

RU

Музыкальное искусство России начала XX века: Альтернатива

Демченко А. И.

Аннотация. Эссе посвящено характеристике тенденции, противопоставленной натиску противоречивости, дисгармоничности, различных разрушающих воздействий, которые принесло с собой новое столетие, в музыкальном искусстве России начала XX века. Такая тенденция воплотилась в обращении композиторов к гуманистическим традициям прошлого, а также в конструктивно-позитивных устремлениях современности. Желание отстоять принципы гуманизма было преимущественно сопряжено с духовными ценностями Классической эпохи. В частности, автор последовательно раскрывает становление неоклассицизма в отечественном музыкальном искусстве начиная с периода позднего творчества П. Чайковского (оркестровая сюита «Моцартиана» (1887)). Особое внимание уделяется произведениям С. Танеева (кантата «По прочтении псалма» (1912-1915)), Н. Мясковского (Четвёртый квартет (1909-1910)), С. Прокофьева (Первая симфония (1917)), З. Палиашвили (оперы «Абесалом и Этери» (1910-1919) и «Даиси» (1919-1923)). В итоге заключается, что сфера гуманизма и гармоничности, несмотря на ее далеко не магистральный статус в контексте музыкально-художественного процесса 1910-х годов, была, однако, несомненно значимой, наглядно отражавшей реакцию на деформирующие тенденции современности. Коренной сдвиг в мироощущении, произошедший в 1910-е – первую половину 1920-х годов, выразился в ослаблении рассмотренной тенденции, нарастании противоречивости.

EN

The Russian musical art of the early 20th century: The alternative

Demchenko A. I.

Abstract. The essay is devoted to characterizing a trend opposed to the onslaught of contradictions, disharmony and various destructive influences brought along by the new century in the Russian musical art of the early 20th century. This trend was embodied in the composers' turn to the humanistic traditions of the past, as well as in the constructive and positive aspirations of modernity. The desire to defend the principles of humanism was mainly associated with the spiritual values of the Classical era. In particular, the author provides insight into the formation of neoclassicism in Russian musical art starting with the late works by P. Tchaikovsky (the orchestral suite "Mozartiana" (1887)). Special attention is paid to the works by S. Taneyev (the cantata "At the Reading of a Psalm" (1912-1915)), N. Myaskovsky (String Quartet No. 4 (1909-1910)), S. Prokofiev (Symphony No. 1 (1917)), Z. Paliashvili (the operas "Abesalom da Eteri" (1910-1919) and "Daisi" (1919-1923)). As a result, it is concluded that the sphere of humanism and harmony, despite being hardly a central trend in the context of the musical and artistic process of the 1910s, was, however, undoubtedly significant, clearly reflecting the reaction to the deforming trends of modernity. The fundamental shift in worldview that occurred in the 1910s – the first half of the 1920s was expressed in the weakening of the considered trend, the growth of contradictions.

Отечественная музыка начала XX века зарегистрировала сильнейший наплыв дисгармонии, противоречивости, угрожающий размах всякого рода деформирующих, подавляющих и разрушительных воздействий, обрушившихся на человеческое бытие этого времени. Тем не менее другой несомненной реальностью являлось достаточно серьёзное сопротивление натиску подобных факторов как со стороны гуманистических традиций прошлого, так и со стороны конструктивно-позитивных устремлений современности.

То есть и на данном этапе (при всех его особенностях) «работал» устойчивый закон эволюции, состоящий в том, что действие негативных тенденций неизбежно вызывает к жизни альтернативу-контртенденцию.

Сразу же следует признать, что главные усилия по защите гуманизма исходили со стороны «дискриминируемой» классики. По всей видимости, важнейшая её функция в это время как раз и состояла в этическом противостоянии пагубе современности.

Иногда оно выливалось в страстную отповедь (вокальные монологи Рахманинова «Христос воскрес!», «Оброчник», «Воскрешение Лазаря», «Из Евангелия от Иоанна»). Однако чаще всего духовная оппозиция являла себя в формах проповеди идеалов света, добра, разума. Очень многое в ней было нацелено на то, чтобы поддержать критерии красоты, душевности, благородства, пестовать лучшее в человеке и наперекор всему утверждать блоковское «*Мир прекрасен*».

Отмеченные качества представлены в большом массиве произведений, возникших как бы в противовес экспансии Модерна. Среди них и созданные в самый разгар смертоносных баталий Первой мировой войны крупные сочинения ораториального плана: «По прочтении псалма» С. Танеева, «Всенощная» С. Рахманинова, «Братское поминовение» А. Кастальского (все – 1915).

Не менее симптоматично желание создать противостояние господствующему инструментализму: сочиняются многочисленные композиции для хора без сопровождения – от миниатюры (хоры Викт. Калининкова, С. Танеева, П. Чеснокова) до монументальных полотен (грандиозные музыкальные ритуалы типа «Литургии» С. Рахманинова).

