

RU

Музыкальное искусство России начала XX века: Антитезы

Демченко А. И.

Аннотация. В данном эссе рассматриваются особенности перехода от Классической эпохи к Модерну (рубеж и начало XX века, 1890-1920-е годы) в музыкальном искусстве России. Отмечается, что для данного периода ключевое движущее противоречие воплотилось в оппозиции «старый мир – новый мир», базируясь на диалоге уходящей и восходящей эпох. В работе даётся краткая характеристика тенденций, свойственных музыкальному искусству России Классической эпохи, её завигающей фазе, получившей различное выражение (что отразилось в таких антитезах, как «деградация, вырождение – великое окаменение», «золотой закат – черные сумерки»). Особое внимание уделяется явлениям зарождающейся эпохи – Модерна. В результате автор заключает, что преобладающей тенденцией в становлении нового мира, помимо удержания и последовательного развития устоявшихся норм, оказалось кардинальное обновление всей системы жизнеотношения, включая художественно-эстетическую сферу: в части музыкальной технологии выдвигались такие качества, как жёсткость, противоречивость; в рамках смысловых аспектов проявились полнота сил и повышенная жизненная активность, а также оптимистическая настроенность, что связывалось в дальнейшем с развёртыванием героической образности и разработкой революционной героики.

EN

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

Demchenko A. I.

Abstract. The essay examines the transition from the Classical era to the Modern (the turn and the beginning of the XX century, 1890s-1920s) in Russian musical art. It is noted that for this period, the key driving contradiction was embodied in the opposition “the old world – the new world”, based on the dialogue of the ending and the ascending era. The paper gives a brief description of the trends inherent in the Russian musical art of the Classical era, its final phase, which received various expressions (this was reflected in such antitheses as “degradation, degeneracy – the great petrification”, “the golden sunset – the black twilight”). Special attention is paid to the phenomena of the emerging era, i.e., the Modern. As a result, the author comes to the conclusion that the prevailing trend in the formation of the new world, in addition to the retention and consistent development of established norms, turned out to be a cardinal renewal of the entire system of life views, including the artistic and aesthetic sphere: as for musical technology, qualities such as rigidity, contradiction were put forward; within the framework of semantic aspects, fullness of strength and increased vitality, as well as an optimistic mood were manifested, which would be later associated with the elaboration of heroic imagery and the development of revolutionary heroics.

В начале XX века произошёл разлом столетий, эпох, эр, систем нравственности, психологии, мировосприятия и единственной «ариадниной нитью» в лабиринтах возникшего хаоса, столпотворения идей и явлений могла служить тенденция, прокладывающая себе путь из прошлого в будущее, от классики к современности.

Вот почему взаимодействие этих двух сущностей выросло в начале XX столетия во всеохватывающую проблему, собирающую вокруг себя всё остальное. Среди множества антитез, характерных для того времени, ключевой оказалась оппозиция *старый мир – новый мир*.

Именно в этом противостоянии заключалось главное движущее противоречие данного исторического этапа, а стержнем жизненной материи стал диалог двух эпох – уходящей и восходящей. И диалог этот эпохи вели во всех мыслимых градациях: от сосуществования до взаимоотрицания и противоборства.

Сразу же уточним: в данной статье понятия *новый мир*, *новая эпоха* и т. п. соотносятся не с локализованным вариантом советской действительности, как это было принято в отечественной историографии

(она формировалась в 1920-1930-е годы), а с тем всеобщим миропорядком, который устанавливался в начале века в глобальном масштабе, в том числе и в дооктябрьской России.

В ходе последующего изложения будут фигурировать следующие понятия и определения.

Новое время в исторической науке принято исчислять с эпохи Возрождения. Вслед за ней последовала эпоха Барокко, а далее то, что обозначим *Классической эпохой* (приблизительно с середины XVIII до начала XX века). Её завершающий период (1890-1920-е годы) одновременно стал и началом следующей эпохи, которую будем именовать словом *Модерн*. И если Возрождение, Барокко и Классическая эпоха составили эру Нового времени, то с Модерна своё исчисление повело *Новейшее время*.

