аккордовой ткани.

Всё подчинено заданному рабочему ритму – его обнажённая подача проявляется уже в том, что целое от начала до конца выстраивается на единственном семизвучном мотиве, предельная краткость которого определяет сплошь разработочный характер произведения.

Непрерывные перебросы этого мотива из регистра в регистр, из одного фактурного слоя в другой создают ощущение исключительной мобильности. Нагнетанию силового напряжения способствует использование имитационной техники и ещё в большей степени – взаимодействие основного мотива с упругими толчками-импульсами баса.

Это энергетизм урбанистического толка, что преломилось в конструктивной заданности, в графичном характере звуковой ткани и в особой жёсткости, в которой есть что-то напоминающее «скрежет железа» (передается посредством разного рода диссонантности, включая кластерные гроздьи из малых секунд).

Таков самый общий контур энергии «Наваждения». Но претворено здесь нечто большее, а именно – сверхэнергия. Достигается это благодаря высочайшей концентрации используемых ресурсов.

Допустим, если взять средства динамики, находим взрывчатые контрасты на пределе звуковой шкалы, силовой пресс как общих, так и локальных нагнетаний, выделение резко форсированного ритма многочисленными акцентами.

Благодаря максимально быстрому темпу токката становится вихревой – этой лавине неудержимо мчащейся энергии присуще не только исключительное возбуждение (поддерживается непрерывным модулированием), но и дух яростного неистовства.

«Наваждение» явилось одним из самых ранних первооткрытий кардинально нового стиля – по этой причине многое в облике выходящих на поверхность сил казалось таинственным, загадочным. Отсюда черты причудливости, фантастический покров, inferнально-демонические очертания.

Внешне автор широко опирается на средства соответствующей образности, выработанные в музыке XIX столетия: «дьявольский» тритон, уменьшённые и увеличенные трезвучия, уменьшённые септаккорды, интенсивнейшая хроматизация, многозвучные форшлаги.

Но всё это предстаёт в резко трансформированном виде – скажем, связанные модуляции замещаются механическими сдвигами по малым секундам, аккордика и голосоведение до предела насыщаются «перцем» диссонирующих добавок.

* * *

Шлейф таинственности, загадочности ещё длительное время сопровождал прокофьевские образы энергии, что объяснялось первородностью динамической стихии, вырвавшейся на поверхность бытия. Однако постепенно воплощение динамического начала приобретало в музыке композитора всё большую определённую и конкретность.

Характерен в этом отношении Этюд *c-moll* (op. 2 № 4), появившийся годом позже «Наваждения» (1909). Казалось бы, всё то же: взрывчато-импульсивный поток бурлящей энергии, её фанатичный напор, inferнально-демонический оттенок. Однако столь же очевидны и различия, суть которых сводится прежде всего к ярко выраженному урбанистическому акценту, что находит себя в следующем:

- обнажились признаки нарочитого примитива, в котором хорошо ощутимо воздействие «механизации» (угловато-рубленый мелодический рельеф, однолинейные *ostinati* с назойливо неизменными повторами простейших рисунков);
- появилась конструктивная чёткость, доведённая едва ли не до схематизма (симметричность композиции, опора на «квадрат» четырёхтакта);
- возникли соприкосновения с джазовой стилистикой, которая станет одним из знаков индустриальной эпохи – соприкосновения тем более неожиданные и симптоматичные, что Прокофьеву тех лет джаз, даже в самых ранних его формах, вряд ли был известен.

Своё предельное выражение урбанистические тенденции получили в Токкате op. 11 (1912). Общие свойства прокофьевского динамизма всецело подчинены здесь запечатлению энергии машинного типа, которая становится олицетворением работы как таковой, в её сугубо производственном аспекте. Причём работы фанатичной, на полной самоотдаче, когда процесс идёт без малейших отстранений.

Технизация энергетического потока начинается с установки «движение ради движения». Пьеса целиком основана на токкатной моторике, в которой важна не столько интонационная выразительность, сколько постоянный пресс регулярного ритма.

Свидетельства рационалистической заданности состоят в неукоснительно выдержанной безостановочной пульсации шестнадцатых, в методичном хроматическом скольжении звукового пучка, в рассчитанности драматургического развёртывания (четыре динамические волны с соответствующими фактурно-регистражными разрастаниями).