Причём смысл заключался не только в том, чтобы культивировать теплоту и живое дыхание человеческого голоса, но и в том, чтобы поставить заслон надвигающимся симптомам разобщённости и отчуждения (хоровое пение олицетворяло идею соборности и чувство людской общности).

Установка эта была вполне осознанной. Например, изучение эпистолярного наследия Рахманинова позволяет исследователям утверждать: задача, которую ставил перед собой композитор в культовых сочинениях, заключалась в том, чтобы «*дать новую жизнь истинно национальным, традиционным хоровым жанрам русской духовной музыки и противопоставить их бездуховности и дисгармонии нарождавшегося модернизма*» (Тевосян, 1988, с. 3).

Представление о гуманистических устоях чаще всего связывалось в сознании человека начала XX века с духовными ценностями Классической эпохи. Поэтому стремление отстоять принципы гуманизма почти неизбежно смыкалось с развитием традиционной образно-стилевой системы.

Но теперь в её центр была поставлена фигура человека, который шёл из прошлого в будущее и стремился поддержать в себе и окружающей жизни то жизнеспособное, что имело право на дальнейшее существование. И нужно воздать должное герою соответствующих музыкальных повествований: как правило, его отличало мужественно-стоическое приятие происходящего, деятельный поиск жизненных опор.

Такова наиболее примечательная концепция в сфере образно-стилистических тенденций подобного рода, которая своё самое значительное воплощение нашла в кантате С. Танеева «По прочтении псалма» (1912-1915), ставшей своего рода духовным завещанием композитора.

Каждая из её трёх частей начинается действенно-грозовым импульсом: (№№ 1, 4, 7) – это бурный водоворот тревог, угрожающих опасностей, испытаний, катаклизмов, сигналов бедствия, кипения жизненной борьбы.

В ответ звучат доводы разума, стремящегося убедить в необходимости поддержания идеалов света, добра, красоты (№№ 2-3, 5-6, 8-9). И тогда затемнённо-взбудораженную атмосферу сменяет дух согласия и просветлённого умиротворения, возвышенных раздумий-рассуждений, созидательных усилий, воодушевленных гимнических утверждений.

Разворачивается действие в общечеловеческом масштабе, чему отвечает как всеохватывающий сплав классической стилистики (западноевропейское и отечественное в срезе от Барокко до начала XX века), так и пафос всеобщности, переданный через фактурное насыщение (большой оркестр, два смешанных хора, квартет солистов, многослойная ткань с использованием сложнейших полифонических форм).

Неоднократно обращался Танеев и к несколько иному типу концепции, целиком устремлённой к воплощению облика гармоничного человека. Свои высшие плоды её разработка принесла в 1900-е годы, прежде всего в Пятом и Шестом квартетах, а также в Концертной сюите для скрипки с оркестром.

Гармоничность заявлена в характере мирочувствия – светлого и деятельного, в самом типе натуры – тонкой, одухотворенной, в свойственном ей сбалансированном соотношении внутренней жизни и внешних проявлений, в присущей ей высокой культуре, синтезирующей национальное и интернациональное, принадлежащее рубежу XX века и традициям прошлого.

Впоследствии эта линия не замерла, но продолжена была уже в творчестве других авторов. И более всего в данном отношении следует выделить Четвёртый квартет Н. Мясковского (1909-1910).

Гармоничный облик человека раскрывается здесь в опоре на традиции, с которыми корреспондируют представления о структуре жизнеощущения, характерной для Классической эпохи. Соответственно наследуется типовая композиционная схема квартета с присущей ей стройностью, выверенностью. К той же высокой традиции восходит и фактурная ткань – гибкая, детализированная, тонко отделанная, основанная на свободном взаимодополняющем плетении голосов.

Композитор опирается на широкую стилевую гамму (скажем, во II части явственные нити протягиваются к скерцо-менуэтам Гайдна и Бетховена), но в главном он ближе всего к тому, что было представлено в квартетах Танеева 1900-х годов.

Столь же явственно в Четвёртом квартете и поступательное развитие традиций, отмечающее вхождение в координаты нового времени. Здесь закладывается масса характерного для той смягчённо-умеренной стилистики, которая наибольшее распространение получит в отечественной музыке 1930-1950-х годов, и, в частности, намечено многое из того, что станет свойственным «классическому» Мясковскому – автору Двадцать первой и Двадцать седьмой симфоний, Скрипичного и Виолончельного концертов, ряда квартетов, включая Тринадцатый.

В содержательно-смысловом отношении гармоничность базируется на гибком, органичном сочетании деятельного начала и моментов переключения. Жизнь предстаёт одухотворенной, насыщенной, в своих значительных сторонах.