Период 1890-1920-х годов будет фигурировать под названием *начало XX века*. Пользоваться этим обозначением будем только из соображений краткости, так как точнее было бы обозначение *рубеж и начало XX века*.

Рубеж XX века – это 1890-1900-е годы, когда явственно современное заявляло о себе только в виде отдельных элементов, а превалировало то, что соответствовало поздней стадии Классической эпохи, поэтому справедливо говорят о *позднеклассическом искусстве*. Столь же правомерен и термин *позднеромантический стиль* – ввиду того, что в эти десятилетия после периода 1850-1880-х годов с характерным для него доминированием реалистических тенденций с новой силой заявили о себе романтические устремления.

Собственно *начало XX века* – это 1910-1920-е годы, когда бурный прорыв новейших художественных форм со всей очевидностью знаменовал выход Модерна на историческую арену. На этой стадии, оттесняя всё позднеромантическое, в искусстве безусловно главенствовал тот стиль, который можно назвать раннесовременным. Употребление понятия *раннесовременный* (или шире – *современный*) подразумевает в данной работе соотнесённость с художественным творчеством первого периода Модерна (1890-1920-е годы).

Рассматривая музыкальное искусство России начала XX века, будем подразумевать её в статусе многонациональной державы, что затем было унаследовано Советским государством. Таким образом, в анализ вовлекаются артефакты, принадлежащие не только русской, но и другим композиторским школам (главным образом Украина, Прибалтика и Закавказье). При этом не проводится традиционный водораздел между творчеством дооктябрьских и послеоктябрьских лет.

* * *

Прежде, чем приступить к рассмотрению происходившего в начале XX века процесса перехода от классики к современности, необходимо наметить контуры каждой из двух взаимодействующих сущностей. Естественно, преимущественное внимание будет уделено характеристике явлений нарождавшейся эпохи, поскольку с ними была связана перспектива последующего развития.

Итак, Классическая эпоха, начавшая свой путь в середине XVIII столетия, с конца XIX века вступила в завершающую фазу эволюции со всеми вытекающими отсюда последствиями. Главное из них состояло в том, что время работало против неё, и после многих десятилетий полнокровного существования она постепенно клонилась к упадку.

В призме художественного творчества исход этот преломился во всевозможных формах. Начинается своего рода выветривание некогда могучей «породы», её истощение, измельчание, рассеивание.

Речь в данном случае идёт не о второстепенных и третьестепенных авторах, существование которых всегда сопутствует жизни большого искусства, а в их продукции при внешнем благополучии и профессиональной гладкописи к началу XX века обнажились изъяны традиционализма, вторичности, эпигонства. Одна из «лакмусовых бумажек» – использование принципа секвентности, категорически отвергаемого новаторски мыслящими композиторами этого времени и нещадно, до назойливой механичности эксплуатируемого консерваторами.

Великая золотonosная жила классической музыки явно исчерпывала себя и по многим линиям основного художественного потока. Показательна в этом отношении эволюция творчества А. Глазунова.

Симптомы надвигающегося кризиса обнаружались в ряде его произведений уже на рубеже столетия (концертные вальсы, Скрипичный концерт, балеты «Шопениана», «Раймонда», «Барышня-служанка», «Времена года»):

- заметны отход от господствовавшего прежде принципа демократизма и увлечение эстетизмом, что скажется в чертах изысканности;
- наблюдается тяготение к репрезентативному стилю, в котором на передний план выдвигается импозантная роскошь русского ампира (оттенок помпезности и внешней бравуры, блеск и отточенность отделки картинно-декоративной ткани);
- одновременно суживаются масштаб и диапазон содержательности как таковой, допускается возможность замыкания в достаточно ограниченном мире с преимущественной апелляцией к мотивам гедонии, жизненного комфорта.

В связи с подобной направленностью становится понятным появление столь своеобразной концепции, как Шестая симфония, где I часть до несовместимости резко сопоставлена со следующими тремя. Метафорический смысл этой части – смятенная Россия в буреломе времени, несущем жизнь к иным берегам.