С индустриальным миром Токкату роднят и совершенно отчётливые слуховые ассоциации (по-разному претворённые имитации работающего двигателя, стучащего механизма, в отдельных эпизодах – иллюзия мчащегося экспресса).

Урбанистическая специфика заявляет о себе в подчёркнутой чёткости «производственного ритма», в механичности общего потока и его отдельных деталей, в стальном блеске фактуры, в исключительной жёсткости тона, что реализуется через сухую, нонлегатную артикуляцию и нарочито диссонирующую вертикаль (звуковую ткань композитор строит на сознательном столкновении линий, поэтому правилом становятся переченья малых секунд и больших септим).

Теперь можно наметить некоторые общие черты прокофьевского динамизма. Его «техническое оснащение» состоит в следующем:

- стремительное, подчас вихревое движение на основе регулярной пульсации, изредка оттеняемой синкопированными перебивами;
- плотная, насыщенная фактура, нередко с широким разбросом пластов (партии правой и левой руки), что создаёт ощущение объёма и мощи;

- всё это становится компонентами виртуозной техники, которая в данном случае служит воплощению бурлящей энергии;
- взрывчато-импульсивное интонирование опирается на упруго-толчковые фигуры, осязаемо передающие мускульное напряжение;
- свою роль играет чрезвычайно мобильное модулирование и интенсивнейшая разработочность, которая проникает в любые разделы формы.

Основой и движущей пружиной всего является ритм – от отдельно взятых элементов до протяжённых остинатных построений. Ритм и остроакцентная артикуляция (на основе штриха *non legato* и *martellato*) с наибольшей отчётливостью передают «ударный» характер рассматриваемой образной сферы.

Более того, по мнению Ю. Холопова, ударность – это «*проявление ведущих качеств художественной природы Прокофьева: энергичность, сила и интенсивность мысли, плакатная чёткость и категоричность высказывания*» (1967, с. 182), к чему следует добавить и стремление к сжатости, спрессованности форм.

В «ударном» характере прокофьевского динамизма заложена важнейшая предпосылка конструктивно-урбанистического наклона прокофьевской музыки, которое могло сказываться в достаточно общих моментах – таких как стремление к крепкой и твёрдой манере музыкального письма или проявления самодовлеющей энергии.

Но важнее были конкретные свидетельства: чёткость, упорядоченность структур, заданность ритмоинтонационного потока, подчеркнуто жёсткий тон (аскетичный «чёрно-белый» колорит, графическая оголённость, диссонирующая вертикаль). И хотя подчас мог возникать оттенок схематизма, в целом это способствовало впечатлению рациональной выверенности, собранности, деловитости.

Что касается урбанистики, то прежде всего следует выделить «железные» в своей неукоснительной размерности ритмы и длительные единообразные *ostinati*, которые при определённой концентрации оказались способными вызывать весьма отчётливые ассоциации с производственным процессом (биение мотора, перестук двигателя, работа механизма, движение мчащегося локомотива).

* * *

И всё-таки определяющие качества прокофьевской энергии соотносились в основном с фигурой реально действующего человека. Примером тому может служить одночастная Третья соната (1907-1917).

Её суть состоит в выявлении бурного силового напора. Однако напор этот максимально заряжён взволнованностью, горением, приподнятостью, чему, в частности, служат концертно-виртуозный стиль изложения и гимнически-утверждающая нота (начиная с заключительной партии).

Развёртывание ведущего образа лишено малейшей монотонности, так как тематизм главной партии в каждой из трёх динамических волн предстаёт по-иному:

- экспозиция напоминает извержение или грохочущий водопад, который клубится, пенится, клокочет;
- разработка вторгается подобно шквалу, открывая разворот мощных преодолений;
- реприза – от начала до конца ускоряющийся разбег, в ходе которого звуковой поток постепенно собирается как бы из отдельных ручейков.

«*Истинно человеческое*» в полной мере расцветает в двух лирических островках-отстранениях (побочная партия), обогащающих целое обертонами сокровенного и штрихами национально-русского. Так исключается абстрагирование и взамен «узкоспециализированной» машинной энергии утверждается энергия одухотворённая, олицетворяющая общий подъём жизненных сил.

При всей соотнесённости с реально-человеческим, центром притяжения прокофьевской концепции 1910-х годов оставался *homo faber*, девиз которого: действительность, воля, динамизм – превыше всего. Следует заметить, что к такой постановке вопроса закономерно подводило предшествующее развитие музыкального искусства.