Большие художественные достоинства ранней работы Мясковского подтверждали: модель гармоничной личности, наследованная от прошлого, была способна к дальнейшему своему развитию в новых исторических условиях.

* * *

Стремление пронести через испытания ценности прошлого было свойственно и индивидуальному сознанию, выросшему на почве романтического века. Характерные свойства человеческой природы такого типа и возникающие изменения её эмоционально-психологического спектра, пожалуй, лучше всего запечатлены в фортепианных пьесах С. Рахманинова 1910-х годов – Прелюдиях *op. 32* (1910), Этюдах-картинах *op. 33* (1911) и *op. 39* (1916-1917).

Для совместного рассмотрения этих трёх сборников есть все основания (включая наличие «псевдодвойников»). В своей совокупности они образуют широко развёрнутый, многогранный микрокосмос чуткой, глубоко чувствующей природы с достаточным «запасом прочности», который позволяет без ощутимых потерь продлить существование ряда типично позднеромантических состояний: весенняя колокольность и пейзажно-созерцательные мотивы, мятежная героика и сумрачный демонизм, элегичность с ностальгической нотой и скорбная исповедальность (чаще всего с соответствующим пафосом больших чувств и открытой экспрессии).

Переступая порог нового времени, эта крупная, неординарная личность стремится определить точки контакта с ним, внося в своё мироощущение определённые коррективы. Отчётливее всего соприкосновение с современностью обнаруживается по следующим линиям:

- признаки эмоционального «охлаждения» (*G-dur* и *gis-moll op. 32 №№ 5 и 12*, *C-dur op. 33 № 2*, *a-moll* и *d-moll op. 39 №№ 2 и 8*);
- активизация динамики и проявления «новой деловитости» (*f-moll* и *d-moll op. 33 №№ 1 и 5*, *c-moll* и *h-moll op. 39 №№ 1 и 4*);
- амбивалентная образная структура особого рода пьес-интермеццо, где под маской беспечно-игрового настроения скрывается насторожённое всматривание в окружающее (*e-moll*, *F-dur* и *H-dur op. 32 № 4, 5 и 11*, *c-moll op. 39 № 7*).

Стилистически отмеченным переменам отвечают импульсивно-нервный ритм и обострение диссонантности, экспансивная звуковая атака и суховато-жесткая артикуляция, тяготение к натуральной ладовости и графичной манере, черты внетонального письма.

Воспринятое от прошлого понимание гуманизма связывалось в 1910-е годы с двумя качествами: доминанта лирического начала в концепции человеческой личности, что было родовым свойством искусства XIX столетия, и статус врождённой интеллигентности с отвечающими этому понятию признаками тонкости, одухотворённости, душевного благородства.

Отмеченные качества были в высшей степени присущи творчеству Н. Метнера тех лет, которого можно считать наиболее последовательным выразителем уходящей культуры «Серебряного века». Всё лучшее в этом отношении вобрала в себя одночастная Соната-воспоминание *op. 38 № 1* (1918-1919).

«Центральным элементом» её содержания становится лирическая меланхолия как пристанище души, как олицетворение её сокровенных сторон. Отсюда тихий, ненавязчивый тон, богатство эмоциональной нюансировки, гибкость и пластичность, касающаяся всех компонентов – от тематического контура до способа драматургического развертывания.

Не раз проявляющаяся интимная доверительность базируется на песенно-романтических интонациях, в том числе из «генофонда» русского городского романса (отдельные мелодические обороты, типичные гармонические последования, гитарный аккомпанемент).

Время от времени возникает стремление отстраниться от всепоглощающей меланхолии в действенно-волевою плоскость (связующая и заключительная партии, а также начало второй фазы разработки – *Svegliando*) или в возвышенную гедонию (две песенно-танцевальные темы, появляющиеся в репризе с ремарками *poco giocoso* и *poco danzando*). Однако ведущая настроенность возвращается вновь и вновь, занимая основное пространство, опоясываемое троекратным проведением рефрена (главная партия).

Этой теме принадлежит особая роль, поскольку она является шедевром безыскусности и вместе с тем включает в себе глубокий символический смысл маятника или журчащей капли Времени. Отсветы различных стилей XIX века (от Бетховена с его пьесой «К Элизе» и Глинки с его «Жаворонком», а далее Шуберт, Мендельсон, Шопен, Брамс) подтверждают, что повествование здесь ведётся от имени представителя угасающей эпохи с её очарованием и печатью жизненной усталости.

Суммируя сказанное о развивавшихся в новых условиях традициях прошлого, можно утверждать, что за ними стоял человек прежней эпохи, корни которого уходили в толщу романтического века, потому так важна для него «память о прошлом» (А. Ахматова) с сопутствующей дымкой воспоминаний, с элегической и ностальгической нотой, а также с некоторым налётом «старомодности» (например, в чертах прекраснотушия и патетики). Оказавшись в изменившихся исторических условиях, он стремится сохранить свои константные качества и доказать их способность к дальнейшему развитию.

