

RU

Музыкальное искусство России начала XX века: Expansio

Демченко А. И.

Аннотация. Данное эссе посвящено рассмотрению такого явления, как комплекс агрессивности, в истории музыкального искусства России начала XX века. Автор акцентирует внимание на особенностях становления и развития рассматриваемого явления на примере произведений И. Стравинского, С. Прокофьева. В частности, подробно проанализированы проявления агрессивности в балете И. Стравинского «Весна священная» (1913). Кроме того, внимание уделяется музыкальному гротеску, вступавшему в определённых проявлениях в соприкосновение с комплексом агрессивности, в произведениях российских композиторов начала XX века. В итоге автор приходит к выводу о том, что важно отметить саму по себе настроенность начала XX столетия, его склонность к подобным проявлениям, что выливалось порою в прорывы открытого экстремизма: одна из миссий этого века состояла в том, чтобы открыть шлюз потоку агрессивности, негативизма, жёсткости и отчуждения. Поэтому рефлексировать приходится не столько по поводу искусства, сколько по поводу самой действительности, выдвинувшей подобные явления, отразившиеся в зеркале художественного творчества.

EN

The Russian musical art of the early XX century: Expansio

Demchenko A. I.

Abstract. The essay is devoted to the consideration of such a phenomenon as the aggressiveness complex in the history of the Russian musical art of the early XX century. The author focuses on the peculiarities of formation and development of the phenomenon in question in I. Stravinsky's, S. Prokofiev's works. In particular, the manifestations of aggressiveness in Stravinsky's ballet "The Rite of Spring" (1913) are analysed in detail. In addition, attention is paid to musical grotesque, which came into contact with the aggressiveness complex in certain manifestations, in the works of Russian composers of the early XX century. As a result, the author comes to the conclusion that it is important to note the mood of the early XX century itself, its tendency to such manifestations, which resulted from time to time in breakthroughs of open extremism: one of the missions of this century was to open the gateway to the flow of aggressiveness, negativism, rigidity and alienation. That is why it is necessary to reflect not so much on art as on reality itself, which put forward such phenomena that were reflected in the mirror of artistic creativity.

По показаниям музыкального искусства начала XX века, прошлое столетие вошло в череду времён с отчётливо выраженным комплексом агрессивности. Под комплексом здесь подразумевается как совокупность соответствующих качеств, так и психологическая фиксированность на них.

Одним из самых активных провозвестников формировавшейся тогда «формулы экспансионизма» был И. Стравинский. Основные вехи развёртывания соответствующей образной сферы в его раннем творчестве таковы: первые, частичные прорывы в балете «Жар-птица», достаточно системная заявка в «Петрушке» (прежде всего в образах главного героя и Арапа), тотальное извержение в «Весне священной» и его весьма ощутимые отзвуки в симфонической поэме «Песнь соловья».

У других отечественных композиторов такая настроенность заявляла о себе, как правило, в рассредоточенном виде. Но о том, что это было знамением времени, говорит факт всеобщего распространения подобных тенденций. Даже творчество такого общепризнанного певца здоровых, светлых, позитивно-утверждающих начал жизни, каким был С. Прокофьев, оказалось подвержено наплывам тёмной, зловещей стихии.

Другое доказательство отмеченной закономерности – резко возросший удельный вес соответствующей образности накануне открытого выхода Модерна, то есть в 1900-е годы. Причем происходил этот сдвиг в произведениях, принадлежащих последним представителям классического искусства, – с наибольшей плановостью в творчестве Н. Римского-Корсакова (оперы «Кашей», «Китеж», «Золотой петушок») и А. Лядова («Баба Яга», «Кикимора»).

Питательной почвой агрессивности являлся радикализм жизненных устремлений, столь свойственный мироощущению человека начала XX века. Это получило своё прямое и косвенное выражение в эстетических принципах ряда авторов, начиная с творческой практики позднего А. Скрябина.

Подразумеваются категоричность художественных установок, демонстративное новаторство, тяготение к предельному, исключительному, гиперболизированному, то есть всё то, что нашло себя в таких разноплановых и очень характерных для художественного творчества того времени явлениях, как «макро» и «микро», сверхэнергия и конструктивизм, архаика, «варварство» и т. д.

Причём не раз подобные тенденции доводились до того критического предела, на грани которого происходил переход в область художественного экстремизма, что чаще всего было связано с образами необузданной стихийности, неистового фанатизма.

На подступах к агрессивности находилась масса разнообразных проявлений, которые могли быть, к примеру, следствием юношеского максимализма или повышенно активных волевых преодолений, как представлено это в ряде произведений Прокофьева.