Так, Рахманинов в ряде произведений 1900-х годов довольно последовательно проводил мысль о необходимости преодоления элегичности и лирической меланхолии, их вытеснения действенно-волевыми образами с соответствующей активизацией празднично-оптимистических настроений (Вторая соната, Вторая симфония и особенно Третий концерт).

Подхватывая столь созвучную своим устремлениям идею, Прокофьев с максимальной отчётливостью разрабатывает её во Второй сонате (1912), что побуждает рассмотреть данное произведение подробнее. Его драматургия основана на резком сопоставлении двух образных сфер – действенной и лирической.

Первая, преобладающая (основной тематизм I и IV частей, вся II), выступает с такими характеристиками, как нацеленность на активное действие, направленное вовне, волевой натиск, экспансивный настрой и явственно звучащая героическая нота, устремлённость в перспективу, обусловленная самоутверждением Модерна.

Этому отвечают конструктивно чёткий, лапидарный тематизм (основан на импульсивно-заострённых, нередко императивных или нарочито угловатых интонациях), графическая жёсткость гармонического контура (с «твёрдыми» сопоставлениями типа *e – Des* и подчас с оголённым звучанием секунд и септим), интенсивная акцентуация (включая категоричные росчерки и «удары кулаком» в кадансах), широкий разброс партий правой и левой руки (даёт ощущение мощи, размаха) и, наконец, подчеркнутый лаконизм, в частности сказывающийся в компактности структур («рекорд» краткости поставлен по II части – простая трёхчастная форма, пролетающая практически на едином дыхании).

Определяющая суть ведущей образной сферы может быть сведена к одному слову: энергия. Однако стоит за ним масса смыслов – от самых общих до конкретно-специфических.

С одной стороны, это выражение избытка сил, повышенной активности, духа преодолений, современного динамизма, с другой – воспроизведение мускульной стихии или движения мчащегося локомотива (с наибольшей отчётливостью в начале финала).

И то и другое базируется на арсенале соответствующих средств: бурный характер и чрезвычайно стремительные темпы, всевозможные токатно-моторные формулы (часто на остинатной основе), исключительная насыщенность и упругость ритма.

Например, в II части одновременно взаимодействуют четыре ритмических пласта – общая пульсация восьмых, «толчковые» биения четвертей фундамента (иногда с затактовым заострением) и средних голосов, а также синкопированный рисунок мелодической линии, к чему в ходе развития добавляются сигнальные реплики и пунктирные фигуры.

Особенностью развёртывания действенно-волевого начала является эволюция от сосредоточенности и напряжённости к праздничной раскованности.

Максимально нацелена на серьёзную, драматизированную настроенность I часть, и именно с этой частью более всего связана сумрачная краска титульного *d-moll*. Уже в экспозиционном изложении встречается немало моментов повышенной напряжённости – скажем, в середине главной партии колющее диссонирование созвучия секунды (*do# + re#*) и жёсткое трение о него набатного оборота с *do#* и *si*, дополненное ритмическим перечнем дуолей и триолей (этот «перебивчатый» пульс напомнит о себе в упруго-импульсивной раскачке фактурного ритма первых тактов заключительной партии).

II и в меньшей степени IV части непрерывно вибрируют между деловитой собранностью и радостным возбуждением, но в конечном счёте верх одерживает второе (особенно в финале). Так что в итоге II часть воспринимается как токата-скерцо (порой даже токата-пляс), а финал – как бурлящее празднество деятельных усилий с оттенком карнавальности (тарантельный ритм главной партии), едва ли не на грани с ярмарочными тонами (шумные, терпкие, пронзительно яркие краски трёх следующих тем с «перцем» внедряющихся тонов, с метрическими перебивками и остроакцентированной ритмикой).

Тогда-то и обнаруживается свойственный музыке данной сонаты дух молодости, который находит себя в пафосе дерзаний (показательная деталь – стремительное завоевание всего диапазона в тт. 4–8 финала), в горячем темпераменте и свежести чувств, в зазорном напоре с налётом задиристости и озорства (в полётно-вихревом потоке не раз проскальзывают скачущие ритмы).