Вместе с тем это не было только длением былого – происходила адаптация к современности, пусть замедленная и чаще всего вынужденная, но тем не менее достаточно отчётливая. При удержании коренных устоев шло неизбежное обновление, связанное с желанием понять меняющийся порядок вещей и, насколько это возможно, сблизиться с ним, отыскивая приемлемые компромиссы, что позволяло осуществлять выход к конечным оптимистическим выводам.

Цель состояла не только в том, чтобы выстоять в бурном водовороте всеобщего брожения, но и сберечь непреходящие ценности, пронести сквозь невзгоды мысль о высоком предназначении человека.

* * *

Ощутимое противодействие разрушительным факторам наблюдалось и в самой формировавшейся тогда структуре нового мира, со стороны конструктивно-позитивных устремлений современности.

Заметнее всего это проявлялось в моменты возникавшего время от времени смягчения утверждавшихся художественных установок (к примеру, во второй половине 1910-х годов), когда обнаруживалось тяготение к стабилизации, к отказу от «авангардных» крайностей.

Более того, на подобных этапах прямо противоположную метаморфозу получила концепция вытеснения: то, что ещё совсем недавно утверждалось (радикализм, силовой напор, «варварство», гротеск и т. д.), теперь преодолевалось посредством возвращения к нормам цивилизованного существования, к сдержанно-уравновешенному тону, к оптимальному жизненному ритму (Первая симфония и Первый скрипичный концерт Прокофьева, «Симфонии духовых» Стравинского).

И за пределами зон смягчения в волнах «модерна» можно было заметить массу различного рода позитивных противовесов, в том числе проявления по-новому понимаемой, но тем не менее истинной гуманности.

Так, в области динамизма, несмотря на возникший культ технического прогресса, основным носителем мощного силового поля эпохи оставался человек, и при всей распространённости урбанистических веяний определяющий вектор энергии лежал в плоскости вполне реальной, тесно связанной с представлениями о полнокровной, эмоционально наполненной жизни.

Если обратиться к лирике, даже когда она выливалась в сверхлаконичные запечатления чувства, невозможно было не заметить того, насколько драгоценны они своей целомудренной чистотой, тонкостью, сокровенностью (сказанное о динамизме и лирике превосходно иллюстрирует Третья соната Прокофьева).

Определённые возможности гуманистической опоры предоставлял современности и художественный опыт отдалённого прошлого, причём постепенно он становился для композиторов XX столетия всё более притягательным, что И. Стравинский объяснял следующим образом: *«Это в природе вещей: эпохи, непосредственно нам предшествующие, временно отдаляются от нас, тогда как другие, гораздо более отдалённые, становятся нам близки – это и есть та закономерность, которая определяет непрерывную эволюцию как искусства, так и других областей человеческой деятельности»* (1963, с. 145).

Казалось бы, обращение к стилям давно ушедшего времени усиливает ретроспективную направленность художественного материала. На деле же, наоборот, подобные устремления стали чрезвычайно перспективными для музыки XX столетия, вылившись в одно из самых представительных её течений – неоклассицизм.

Его горизонты начали вырисовываться с конца XIX века, и исходным пунктом можно считать позднее творчество П. Чайковского, который должен быть признан первопроходцем данного направления в отечественной музыке. Если подходить к истолкованию понятия *неоклассицизм* более осторожно, можно воспользоваться по отношению к подобным явлениям термином В. Варунца (1988, с. 7) *классицизирующая тенденция*.

Уже на рубеже 1890-х годов композитор настойчиво нащупывает принципы нового творческого метода, намечает многие подходы, ставшие в будущем очень типичными.

Наиболее простой из них – корректно выполненная аранжировка материала, принадлежащего мастерам музыки прошлого, как сделано это в оркестровой сюите «Моцартиана» (1887), которую в мировой практике можно считать одной из самых далёких зарниц неоклассицизма.

Автор сознавал перспективность апробированной здесь техники, отмечая: *«Мне кажется, что этой сюите, благодаря удачному выбору вещей и новости характера (старина в современной обработке), предстоит большая будущность»* (Музыкальное наследие..., 1958, с. 269).

И действительно, непосредственно по такому пути (*«старина в современной обработке»*) не раз пойдут композиторы следующего столетия, используя даже формулу названия, предложенную Чайковским, – можно напомнить созданные в Италии оркестровые сюиты «Скарлаттиана» и «Паганиниана» А. Казеллы, «Вивальдиана» и «Чимарозиана» Ф. Малипьеро, «Россиниана» О. Респиги.