Допустим, в его Первом фортепианном концерте, во Второй и Третьей сонатах находим массу эпизодов воинственного напора с чертами грубоватого наскока и дерзкого вызова, с решительно отрубаящими «ударами кулака».

В подобных случаях с достаточной определённой являло себя такое качество, как экспансивность, с присущими ей резкостью и жёсткостью. Однако наступательный натиск был присущ и позитивной героике, а собственно агрессивное начиналось с того момента, когда эскалация отмеченных качеств сопровождалась развёртыванием негативного начала и когда устанавливалась взрывчатая, конфликтная атмосфера, основанная на противоположании, столкновении.

Этот комплекс мог проявлять себя по-разному. Если вновь обратиться к творчеству Прокофьева, то, например, в некоторых из «Мимолётностей» (№№ 14, 15, 19) встречаемся с состояниями перевозбуждённости, необузданности (нервно-лихорадочный тонус, сумбурно-хаотичный характер изложения, колющие занозы-переченья, устрашающие кластеры). Иногда находим у него приближение к тому типу образности, который позже, в отношении отдельных явлений музыки Шостаковича, будет квалифицироваться как «злое *скерцо*».

Наиболее распространённый тип агрессивности связан у Прокофьева с обрисовкой подчёркнутой воинственности. Почти единственной жанровой основой становится в таких случаях марш – прямолинейный, угловатый, часто в специфически батальной трактовке.

Грубо впечатывающий шаг тяжёлой фактурной массы, схематическая оголённость интонационного рельефа с выделением хлещуще-стреляющих оборотов и резких *sforzandi*, «ощетинившаяся» жёстко диссонансирующая аккордика, форсированность звуковой атаки, основанной на отрывистой «жестикуляции» и рубленой фразировке в манере вколачивания или топота – всё служит воплощению подавляющей силы, подчас явно военного характера (Марш из Четырёх пьес *op. 3*, Аллеманда из Десяти пьес *op. 12*).

Последний из отмеченных моментов совершенно невозможно отнести к разряду случайностей и оговорок. В музыке начала XX века неоднократно преломлялась ситуация срачивания агрессивных побуждений с жёстким прессом урбанистической энергии, что придавало образности «милитаристский» оттенок.

В этом сказывалось воздействие общего почерка эпохи и его «частного случая» в виде Первой мировой войны, занявшей внушительный отрезок 1910-х годов.

Более чем за год до её начала Стравинский зафиксировал в балете «Весна священная» (1913) готовность определённой части человечества к глобальной кровавой бойне. Сразу же после окончания войны он отразил в «Истории солдата» (1918) её губительные последствия (нравственное опустошение, безверие, цинизм).

Прокофьев во втором фортепианном концерте (1913) предвещает приближение фатальных событий, а в фортепианном цикле «Сарказмы» (1914) и в «Скифской сюите» (1915) даёт различные образцы опосредованного претворения батальной стихии.

* * *

Теперь, когда общая картина намечена, можно обратиться к балету «Весна священная». Его обычно рассматривают в аспекте «язычества», но ещё в большей степени смысл знаменитой партитуры Стравинского связан с раскрытием комплекса агрессивности.

Разумеется, эта музыка вовсе не ограничивается ни тем, ни другим, но в данном случае нас в первую очередь интересуют отмеченные пласты содержания, которые несомненно являются здесь определяющими.

Проявления агрессивности немислимы вне активного действия, поэтому её «плацдармом» является в данной партитуре энергия, динамическая стихия вообще, где, в свою очередь, первостепенным фактором становится ритм. Общеизвестно, что он зачастую приобретает в «Весне священной» значение ведущего элемента музыкальной выразительности.

При этом гармонические средства нередко сводятся к многозвучным структурам функционально неопределённого, полумушумового характера, в которых важна материальная весомость, способствующая созданию ощущения фактурной плотности, а также подчёркнутая напряжённость, определяемая диссонантной перенасыщенностью.

Мелодические линии складываются из кратчайших фраз, дробных мотивов, выступающих в подчинённой роли и нацеленных на то, чтобы усилить воздействие двигательного напора.

Важнейшую роль играет синкопа в её привычном и расширительном понимании – подразумевается своего рода синкопированный метр, то есть сверхчастая, подчас ежетапная смена размеров, что придаёт звуковому потоку чрезвычайную импульсивность.

Тому же эффекту служит сочетание регулярной и иррегулярной ритмики. Свою лепту вносят также полиритмические комбинации и полиметрические взаимодействия, которые создают акцентно-фоническую многослойность и тем самым дополнительное насыщение звуковой массы.

Образ энергии предстаёт с наибольшей обнажённостью в тех случаях, когда в действие активно включаются атрибуты урбанистического стиля. Помимо конструктивной заданности (безостановочное движение, основанное на неизменных остигнутых формулах и откровенно схематизированных интонационных рисунках), это означает прямое отражение особенностей двигательного процесса, порождённого веком машин.