* * *

Рассмотренным образам противостоит лирическая сфера, основные грани которой представлены в связующей и побочной партиях I части, а также в III части.

Связующая партия – жемчужина произведения. Особую прелесть ей придаёт сопряжение почти ностальгической дымки воспоминаний (журчащая капля времени) и баюкающей «сказки жизни», причём ощущение инфантильности усилено внесением черт трогательной хрупкости и незащитности (ламентозный оттенок). Соткано это волшебство из непрерывного повторения краткой попевок, кружащейся наподобие веретена (по ниспадающим тонам *g – f – es – des*), и по её остинатной канве идёт чудесная «вышивка» разнообразным по рисунку, расцветивающим подголоском.

Детское подчёркнуто опосредованной связью со звучанием шарманки, выделением чистых красок квинт и кварт, поразительной простотой – всё выстроено на единственном автентическом обороте, при этом доминанта берётся без терции («оголённость» звучания), но зато с участием #IV, и возникающая при этом большая септима даёт щемящий оттенок.

С точки зрения драматургической значимости для цикла основным репрезентантом лирической сферы выступает побочная партия. Выдержанная в пейзажных тонах (иллюзия воздуха, простора передаётся, в частности, благодаря тоническим опорам на «пустую» квинту), она как бы являет собой просветлённую «печаль полей», что особенно отчётливо во втором предложении, когда на мелодию накладывается прихотливо ветвящийся подголосок (словно вьётся полевая тропинка).

Эта тема, как и связующая, далека от однозначности. Есть в ней объективно-эпическая основа – в широте дыхания, в неспешности развёртывания, в прямых соприкосновениях с традицией национально-русской песенности (в том числе в плагальном колебании тонического устоя).

С другой стороны, столь же органично присущ ей проникновенный лиризм, олицетворяющий неизбежно струящуюся грусть души (индивидуализированность общего склада, затуманенность пастельных тонов, игра светотени, субъективные акценты фригийских понижений, воспроизведение гитарного аккомпанемента).

В III части подхватывается и доводится до предела драматическая настроенность, которая намечалась в ходе развития связующей и побочной партий в разработке I части. Происходит глубокое погружение во внутренний мир тонко чувствующей, рефлексирующей личности, сосредоточенной на неотвязных, берущих мысли. Основной мотив первой темы действительно звучит как *idée fixe* в градациях от тоскливого вопрошания (когда он интонируется *p* и на интервале квинты) до жгучего взывания (*f*, тритон и в заострении дважды пунктирного ритма).

Выражаясь поэтической строкой, «дума за думой, волна за волной» накатывают со всё более мучительной экспрессией. И в сущности ничего не меняет призрачное высветление в проведениях второй темы (зыбкое *pp*, внетональное блуждание со сплошной хроматизацией, «расплывчатый» метр 7/8). К моменту кульминации (реприза первой темы) сумеречная исповедь души перерастает в поэму тревог и терзаний.

В целом за этой сгущённо-психологической гаммой стоит нечто большее, чем просто тягостные раздумья: это и чувство всепроникающей усталости, подавленности, неприютности («потухшие» тона, понижающие интонации), и символ скорбного человеческого пути с чертами фатальности (очень характерна кода на мрачном органном пункте низкой тоники), и тяжёлое, безотрадное колыхание моря жизни (в конце первой темы есть даже эффект поглощающей в себя пучины – серия из 16 ниспадающих по полутонам тритонов).

При всём различии сказочно-инфантильной связующей партии, лирозпической побочной партии I части и медитативного тематизма III части, присущи им совершенно определённые родовые признаки: мягкость, возвышенность, поэтичность, созерцательный характер с тяготением к рефлексии, черты меланхолии или элегичности, безусловная соотнесённость со строем мыслей и чувств интеллигентной натуры.

В сравнении с чёткостью и лаконизмом, которые так характерны для основной образной сферы, здесь наблюдается склонность к пространности высказывания, к текучим, несколько размытым структурам (более всего это касается III части).

И ещё одно необходимое сопоставление: если в ведущей сфере всё насковозь пронизано духом современности и наделено подчёркнуто новаторским обликом, то здесь лексика заметно ретроспективнее, лишена малейшего радикализма. Это совершенно явственно ввиду прямых соприкосновений со стилистикой Рахманинова и Мясковского, которые стали в 1910-е годы основными выразителями подобной настроенности.