Примечательно, что в «Моцартиане» нет жёсткой стилиевой заданности на «чистого» Моцарта. Это начинается уже с того, что в финале сюиты Чайковский воспользовался вариациями композитора, написанными на тему Глюка. В целом классицизм представлен здесь в достаточно широком диапазоне близких стилей с периодическими отклонениями к Гайдну и раннему Бетховену.

* * *

Именно в такой плоскости непринуждённого стилистического синтеза и будет впоследствии развиваться отечественная ветвь неоклассицизма. В числе образцов можно назвать Первую симфонию Прокофьева, в которой скрещиваются традиции различных исторических типов классицизма – французского (конец XVII и первая половина XVIII века) и венского (вторая половина XVIII века).

Характерна «путаница», которую допускал Прокофьев в определении стилевых ориентиров своего произведения. В одном из интервью 1921 года он утверждал, что сочинял Первую симфонию «подобно тому, как сделал бы Моцарт, если бы он жил сегодня» (Прокофьев о Прокофьеве..., 1991, с. 42). В 1930-м композитор подтвердил эту версию своего замысла: «Мне захотелось сочинить произведение в манере Моцарта, используя, конечно, при этом большой оркестр» (Прокофьев о Прокофьеве..., 1991, с. 90).

Двумя десятилетиями позже он вспоминал: «Мне казалось, что, если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы кое-что от нового. Такую симфонию мне и захотелось сочинить» (С. С. Прокофьев..., 1961, с. 159).

Наконец, существует и объединяющее высказывание композитора, относящееся к 1938 году: «Я представлял себе, сочиняя Классическую симфонию, что чувствовали бы и как держались бы Гайдн и Моцарт, попав в обстановку сегодняшнего мира» (Цит. по: Цуккерман, 1977, с. 96).

Возвращаясь к творчеству П. Чайковского, замечаем, что достаточно свободное, не скованное догмой ортодоксальности отношение к обрабатываемому материалу позволяло композитору перейти к следующей фазе – творчески самостоятельному воссозданию духа отдалённых эпох.

Чаще всего это осуществлялось по линии стилизации старинных танцевальных жанров. В качестве наиболее раннего опыта можно назвать воспроизведение в № 12 из «Спящей красавицы» особенностей менуэта («Танец герцогинь») и гавота («Танец баронесс»).

Отсюда путь вёл к отдельным произведениям С. Танеева (в частности, к его Концертной симфонии для скрипки с оркестром, где появляется часть под названием «Гавот»), Н. Черепнина (гавоты в балетах 1900-х годов, а в качестве отдельного опуса – Гавот для симфонического оркестра) и особенно С. Прокофьева (фортепианные танцы).

Наследие позднего Чайковского обращает на себя внимание не только потому, что оно содержит в себе многие необходимые предпосылки техники неоклассицизма, но и в силу того, что в нём заявлены основные семантические функции будущего направления.

С одной стороны, внешняя атрибутика стилизуемой старины, используемая в целях обрисовки антуража светской жизни, официальных церемоний, как в только что упомянутых «Танце герцогинь» и «Танце баронесс».

С другой стороны, апелляция к высоким, значительным сторонам давней эпохи в стремлении обрести эквивалент подчеркнуто серьёзных, возвышенных состояний или нравственного императива. В № 29 (Сарабанда) из той же «Спящей красавицы» это достигается обращением к величавой манере *Concerti grossi* с обобщением стилевых признаков Барокко в спектре от Корелли до Баха.

Вторую из отмеченных линий активно развивал Танеев – можно напомнить III часть Фортепианного квинтета или «арию» контральта в кантате «По прочтении псалма». Позже прямое продолжение подобного стиля находим в отдельных страницах «неоклассического» Стравинского (к примеру, в медленной части Концерта для фортепиано и духовых).

Уже у Чайковского в качестве ведущей смысловой функции неоклассицизма определяется противостояние чрезмерным напряжениям и обострённой противоречивости актуальной действительности. Чаще всего это выглядело как переключение в сферу возвышенной гедонии, отточенного артистизма, грациозного изящества. В последующем подобные идеи уточнялись и деятельно обогащались (упоминавшиеся выше Пятый и Шестой квартеты Танеева, Четвёртый квартет Мясковского).

Наконец, Чайковского с достаточным основанием можно считать родоначальником того явления, которое в наши дни стали именовать полистилистикой.

В самом деле, в «Пиковой даме» мы впервые в мировом музыкальном искусстве находим последовательно выдержанную систему образно-стилевого двоемирия. Причём сопоставляемый с актуальной драмой конца XIX века пласт стилизаций не только является внутренне многоплановым по составляющим национальным и хронологическим компонентам (русское, французское и «моцартовское» в шкале на весь XVIII и начало XIX века), но и выступает в различных семантических ипостасях.