Работающие в разном режиме крупные, «басовые» и малые, «сопрановые» механизмы, всякого рода вибрации, биения, шумы в сумме своей составляют универсальный набор конкретных изобразительных имитаций (их самую насыщенную репрезентацию даёт сцена «Весенние гадания»).

Кредо «Весны священной»: максимум действенности и минимум статики (лирика, медитативность, созерцательность), допускаемой только в качестве оттеняющего контраста.

Отсюда безусловная доминанта стремительных темпов, предельность громкостной шкалы и сверхнасыщенных *tutti* (пятерной состав оркестра), а также принцип мощных *crescendi*, действие которого распространяется и на самый крупный композиционный масштаб (см. об этом в конце данного анализа).

Трансформация энергии как таковой и энергии урбанистического плана в агрессивную энергию осуществляется путем нагнетания силового прессинга, экспансии и батальности.

Впечатление силового прессинга создаётся, как правило, посредством разрастания фактурного потока, который постепенно превращается в густую катящуюся массу, подчиняющую себе чисто физическим воздействием.

Другой вариант – беспощадный в своей методичности ритмический напор, подавляющий неукоснительно выдержанной остигнутостью.

Экспансивность звукового строя начинается с подчёркнутой жёсткости: чёткость «железных» ритмов, максимальная острота диссонирования и связанный с нею принцип нарочитого интонационного перечня (не случайно лейтинтервалами произведения становятся малая секунда, тритон и большая септима), привнесение металлической окраски, эффекты скрежета и лязга, реализуемые посредством нарочито грубых политональных наложений и пронзительной тембровости.

Более всего экспансивность обеспечивается воспроизведением энергии мощного удара (отрывистая артикуляция, синкопированная акцентность, грохочущая динамика), что приводит к резкому усилению роли ударных инструментов и определяет ударную трактовку остального инструментария. Причём сами ударные берут на себя временами функцию «бича», словно подхлестывающего остальные группы, – это породило особую технику комплементарного ритма, когда сильнейшие толчки низких ударных как бы вызывают сотрясение всей оркестровой массы.

Батальная образность получает весьма нетривиальное истолкование. Исключив из обращения фанфарные обороты, Стравинский широко использует более острую и действенную воинственную сигнальность – всегда пронзительную (высокие регистры духовых) и часто с металлическим призвуком (засурдиненная медь).

Сигнальность дополняется совершенно специфическими ритмоинтонационными образованиями, которые в своей категоричной императивности прямо напоминают приказ, команду, властный окрик. Маршевость, как другой расхожий атрибут батальной выразительности, заменяется тяжело топчущим шагом.

По всей видимости, именно с «Весны священной» начинается свою родословную характерная для музыки XX века батальная токатность.

Базисом яростного натиска ураганной лавины становятся мощный урбанистический мотор, основанный на сцеплении «разнокалиберных» *ostinati*, броня сверхплотной полиаккордики, вездливые «клевания», долбящие репетиции, злой «рык» медных, свободно выстроенный контрапункт, дающий пространственный эффект перестрелки, и общая внелично-отчуждённая окраска (часто на основе тритонового контура и целотонности).

Так при условии наращивания конфликтности и воинственно-угрожающего характера осуществляется «милитаризация» энергии.

* * *

Динамические факторы выступают в балете Стравинского в тесном взаимодействии с варваристски-скифским началом, которое острейшим своим нацелено на раскрытие агрессивно-разрушительных проявлений. «Скифство» с его метафоричностью и гиперболизацией во многом понадобилось для того, чтобы с максимальной рельефностью передать варварскую подоплёку современной агрессивности.

Недаром в жанрово-семантической системе «язычества» композитор акцентирует такие формы, как наполненное яростным возбудением воинственное игрище, основанный на особом рода конфликтной речитации образ брани-поношения, устрашающие возгласия, извержение агрессивной стихии и неистовое растаптывание.

Предельные свойства данной сферы смыкаются с вандалистской стихией, что вполне очевидным становится в «Величании избранной» и в финалах обеих частей, когда исступлённость, помноженная на ожесточение, доводится до массового бешенства (пронзительно-режущие звучности вызывают ассоциации с остревелым топотом, дикими выкриками и заклятьями).

Всё это чаще всего выступает в соединении с урбанистической основой, что порождает донельзя причудливый сплав.