От рахманиновской традиции отталкивается побочная партия I части (включая абсолютно нетипичный для Прокофьева ориентальный оттенок – увеличенные секунды в мелодике), а колыхание фона в первой теме III части отдалённо напоминает о фактуре симфонической поэмы «Остров мертвых» (см. к тому же флюиды рахманиновского гармонического языка в сопряжениях минорной тоники с минорной $\flat VI$).

Поразительную близость к стилю Мясковского обнаруживает III часть, причем здесь воссоздан тот характернейший тонус, который самим Мясковским будет полнокровно освоен позже, в 1920-е годы (чисто «мясковское» воспроизведено в хроматической «паутине» второй темы).

И ещё одна примечательная деталь – в репризе побочной темы этой части контур басового голоса напоминает *Dies irae* (как известно, Рахманинов и Мясковский вводили средневековый напев в свои сочинения чрезвычайно широко).

Из других переключек можно отметить связующую тему I части, которая отзовется в основной теме метнеровской Сонаты-воспоминания *a-moll* (1919).

В любом случае всё сказанное подтверждает связь рассмотренных образов с уходящей Классической эпохой.

* * *

Как же строятся взаимоотношения рассмотренных образов? Начнём с того, что это не просто две контрастные сферы, а два противостоящих типа мироощущения. Вот почему между ними возникает конфликт, который развивается на протяжении всей сонаты в форме настойчивого вытеснения лиризма действительностью.

Зерно этого процесса заложено в главной партии I части, даже более того – в её тематическом ядре (исходный восьмитакт). Его начало может напомнить о лирико-драматических образах Шумана и раннего Скрябина с чертами порывистости и с явственно прослушиваемой элегической нотой (текучесть мелодической линии, нервная взволнованность полиритмии восьмых и триолей, смягчённость вертикали: *t – сектаккорд минорной V – септаккорд #VI, квартсектаккорд II – минорная V – s*).

Затем происходит стремительное нагнетание действенно-волевых импульсов, которое подытоживается завершением (тт. 7-8) – резко вскипающий взрыв решимости, выход к подчёркнутой твёрдости тона (форсированная артикуляция, отсекающий каданс, жёсткая гармоническая краска созвучия из четырёх больших секунд).

То, что запрограммировано в двойственной природе главной партии, с впечатляющей последовательностью проецируется на экспозицию и I часть в целом, а также на композиционный план всей сонаты.

На уровне экспозиции нежная меланхолия связующей и побочной партий, вводимых контрастом сопоставления, оказывается сжатой железным обручем жизненной активности главной и заключительной партий, причем тема заключительной партии, ассимилируя мотив связующей партии, трансформирует его на свой лад (своевольная мятежность зигзагообразных пассажей на макроинтервалике).

В разработку вовлекаются все тематические элементы, и их противоборство достигает максимального напряжения в её основном разделе. Здесь одновременно взаимодействуют четыре пласта:

- первый, нижний, «бас», в характере фигурированного органного пункта на мотивах связующей и заключительной партий;
- второй, «тенор», на мотиве набата из середины главной партии (его роль особенно важна);
- третий, «альт», на сигнальной «морзянке» отсюда же;
- четвертый, «сопрано», на побочной партии, излагаемой в увеличении. Надо ли говорить, какой давящий пресс испытывают в этих условиях лирические образы, и понятно, что в ходе развития ничего не остаётся от того видимого спокойствия, с которым они появляются в начале разработки. В конце её они совершенно теряются под натиском экспансивной стихии, и резюмирующим становится завершающий аккорд, в котором важнее всего острый диссонансирующий скрежет большой септими *do# + si#* и малой секунды *fa# + sol#*.

Естественно, что происшедшее накладывает отпечаток на репризу: в связующей партии появляется оттенок смятения, а побочная звучит с надломом (в основном из-за гармонической переокраски, так как введение уменьшённого септаккорда обнажает теперь шемящий характер увеличенных секунд мелодии).

Кода (возвращение главной партии) подытоживает процесс, окончательно сметая лиризм и подтверждая главенство волевой энергии восклицательным знаком заключительного аккорда-удара. Следовательно, и в масштабе всей части лирические образы композиционно оказываются в плотных тисках ведущей образной сферы.