Здесь и обрисовка служебно-официозных сторон существования, и маска жизненного благополучия, и своеобразно выраженная ностальгия по безыскусности, простодушию, и воспоминание о безвозвратно прошедшей поре, и драматургически необходимая разрядка от потрясений основного сценического действия, и, наконец, аллюзии-параллели к нему (романс Полины, интермедия «Искренность пастушки»).

* * *

При всей примечательности отмеченных исканий, достаточно принципиальное значение неоклассицизм стал приобретать только в самом начале XX века – главным образом в связи с экспансией радикально современных тенденций.

В таких произведениях, как Скрипичная соната *a-moll* Танеева или Первая симфония Прокофьева с её симптоматичным подзаголовком «Классическая», в противовес всякого рода деформациям осуществлялась, если можно так выразиться, ревалвация гуманистических ценностей, что находило себя в общей конструктивно-созидательной направленности (например, в корректной модернизации избранной модели или в принципе упорядоченности структур) и в настойчивом утверждении ясного, здорового мироощущения.

Расширяется круг смысловых функций неоклассицизма. Его ресурсы начинают привлекаться для воспевания и поэтизации народно-национального характера (отдельные фольклорные обработки Комитаса и Саара,

ряд фрагментов в операх Палиашвили). Средствами неоклассицизма пользовались даже при воплощении революционной тематики – в целях заострения конфликта (романс Танеева «Менуэт») или для возвеличения героики ниспровержения (симфония-кантата Людкевича «Кавказ»).

В опоре на неоклассическую стилистику происходила консолидация сил духовной оппозиции, выступившей против издержек современности, удавалось совершить восхождение к вечным истинам (органное неobarocko прибалтийских композиторов или вокальные произведения С. Рахманинова, подобные «Воскрешению Лазаря» и «Вокализу»).

И по контрасту – обаятельнейшее «детство» восходящей эпохи с всепроникающим сиянием радости и своеобразными «играми в старину» (многое у «классического» Прокофьева и в детской фортепианной музыке А. Гедике, оркестровые сюиты С. Василенко «На тему лютневой музыки» и «Зодиак»).

И всё же, в отличие от следующих этапов своего развития, неоклассицизм 1910-х редко претендовал на универсальность, избрав для себя довольно узкое поле действия, то есть ограничившись в основном функцией переключения от напряжений и противоречий современности в плоскость несколько иллюзорной гармонии мира и человека. Но именно в таком, «облегчённом» варианте чаще всего воссоздавалась гармоничность и за пределами неоклассического направления.

К примеру, во многих сочинениях юношеской тематики это определялось отрочески-незамутнённым восприятием окружающего, господством внедраматических состояний, а также достаточной умеренностью стилового обновления. Ещё в большей степени это относится к сфере гедонистических настроений, которая в своей важнейшей части была связана с жанровой стихией и отличалась тенденцией к беспроблемности, подчёркнутым тяготением к высветленному, часто праздничному колориту.

В плане отмеченной трактовки неоклассицизма, юношеской тематики и гедонистических мотивов всё самое показательное сфокусировала в себе Первая симфония Прокофьева.

Гармоничность её образного строя покоится на выборе сугубо позитивных аспектов действительности, на принципе полнейшей ясности и простоты, на портретировании душевно здоровой, деятельной человеческой природы (не случайна, в частности, абсолютная опора на диатонику и подчёркнутая тональная определённость).

Кроме того, можно говорить о принципиальном ограничении содержания скерцозно-игровой и лирической сферой, о снятии какой-либо проблемности, что в сочетании с юношеской беззаботностью позволяет исключить малейшие трения и даже намёк на конфликтность. Можно допустить, что автор несколько скользит по поверхности явлений, но если это даже так, то скользит он блистательно, обезоруживая неотразимым обаянием.

Наконец, гармоничность определяется и согласием с традициями. В данном случае органичный сплав классики и современности служит построению той модели жизнеощущения, смысл которой – постепенная трансформация в новое качество вполне отложившихся, результирующих сторон существования.

Жизнелюбивый тонус Первой симфонии определяется её жанровым обликом симфонии-скерцо, что в переводе на язык более конкретных понятий означает: жизнь – игра, мир – зрелище. Четырёх частям цикла соответствует тетрада основных состояний: I – бурная жизнедеятельность на игровой основе, II – чарующая лирическая усада, III – пышное дворцовое торжество, IV – вихрь карнавального действия.

Независимо от ракурса – всепроникающее сияние радости, расцвечиваемой блёстками юмора (часто на добродушном шаржировании старинных жанров) и бликами радужного света (особенно в финале с его искрящимся колоритом и «воркующими» переливами деревянных духовых). В ничем не замутнённой «рождественской» лучезарности возникает ощущение не просто праздника, а чуда, волшебства, сказки.