Его образчиком можно считать «сцену мыка» (ц. 64–70), которая является кульминацией «зоологизма» и в то же время оказывается индустриальным действием, так как тупое звериное мычание (мотив туб, подкреплённый «завыванием» верхних валторн) сливается здесь с метрономически ровным перестуком механизма

(репетиционный пульс восьмых у фаготов и контрафаготов, биение ударных), с грузным перешагиванием, напоминающим перемальывающее движение гигантских жерновов (мерное движение четвертей, расписанное между высокими деревянными, трубами и тромбонами), с пронзительным звучанием клазонов и свербящим повизгиванием механической пилы (острые сигнальные реплики в пунктирном ритме у гобоев с английским рожком, нижних валторн и четвертой трубы) и прочими «производственными» имитациями.

Таким образом, был зарегистрирован тот факт, что на поверхность существования вырвался джинн тёмных, слепых инстинктов и утверждалось право сильного. Вот почему свидетели первых исполнений балета, ещё не прошедшие «курс адаптации», квалифицировали музыку Стравинского как «безумие», добавляя характеристики «отвратительная», «безобразная» (Вершинина, 1967, с. 136).

Разумеется, отнюдь не всё сводится к негативно-одиозным проявлениям. И более всего иное, гуманное сосредоточено в эпизодах, связанных с раскрытием женского начала, которое выступает ясно выраженным контрастом к доминирующему мужскому началу.

И только здесь мы встречаемся с поэтичностью в привычном значении слова: лирическая экспрессия, душевная теплота, подчас оттенок идиличности, чему отвечают прозрачная фактура, тихая динамика, опора на мягкое покачивание хороводной и более традиционный, распевный мелодизм. Кроме того, отдельные фрагменты обнаруживают удивительную утончённость, подчас с признаками рафинированного эстетизма.

Однако подобные эпизоды всегда возникают только как небольшие островки позитивно-гуманного, неизменно сметаемые буйством агрессивной энергии.

Здесь же следует упомянуть и о типичной метаморфозе, которую обычно претерпевает игровая настроенность: в любом своём появлении ей уже с самого начала присущ воинственный пыл, и в ходе развертывания она наполняется всё большим напряжением, конфликтным тоном, экспансивной окраской, приобретая в конечном счёте грозный, устрашающий характер.

Точно так же и в сфере «производственных процессов»: чем большее внимание сосредоточивается на механическом начале, тем всё дальше на задний план отодвигается начало человеческое. Отчуждение от него происходит по причине внеэмоционального характера, жёсткой регламентации и ввиду сугубо инструментального типа интонирования, в котором господствуют холодная интервалика кварт и квинт, диссонирющие макроскачки, колкие созвучия и соответствующие способы звукоизвлечения (к примеру, у струнных *staccato*, *pizzicato*, *spicato*, *col legno*).

Отмеченные процессы раскрываются в контексте «Весны священной» как совершенно закономерные. Свидетельства тому – сращивание дополняющих типов образности с главенствующей агрессивной стихией, общая объективно-внеличная настроенность, взаимосвязь происходящего в человеческом мире и природной среде.

Первый из названных моментов – сращивание ведущей образности с пластами патриархального, архаичного, «аграрного», что реализуется чаще всего в форме их неотвратимого втягивания в основной поток с сопутствующей этому «машинизацией» и утратой гибкости, живого дыхания, естества.

Что касается объективно-внеличной настроенности, то при всём бурном темпераменте, приводящем временами к открытой оргиастичности (необузданность, чрезвычайная возбуждённость вплоть до судорожного пароксизма), внутренне господствует холодновато-отстранённый тон, а действие балета разворачивается как не зависящее от частного и единичного (культ массовидного и подавляющий пресс фатальности).

Наконец, закономерность натиска агрессивности подтверждается и тем, что происходящее в человеческом мире предстаёт в нерасторжимом единении с природой. Более того, именно из всеобщей материи оно получает исходный для себя импульс активности.

В этом отношении ключевую роль для партитуры играет первое Вступление, а произведение в целом представляет собой три волны динамического *crescendo*, воспринимаемые как три нарастающие фазы зарождения агрессивно-урбанистической энергии в природно-фольклорной почве.

Начальная, малая волна: агрессивное начало прорастает из первобытия (Вступление) и запускает железный мотор скифского урбанизма («Весенние гадания»), который срывается в хаотичный разброд («Игра умыкания»).

Следующая волна среднего масштаба: среди первозданных чувствований зреют тяжелые «родовые» схватки с завершающим актом исторгания («Вешние хороводы»), вслед за чем начинается воинственное, всё более угрожающее игрище («Игра двух городов», «Шествие Старейшего-Мудрейшего») и после краткой паузы выжидания (приготовление к взрыву в «Поцелуе земли») вскипает первая оргия экспансивной сверхэнергии («Выплясывание земли»).