После острого и непосредственного конфликтного взаимодействия в сонатном *Allegro*, автор «разводит» участников драмы, предоставляя каждому из них возможность высказаться в обособленной части. При этом с точки зрения драматургии сонаты, взятой в целом, важны два момента.

В скерцо находим, пожалуй, единственный для всей сонаты намёк на «обратную связь» – в смягчённости красок игровых образов середины можно усмотреть косвенное воздействие лирической сферы. И напротив: *Andante*, логически продолжая обозначенное в I части поражение этой сферы, доводит до предела наплыв отрицательных эмоций, в котором слышится подчас нечто от панихиды.

Тем более захватывающими воспринимаются бурное кипение жизнедеятельности, шумный оптимизм и задорная бравада, с которыми врывается финал. Именно здесь происходит завершающее открытое столкновение действительности и лиризма, причём в совершенно непредвиденной форме.

В начале разработки делается попытка возобновления меланхолической настроенности – появляется реминисценция побочной партии I части. Но уже во втором предложении темы вводятся аккорды арпеджиато, затем из неё вычленяется подголосок, приобретающий характер «хулиганского» мотива (язвительный излом хроматического восхождения на колком *staccato* трепака). То есть осуществляется безжалостная, откровенно пародийная деформация исходного облика приёмами балаганно-шутовского гротеска (нарочитое снижение происходит и благодаря имитации тапёрской музыки).

Вводя такое сильнодействующее средство, как саркастическая издёвка и град насмешек, автор окончательно расправляется с «оппозицией», полностью освобождая территорию для бурлящего вихря токкатной энергии и водопада радостных ощущений (реприза).

Остаётся заметить, что свойственная сонате законченная система связей может быть проиллюстрирована на примере двух показательных штрихов.

Во-первых, предпосылка к описанному осмеянию была намечена ещё в начале разработки I части (появление арпеджированных аккордов в изложении побочной партии и несколько эксцентричная подача связующей партии с ремаркой *scherzando*), а затем дополняется чертами насмешливой ироничности побочной партии финала (в характере гротескного танца). И во-вторых, в конце разработки финала проскальзывает явственный отголосок душевной борьбы и смятений III части.

Как видим, в финале лирические образы оказываются структурно зажатými в ещё более жёсткие тиски главенствующей образности. И архитектоника сонаты в целом подчинена тому же принципу (III часть в окружении остальных), а её сюжет выстроен следующим образом: от напряжённых коллизий I части через сопоставление сфер в II и III частях к праздничному жизнеутверждению в финале.

Вытеснение лирики ведётся как серьёзными, так и буффонными средствами – в конечном счёте она категорически отвергается как синоним пассивности и размягчённости, а в качестве безусловной ценности выдвигается действенно-динамичное жизнеощущение, устремлённое в перспективу.

Не обсуждая этическую сторону данной концепции (проблематичность авторского подхода, неизбежно влекущего за собой существенные потери нравственного порядка), подчеркнём: при всей активности пресинга со стороны волевых образов, воплощены они в позитивном аспекте.

К тому же приходится признать объективную закономерность появления этой концепции не только потому, что столь совершенное художественное произведение не может быть случайностью, но и потому, что подобная идея разрабатывалась в ряде сочинений непосредственных предшественников композитора.

Одно из них – Четвёртая соната Скрябина, и, очевидно, совсем не случайно Прокофьев писал о ней в одном из писем 1909 года: «*Это самая лучшая его соната. Я её часто играю*» (Прокофьев о Прокофьеве, 1991, с. 481).

* * *

Бум энергии и динамизма, вспыхнувший в 1910-е годы, получил своё продолжение и завершение в музыке следующего десятилетия. Теперь определяющей стороной явилось ещё более интенсивное распространение конструктивно-урбанистических тенденций.

За рубежом в этом русле создаются концертные композиции И. Стравинского (Концерт для фортепиано и духовых) и С. Прокофьева (Четвёртый и Пятый фортепианные концерты, написанные в самом начале 1930-х годов), в России данную линию активнейшим образом развивают представители «современничества» (в числе наиболее содержательных приобретений – Первая фортепианная соната и Скерцо из Двух пьес для струнного октета Д. Шостаковича).

Одно из характерных увлечений 1920-х годов – всякого рода индустриальные натурализации, главными адептами которых выступили В. Дешевов (музыка к пьесе «Рельсы», опера «Лед и сталь») и А. Мосолов (опера «Плотина», балет «Сталь» с нашумевшим в своё время фрагментом «Завод»).