Откуда взялась подобная формула счастья среди бурь и тревог начала XX столетия? Игнорировать Первую симфонию невозможно, поскольку она относится к числу наиболее безупречных созданий Прокофьева и всей музыки 1910-х годов. Следовательно, хотя бы в какой-то своей части лик мира и человека этого времени был освещён светом радости и гармонии.

В этом можно видеть позитивную программу рождавшейся эпохи, сопротивление тяжёлому прессу грозных событий, желанное противостояние перенапряжениям и натиску разрушительных тенденций. Видится в этом и обаятельнейший портрет «младой жизни», только начинавшей свой отсчёт, солнечное утро восходящего века.

* * *

Рассмотренная выше сфера гуманизма и гармоничности не являлась магистральной для музыкально-художественного процесса 1910-х годов, но значимость её была неоспоримой, что говорило о весомой реакции на деформирующие тенденции современности.

Позже это сопротивление заметно слабеет и пик противоречивости падает на следующее десятилетие, вхождение в которое было отмечено в нашей стране катаклизмами двух революций и Гражданской войны. Окончательный слом былых психологических структур и норм мировосприятия вызвал к жизни остроконфликтные концепции, раскрывшие дисгармонию существования в её критической фазе (Шестая и Десятая симфонии Н. Мясковского, Вторая симфония В. Щербачёва).

Для аргументации сказанного многое может дать сопоставление творческих устремлений одного и того же композитора в 1910-е и в 1920-е годы.

Так, сделанное Н. Мясковским по части разработки данной проблематики в 1910-е годы оказалось только преддверием к свершениям 1920-х. Например, Третья симфония, располагая законченной самостоятельной ценностью, ещё более значила в своих предвосхищениях Шестой симфонии как наиболее крупного художественного обобщения жизни переломной эпохи.

К этой перспективе были устремлены и складывающаяся концепция симфонии-драмы с обрисовкой всеобщей смуты, и совершенно очевидные субъективные акценты с выделением фигуры смятенного человека, и формирование важнейших стилиевых особенностей (экспрессивный инструментальный речитатив, интенсивная хроматизация, синкопированная ритмика, ряд интонационных формул, включая ход на уменьшённую октаву).

Можно обратиться и к музыке С. Прокофьева, который в 1910-е годы выступал в основном как выразитель здоровых начал жизни. Теневые стороны действительности своего времени волновали его воображение значительно меньше.

Если оставить в «скобках» первую достаточно серьёзную пробу пера в театральном жанре (опера «Маддалена») и исходный вариант «Игрока», то окажется, что драма времени фиксировалась им не как доминирующее начало, а в виде одной из образных сфер (III часть Второй сонаты, I часть Второго фортепианного концерта) или даже в качестве отдалённого намека (начало раздела *Meno mosso* из Первого фортепианного концерта, последняя из Десяти пьес *op. 12*).

Совсем иное дело – 1920-е годы, когда в центре творчества композитора оказываются две музыкальные драмы экспрессионистского типа: «Огненный ангел» и «Игрок», причём отнюдь не случайно окончательный облик второй из названных опер сложился только к концу 1920-х.

Подробнее остановимся на примере ещё более разительного сдвига – произошёл он в творчестве З. Палиашвили в движении от оперы «Абесалом и Этери» к «Даиси». Рассмотрим этот сдвиг с точки зрения двух проблем: стилиевая эволюция от классики к современности и перелом в мироощущении, возникший на рубеже 1920-х годов.

Начиная с проблемы стилиевой эволюции, напомним общеизвестное: как раз на время работы Палиашвили над операми «Абесалом и Этери» и «Даиси» (1910-1919, 1919-1923) приходится в мировом музыкальном искусстве полоса исключительно бурного поиска и утверждения новейших музыкальных систем. Вписывается ли стилиевая реальность этих опер в координаты художественного потока своего времени?

Наибольшие опасения касаются оперы «Абесалом и Этери», поскольку многое в ней ориентировано на музыкальную классику, хотя в действительности существеннее её связи с теми особенностями, которые стали характерны для классического искусства на рубеже XX века: масса параллелей с «Китежем» Римского-Корсакова, созвучность элегическим образам и образам идеального, соприкосновения с оперным веризмом, переключки с зарождавшимся тогда неоклассицизмом.

Удельный вес отчётливо выраженной современной стилистики в «Абесаломе и Этери» весьма невелик. Ввиду завуалированности проявлений часто правомерней говорить о смешанных, переходных стилиевых образованиях, как бы балансирующих между классикой и новой музыкой. Однако рядом с оперой «Абесалом и Этери» можно поставить немало общепризнанных шедевров, созданных в те же годы и столь же умеренных по своей стилиевой позиции («Колокола» и Этюды-картины Рахманинова).