Последняя, наибольшая по своим размерам волна: вновь «предродовое» томление (второе Вступление и «Тайные игры девушек»), прорыв массового экстремизма («Величание избранной»), клич-вызов на решающую схватку («Взывание к праотцам»), последний обряд устрашающих приготовлений («Действо старцев – человеческих праотцев») и завершающее неистовство агрессивного разгула («Великая священная пляска»).

Начиная каждую из трёх драматургических волн пантеистической прелюдией, композитор даёт ясно почувствовать: истоки всего коренятся в глубинах всеобщей матери-природы, в её лоне произрастает всё, переходящее затем в мир человеческий.

* * *

В соприкосновении с комплексом агрессивности вступал в определённых своих проявлениях и музыкальный *гротеск*.

Следует подчеркнуть – именно в определённых своих проявлениях, поскольку в целом это было явление многообразное, и в рассматриваемый период оно вполне соответствовало выводу В. Гюго, сделанному

в предисловии к драме «Кромвель»: «Гротеск как противоположность возвышенному, как средство контраста является богатейшим источником, который природа открывает искусству» (1956, с. 87).

Корни рассматриваемого феномена обнаруживаются в художественном критицизме рубежа XX века, отдельные штрихи которого намечались в 1890-е годы («Паяцы» из балета Чайковского «Щелкунчик», песня и пляска скоморохов в 1-й картине «Садко», лейтмотив Бомелия из «Царской невесты» и элементы концепции развенчания в «Салтане» Римского-Корсакова), а затем, в 1900-е, последовало его небывало бурное развитие, по своим масштабам и результатам беспрецедентное как для отечественного, так и для мирового музыкального искусства в целом.

О многом говорит широкая амплитуда граней данного явления:

- симфонические картинки Лядова «Баба Яга» и «Кикимора» – злая сказочность, гротескный излом инфернально-демонических скерцо;
- опера Римского-Корсакова «Кашей Бессмертный» – наплывы угрюмого сумрака, холода и отчуждения;
- фигура Гришки Кутерьмы из «Сказания о граде Китеже» того же автора – глумливая дурашливость, едкая нигилистическая издёвка;
- Додоново царство в его же опере «Золотой петушок» – вырождение в духовном измельчании и примитиве.

Отмеченные критико-обличительные тенденции, причём с сохранением опоры на позднеклассическую стилистику, нашли прямое продолжение в ряде произведений 1910-х годов. Для примера обратимся к двум образцам, принадлежащим украинским композиторам: опера Н. Лысенко «Энеида» и вокальная сценка К. Стеценко «Царь Горох».

В опере с интересующей нас точки зрения наиболее примечателен II акт, рисующий вакханалию на Олимпе. Несмотря на иносказание, почерпнутое в одноимённой поэме И. Котляревского, здесь без труда угадывается откровенная сатира на самодержавие.

В этом «Энеида» следовала за оперой Римского-Корсакова «Золотой петушок», с которой композитор был хорошо знаком, что сказывается в аналогичной позиции нарочито буффонного снижения и опрошения, вплоть до примитивизации.

Апогея авторская тенденциозность достигает в сцене «Шествие Юпитера», где, в свою очередь, сочностью и колоритностью выделяется рефрен. Перед нами одна из вариаций на специфический феномен художественного «язычества», который можно обозначить устаревшим словом «азиатчина».

Вызывающая прямолинейность использованных красок проявляется здесь во всём:

- огрублённо-плакатный контур мелодии с назойливо-стучащим ритмом;
- общая тяжеловесность «варварской» фактуры, имитирующей характеристический топот;
- кроме того, использование фригийского лада и «завывающих» двойных форшлагов придаёт воинственно-угрожающему шествию оттенок свирепости, идущий от особенностей «янычарской» музыки.

В вокальной сценке Стеценко ощутимо воздействие сатирической традиции Мусоргского. Простовато приплясывающий ритм трепака, бубнящая скороговорка и «подпрыгивающие» скачки в мелодике, имитация в фортепианной фактуре игры духового оркестра, насмешливые тираты, язвительные морденты и прочие приёмы пародийного комикования нацелены на портретирование царственной особы в духе явного оглушения (как и у Лысенко, мишенью в данном случае служил Николай II).

При всей плодотворности развития позднеклассических традиций музыкального критицизма, основное русло гротеска 1910-х годов было связано с раскрытием его качественно новых ресурсов.

Для отечественного искусства первой существенной вехой в этом направлении следует признать оперу-пародию В. Эрэнберга «Вампука», знаменитую не только своим названием, которое стало нарицательным, означая всё ходульное и трафаретное в музыкальном театре.

Шарж на условности и мишуру оперного спектакля был отнюдь не дружеским – за сатириконом-капустником скрывалось стремление вывернуть наизнанку сам принцип драматургии и образности классического музыкального театра, а с ним подвергнуть сомнению разумность и необходимость многого, что составляло суть мироощущения уходящей эпохи.