О неслучайности появления «производственной музыки» говорит то, что она затронула ведущих мастеров (балеты «Стальной скак» С. Прокофьева, «Болт» Д. Шостаковича) и проникла даже в массовые жанры (хоры А. Давиденко «Рабочий май», «Бей молотом»).

Наряду с радикальными формами продолжил существование «реальный динамизм» (Третий фортепианный концерт Прокофьева), который на рубеже 1930-х годов откликнулся на зов «реконструктивного периода» и в какой-то степени отразил утверждавшийся тогда дух созидательного энтузиазма (Третья симфония Шостаковича).

Как видим, творчеству начала XX века было присуще сосуществование и взаимодействие динамизма «вообще» и динамизма конструктивного плана.

Первый раскрывал себя через мощный напор энергии, нередко приобретающей стихийные формы, что отражало буйство сил, изначальную жажду движения.

Динамизм конструктивного плана выказывал стремление к организованности, дисциплине (подчёркнутая деловитость, рационализм, математическая заданность), а также к энергии машинного типа с соответствующей «эре технократии» жёсткостью и холодностью.

Динамизм как важнейшее качество начала XX века, по всей видимости, осознавался творцами музыки этого времени. Поэтому обозначение *Presto energico*, проставленное в прокофьевском Этюде *op. 2 № 4*, было достаточно ходовым.

И, конечно же, не являлся случайным пристальный интерес Б. Асафьева 1920-х годов к динамической стороне современной ему музыки. Он проводил свои теоретические изыскания в опоре на энергетическую теорию Э. Курта, и симптоматично его восклицание по поводу балета С. Прокофьева «Стальной скачок»: «*Вот подлинный стиль нашей эпохи, потому что здесь вполне можно говорить о кованных ритмах, об упругих как сталь интонациях и о музыкальных приливах и отливах, подобных дыханию гигантских мехов*» (Асафьев, 1974, с. 177).

И всё же только теперь, с достаточной исторической дистанции, можно представить всю значимость рассматриваемого фактора. Его первичная функция – запечатлеть извержение колоссальной энергии, с которой выходило на авансцену времён XX столетия.

Но суть современного динамизма заключалась не только в мощном силовом потенциале и его конструктивно-урбанистическом качестве. Речь идёт о новом стиле жизнедеятельности вообще, что подразумевает следующее:

- бурный, резко ускорившийся темп развития, его чрезвычайная импульсивность и подчас учащённо-лихорадочный характер;
- нередко исключительная интенсивность и высочайшее напряжение жизненных процессов, сильнейшая концентрация активно-действенного начала;
- спрессованность, компактность, информативная насыщенность и т. д.

Динамизм стал одной из важнейших констант современного мироощущения. Соответственно этому и человек предстал в оптимуме фигурой деятельной, исполненной бодрости и жажды движения. В максимуме это было существо одержимое, без остатка отданное делу, обуреваемое стремлением «*жить удесятерённой жизнью*» (А. Блок).

Источники | References

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977.
2. Асафьев Б. О балете. Л.: Музыка, 1974.
3. Вопросы философии. 1990. № 4.
4. Музыка XX века: очерки: в 2-х ч. М.: Музыка, 1984. Ч. 2. Кн. 4.
5. Проблемы музыки XX века: сборник. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1977.
6. Прокофьев о Прокофьеве: статьи и интервью / сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991.
7. Раннее утро. 1911. 16 декабря.
8. Сергей Прокофьев. 1953-1963: статьи и материалы / сост. И. Нестьев, Г. Эдельман. М.: Сов. композитор, 1962.
9. Советская музыка: сборник. М. – Л.: Музгиз, 1945. Сб. 4.
10. Утро России. 1911. 15 декабря.
11. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1967.

Информация об авторах | Author information



Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф.

¹ Центр комплексных художественных исследований;

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова



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): 05.08.2023; опубликовано online (published online): 19.09.2023.

Ключевые слова (keywords): музыкальное искусство России начала XX века; динамизм в музыкальном искусстве; динамизм конструктивного плана; С. Прокофьев; Вторая соната; Russian musical art of the early XX century; dynamism in musical art; constructive dynamism; S. Prokofiev; Piano Sonata No. 2.