Нельзя упускать из виду и специальную цель, которую преследовал автор «Абесаломы и Этери», – основание национальной музыкальной классики. Как показывает история, подобные первооткрытия делают опору на традиции мировой культуры необходимой и даже неизбежной.

* * *

Иной стилиевой баланс находим в «Даиси». При всей преемственности своего художественного языка, она практически всецело принадлежит новому времени. Классические прототипы, широко представленные в «Абесаломе и Этери», здесь напоминают о себе сугубо эпизодически.

В «Даиси» в полную меру заявила о себе особенность, которую можно было заметить уже в предыдущей опере: художественная образность тем оригинальнее и колоритнее, чем активнее включаются черты национально-грузинской самобытности, и далее – чем активнее проявляет себя национально-самобытное, тем заметнее сдвиг в сферу современной стилистики.

Стремясь акцентировать черты самобытности, композитор обнажает и обостряет специфическое, выделяет особенности различных диалектных ответвлений грузинского фольклора, включает в партитуру восточные ударные.

Изменившейся реальности переломного времени в «Даиси» более всего отвечает обрисовка нового народного характера, который предстает без приглаженности, терпким, грубоватым. Этому служат максимальное приближение к бытовым прототипам, опора на своеобразные залежи фольклора либо на его современные пласты, а также претворение варваристски-скифского начала.

Тем самым творчество Палиашвили тесно смыкалось с фольклорным движением, охватившим в начале века весь музыкальный мир.

Для рассмотрения проблемы, связанной с коренным сдвигом в мироощущении, который произошёл в движении от 1910-х годов к первой половине 1920-х, необходимо вкратце наметить особенности концепций каждого из двух произведений.

Суть оперы «Абесалом и Этери» состоит в утверждении света, красоты и гармонии бытия. Понимание прекрасного выступает здесь в единстве с такими качествами, как одухотворённость, чистота, возвышенность, величавость, и тяготеет к выражению идеального. Активность оптимистического тона определяется относительно скромной ролью драматических образов и большой значимостью жизнелюбивых настроений, а также сквозного для оперы гимнического начала.

Гармоничность мироощущения проявляет себя в единстве индивидуально-личностного и всеобщего, национального и европейского, классического и современного. Появление произведений, подобных «Абесалому

и Этери», позволяет констатировать, что и в начале XX века в атмосфере всеобщего разлома удавалось под- держать веру в светлые начала бытия, воспеть лучшие стороны человеческой природы.

В противоположность этому смысл событий, происходящих в «Даиси», заключается в отображении жиз- ненного разлада. Опера разворачивается как остроконфликтная драма с сильнейшими контрастами, резкими перебивами настроений, что отражает чрезвычайную неустойчивость, тревожное беспокойство, смятенность душевной жизни героев. В их высказываниях господствует тон несогласия, отталкивания, вражды.

Общая накалённость атмосферы, нервная возбуждённость, доходящая до неистовства, пафос душевных мук и болевых ощущений многократно приближают происходящее к грани трагического. Народно-жанровая сфера, казалось бы призванная оттенить драму, несёт в себе целый ряд настораживающих моментов, смысл которых состоит в расшатывании жизненных устоев.

В итоге две оперы, принадлежащие одному автору, законченные с интервалом всего в четыре года, напи- санные на близкие сюжеты (ситуация лирического «треугольника») и единые по своей национальной основе, оказываются разительно несходными по концепции.

Объяснение столь резкого сдвига видится в опосредованном отражении грандиозного исторического по- трясения первых послеоктябрьских лет, в осознании происшедшего тогда коренного перелома в психологии и жизнеотношении человека.

Источники | References

1. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. М.: Музыка, 1988.
2. Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений / АН СССР, Ин-т истории искусств, Гос. дом-музей П. И. Чайковского в Клину. М.: Музгиз, 1958.
3. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / сост., ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Советский компо- зитор, 1991.
4. С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлиф- штейна. Изд-е 2-е, доп. М.: Музгиз, 1961.
5. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.: Музгиз, 1963.
6. Тевосян А. «Литургия» С. Рахманинова // Рахманинов С. Литургия Иоанна Златоуста: диск. М.: Мелодия, 1988.
7. Цуккерман В. Несколько встреч с Прокофьевым // Советская музыка. 1977. № 6 (463).

Информация об авторах | Author information



Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф.

¹ Международный 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): 12.10.2023; опубликовано online (published online): 04.12.2023.

Ключевые слова (keywords): музыкальное искусство России начала XX века; неоклассицизм; классицизирующая тенденция; С. Танеев; Н. Мясковский; С. Прокофьев; З. Палиашвили; Russian musical art of the early 20th century; neoclassicism; classicizing tendency; S. Taneyev; N. Myaskovsky; S. Prokofiev; Z. Paliashvili.