Наряду с подобными, весьма шумными, но исторически преходящими опытами, с конца 1900-х годов появляется и немало образцов современного гротеска «долговременного действия». Причём следует заметить, что в отдельных случаях он мог быть относительно безобидным.

Это происходило, когда акцент делался на характеристическом, эксцентричном, что отражало восприятие окружающего в призме причудливой усмешки, а ещё чаще свидетельствовало об изощрённой игре ума и творческой фантазии (см. ряд поздних пьес Скрябина типа «Загадки» *op. 52 № 1* или «Иронии» *op. 56 № 2*, а также *№ 4* из Десяти пьес *op. 12* Прокофьева).

Любопытнейшую интерпретацию «безобидного» гротеска дают Три пьесы для струнного квартета Стравинского, где всё основано на чрезвычайно заострённой обрисовке моделируемых характеров, на утрированной подаче их свойств, на гиперболизации, доводимой до гипертрофии, что придаёт необыкновенную выпуклость каждому из этих трёх резко контрастных портретов (им можно предположить заголовки «Деревенщина», «Эксцентрик», «Святоша»).

Первая зарисовка основана на примитивизации фольклорных прототипов, нацеленной на пародийное воспроизведение игры ансамбля сельских музыкантов, делающих своё дело неумело и явно под хмельком: назойливость «гудошного» наигрыша, отражение народной исполнительской манеры, имитация игры вразброд (рассогласованность динамической шкалы, внедрение тритоновой «занозы» пралада-тетрахорда *cis*

в пралад-тетрахорд G, искусно воспроизводимая «фальшь») – так складывается сценка разбитного пляса с площадным оттенком, за которой чувствуется сочная, но грубая и сугубо материальная плоть простонародной жизни с её однообразием и чертами косности.

Во второй пьесе причудливость, доводимая до экстравагантности, базируется на исключительной апелляции к особенному, своеобразному. Специфичность настроений, выражаемых главным образом через зрительно осязаемую характеристическую позу и мимический жест, усиливается их мгновенной сменой (неожиданные броски от лукавства к ироничной гримасе, от забавной мины к вздорной выходке, от обиженности к экспансивному наскоку). Всем этим высвечена не столько «экстраваганца» чудаковатого существа, сколько нервно вибрирующая гамма интеллектуального жизнеощущения с его парадоксальным изломом и повышенной чувствительностью реагирования.

Третья пьеса – ещё один остро наблюдательный взгляд художника. Стравинский использует типичнейшую атрибутику молитвенной псалмодии и по «тексту» перед нами само смирение, набожность, благостная отрешённость от мирского. Однако сразу же обращает на себя внимание преувеличенность выражения: слишком елейно благочиние, в нарочитом архаизме речений чувствуется оттенок гнусавости, а в тоне есть что-то затаённо-шипящее (передаётся игрой у грифа).

Более того, приходится говорить о фальши, причём фальшь в переносном смысле слова базируется на фальши буквальной (постоянное полифункциональное «загрязнение» вертикали и непрерывное внедрение «свербящих» малых секунд, больших септим и малых нон). В результате подобных деформаций возникает подтекст, «двойное дно» образа, позволяющее говорить о маске лицемерия.

* * *

Отмеченный вариант «безобидного» гротеска был только одним из ракурсов. Спектр других граней простирался от дразнящей насмешливости и бурлескно-балаганного фарса до ядовитой сатиры и угрюмо-глумливой издёвки нигилистического толка. Причём подобные колебания могли наблюдаться в рамках отдельно взятой, небольшой пьесы, как происходит это в Юмористическом скерцо и Скерцо из Десяти пьес *op. 12* Прокофьева.

В первом случае достаточно добродушная пародия на «гроссфатер» отечественного образца (середина пьесы) соседствует с весьма угрюмой бурлеской, в которой за примитивным фактурно-ритмическим топотанием и въедливым полиладовым переченьем сквозит недобрая шутка, неприязненная гримаса (крайние разделы).

Во втором случае в ходе планомерно осуществляемого нагнетания возникает опасная метаморфоза, связанная с переходом от внешне весёлого кружения по типу «волчка» ко всё более зловещему характеру (посредством насыщения фактуры и наращивания динамики, учащённого модулирования и угрожающей безостановочности). В результате скерцо вырастает в образ символической карусели жизни, неотвратимо затягивающей в свою круговорот, доводящей до головокружения и подталкивающей к краю пропасти.

Произрастал гротеск на привычной в таких случаях характеристической основе, но преломляемой в совершенно особом ключе. Определялось это пародийной трансформацией исходного материала в градациях от шаржа до карикатуры.

Использовались приёмы утрировки, гиперболизации, культивировались особого рода язвительный излом и средства физиологического обнажения (например, воспроизведение эффектов клевания, вдалбливания, хохота, брани).

За принципом «кривого зеркала» и гротескного заострения стояло подчёркнуто критичное отношение к окружающему (хотя нельзя сбрасывать со счёта возможность проникновения гримасы жизни или отражения патологии). Почва критицизма – неудовлетворённость существующим миропорядком, отталкивание от него, что часто выражалось в чувстве антипатии, в стремлении отвергнуть, преодолеть, изжить.

Подобное отрицание могло быть нацелено не только на прежнее, уходящее, но и в адрес нового, утверждающегося. И надо признать, что такого рода «реакционность» способна приносить блистательные плоды. Пример из прошлого – театр К. Гоцци середины XVIII столетия, в отечественной музыке начала XX века – «Баба Яга» и «Кикимора» А. Лядова, «Жар-птица» И. Стравинского.

Разумеется, такого рода критицизм не может проявлять себя в благодушных формах. Высмеивая, бичуя, обличитель почти неизбежно нагнетает атмосферу отталкивания, отчуждения, ожесточения и прочих отрицательных реакций. Кроме того, подчас возникает предрасположенность к самоцельной деформации жизненных явлений, к их нарочитому искажению и огрублению.

Эта склонность в своё время была подмечена Б. Асафьевым при рассмотрении раннего творчества И. Стравинского: «Специфичность русского гротеска выражается в жуткости одного из скептических уклонов “философии” скоморошества – во взрывании какого бы то ни было устоя только потому, что это устоя, в осмеянии ради самого осмеяния» (1977, с. 114).

В таких случаях принципиально важным становится присутствие позитивного противовеса. Если его нет – обличающее начинает постепенно уподобляться обличаемому, критика негативного оборачивается его апологией и «художник, который выступает, казалось бы, с самым радикальным обличением тёмных сторон действительности, на самом деле незаметно для себя становится союзником разрушительных сил, поскольку абсолютизирует и эстетизирует эти силы» (Современные проблемы..., 1983, с. 101).

При этом неизбежны потери не только нравственного, но и художественного порядка, ибо, по словам А. Пушкина, «нет убедительности в поношении и нет истины, где нет любви» (1958, с. 360). Можно напомнить и предупреждение Ф. Ницше: «Кто борется с чудовищами, тому следует беречься, чтобы самому не обратиться в чудовище» (Цит. по: Шестов, 1990, с. 120).

Сказанное подводит к мысли о возможности губительного действия критицизма и связанного с этим ослабления гуманистических позиций, что со всей отчётливостью проявляет себя в ситуации разгула нигилистических настроений.

И тогда становится совершенно очевидным, что в радикализме установок, в деформирующей сущности, в немилосердности и разрушительной направленности гротеск смыкается с комплексом агрессивности.

Ещё раз прислушаемся к В. Гюго: *«В то время как возвышенное призвано изображать душу в истинном её виде, очищенную христианской моралью, гротеск исполняет по отношению к ней роль заключённого в человеке зверя. Первая из этих форм, освобождённая от всякой нечистой примеси, получит в удел всё очарование, всю прелесть, всю красоту. Второй достанется всё смешное, всё немогущее, всё уродливое. На её долю придутся страсти, пороки, преступления; это она породит образы сластолюбия, раболепства, чревоугодия, скупости, вероломства, сварливости, лицемерия»* (1956, с. 83).

Достаточно законченное воплощение отмеченный симбиоз получил в фортепианном цикле Прокофьева «Сарказмы» (1912-1914), о котором Б. Асафьев писал: *«Это страшная и жуткая музыка. Пять сарказмов – пять самых острых и пронзительных отражений тёмных сил жизни, её зла, её яда»* (Цит. по: Нестьев, 1973, с. 121).

Зерно этой концепции было заложено в Марше *ор. 3 № 3* (1908), где грубая воинственность и злое вытаптывание (основные разделы) дополняются причудливой эксцентричностью (середина пьесы) как иной гранью позиции вызова, ироничного перечёркивания всего и вся. В «Сарказмах» подобное сопряжение разворачивается масштабно и с детализированностью.

С одной стороны, здесь в широкой амплитуде представлены средства и приёмы гротеска:

- пародийно-буффонная препарация танцевальных и характеристических элементов;
- гиперболизированное преломление эксцентричной жестикуляции, ужимок, гримас;
- имитация хохота, сардонического смеха;
- атрибуты язвительности (трелеобразные фигуры, малосекундовые форшлагги);
- нарочито колкий тон (беспедальный пианизм, нонлегатная артикуляция, «колючие» звучности);
- эпатирующий излом (резкие перепады динамики, деформация аккордовых структур, искажение интонационного контура посредством макроскачков и «змеистых» пассажей-синусоид).

Благодаря отмеченной гипертрофии удаётся передать едкость злой филиппики, безжалостную насмешливость, что и составляет суть искомой *«пощёчины общественному вкусу»*.

С другой стороны, в ряде эпизодов находим открытое выражение агрессивного натиска, что передаётся через грохочущий топот массивированной фактуры, форсированную звуковую атаку с эффектом вколачивания и режущую краску созвучий из больших септим и малых секунд.

Причём в силу подчёркнутой воинственности, общей огрублённости и подключения батально-урбанистической специфики этот ожесточённый напор не раз смыкается с военной образностью (особенно в № 3).

Гротеск и агрессивность выступают не только во взаимодополняющем контрасте, но и в неразделимом синтезе, что особенно свойственно крайним частям, которые суммируют всё характерное для направленности цикла: исходящие от экспансивно-эксцентричной природы обвалы убийственного смеха и растаптывающей энергии.

* * *

Комплекс агрессивности в том его виде, который был характерен для начала XX столетия, прошёл завершающую стадию своего развития в 1920-е годы. И на данном этапе множеству явлений трудно дать однозначную оценку, в ряде случаев нелегко провести чёткую границу между позитивным и негативным. Однако важно отметить саму по себе настроенность эпохи, её склонность к подобным проявлениям, что выливалось время от времени в прорывы открытого экстремизма.

Вторая симфония Прокофьева. Она стала завершающей кульминацией «язычества» (его первой кульминацией была «Весна священная») и теперь можно провести аналогию: если для 1910-х годов пик претворения агрессивности приходился на балет Стравинского «Весна священная», то в 1920-е примерно такую же функцию взяла на себя данная симфония. В ряде её эпизодов до предела доведён экстаз разрушительных инстинктов, обрисована холодная, бездушная стихия, подминающая под себя всё живое.

Параллельно этому развивались всевозможные разновидности гротеска, в том числе и нигилистического толка (своего апогея данная тенденция достигла в опере Шостаковича «Нос»).

Завершая рассмотрение комплекса агрессивности, необходимо сделать оговорку относительно ситуации, связанной с соотношением реально существующего в жизни и его отображения в искусстве.

В таких случаях почти всегда безотказно действует принцип эстетического отстранения, что в случае моделирования негативных явлений позволяет реципиенту достаточно нейтрально воспринимать происходящее в художественном повествовании. Возникающая при этом иллюзия безопасности нередко переносится затем и на объект изображения.

Если же преодолеть подобную аберрацию, то придётся прийти к следующему выводу. Можно сколько угодно поражаться впечатляющей силе рассмотренных выше образов, даже восторгаться их уникальностью, но только до той поры, пока всё это опосредуется искусством.

Однако если преодолеть условность художественной образности и спроецировать подобное в плоскость реальных жизненных измерений, то окажется, что вряд ли мыслимо с энтузиазмом относиться к запечатлённой действительности.

Тогда приходится признать: одна из миссий XX столетия состояла в том, чтобы открыть шлюз потоку агрессивности, негативизма, жёсткости и отчуждения. Рефлектировать в данном случае приходится не столько по поводу искусства, сколько по поводу самой действительности, так как она выдвинула подобные явления, которые были отражены в зеркале художественного творчества.

Кстати, следует заметить, что указанная ситуация фиксировалась эстетической мыслью ещё в XIX столетии: «Различие между прекрасным и безобразным в искусстве не совпадает с тем же различием в жизни. Уроdlивое, ужасное, отвратительное, правдиво и поэтично перенесённое в область искусства, становится прекрасным, восхитительным, возвышенным, ничего не потеряв в своей чудовищности. Хорошо выполненное и плохо выполненное – вот что такое прекрасное и уроdlивое в искусстве» (Гюго, 1956, с. 84).

Источники | References

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977.
2. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. М.: Музыка, 1967.
3. Гюго В. Собрание сочинений: в 15-ти т. М.: Госиздат художественной литературы, 1956. Т. 14.
4. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973.
5. Пушкин А. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. Т. 7.
6. Современные проблемы советской музыки. Л.: Сов. композитор, 1983.
7. Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше (послесловие В. В. Ерофеева) // Вопросы философии. 1990. № 7.

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): 18.08.2023; опубликовано online (published online): 03.10.2023.

Ключевые слова (keywords): музыкальное искусство России начала XX века; комплекс агрессивности; экспансивность; музыкальный гротеск; балет «Весна священная» И. Стравинского; Russian musical art of the early XX century; aggressiveness complex; expansiveness; musical grotesque; ballet “The Rite of Spring” by I. Stravinsky.