В трёх остальных частях происходит переключение в плоскость светлой созерцательности, благодушной идиллии и реминисценций прежнего величия. Иными словами, делается попытка отстраниться от проблем, что, в сущности, означало бегство от конфликтов Нового времени.

В последующем прогрессия отмеченных качеств приводит к тому, что в 1910-е и ещё более в 1920-е годы влияние творчества Глазунова на художественный процесс заметно ослабевает. Главную роль в этом сыграло

то, что обнаружилась инертность мышления и возникла определённая атрофия способности к продуцированию новых идей, адекватных изменившейся реальности.

В этом смысле очень характерна история создания и направленность двух лучших произведений Глазунова 1910-х годов – его обоих фортепианных концертов.

Первый из них создавался с 1904 по 1911 год, замысел второго возник ещё в 1890-е, но окончательно это сочинение сложилось только к 1917 году. Таким образом, оба концерта «пришли» в 1910-е из предшествующего исторического этапа (рубеж XX века) и естественно, что в каждом из них преломились характерные моменты уходящей эпохи.

Как это нередко случалось у Глазунова предшествующих десятилетий, здесь господствует дух светлой гедонии. Он особенно подчёркнут во втором концерте, где мотивы возвышенного наслаждения связаны как с пасторальностью, так и с пленэром пышных дворцов, старинных загородных ансамблей – вот почему произведение можно назвать «воспоминанием о Петербурге».

По стилю это чисто классические партитуры, раскрывающие жизнеощущение человека рубежа XX века, что определяет их привлекательность и в то же время слабые стороны (особенно с точки зрения вступившей в свои права иной эпохи).

Многое здесь оказывается внешне добротным, но потерявшим прежнюю значительность: при всей респектабельности – отсутствие глубокого содержательного наполнения, при кажущейся бодрости – внутренняя статика. Музыка приобретает некий иллюзорный характер и в контексте нового исторического измерения воспринимается как отзвук былого.

* * *

Если допустить сравнение с естественным жизненным циклом, то можно заметить, что по ряду признаков Классическая эпоха переживала в начале XX века нечто, напоминавшее время старения.

Обнаруживалось это в соответствующих настроениях, темах, идеях. Например, в духе увядания и угасания, что сопровождалось такими явлениями, как снижение уровня жизненной активности, широкое распространение настроений пассивной элегичности.

Не случайно столь существенное значение приобретает мотив погружения в сны, а с ним и жанр колыбельной, без которого редко обходится какой-либо крупный опус рубежа XX века (колыбельные в «Щелкунчике», «Иоланте» Чайковского, в «Садко», «Салтане», «Золотом петушке» Римского-Корсакова).

И если в 1890-е годы это были по преимуществу ласковые, умиротворяющие колыбельные, то позднее они постепенно становились всё более сумрачными, угрюмыми (колыбельная Царевны в «Кашее» Римского-Корсакова, «Колыбельная Жар-птицы» из первого балета Стравинского), и сон превращался в тяжёлую, мертвенную дрёму избывания жизни (от шестой из «Восьми русских народных песен» и начального раздела «Кикиморы» Лядова до медленной части Пятой симфонии Мясковского).

Продолжая параллели завершающей фазы Классической эпохи с естественным жизненным циклом, можно сказать, что это были вечер и осень жизни, переходящие в ночь и зиму бытия. Вот почему в музыке того времени возникло заметное пристрастие к позднеосеннему пейзажу с характерным для него духом запустения, с тонами сумеречности и оцепенения, с блёклыми, потухшими красками.

Понятные у мастеров старшего поколения (скажем, в оркестровой Сюите *h-moll* и во II части Второй симфонии Калиникова или в фортепианной пьесе «Сумрак» из *op. 64* Лядова), подобные образы доказывали закономерность своего появления и тем, что проникали в творчество молодых авторов.

К примеру, из сочинений Прокофьева можно напомнить 16-ю и 17-ю «Мимолётности», а также симфонический эскиз «Осеннее», где в полном соответствии с заголовком всё определяет пасмурный колорит, материализуемый в опоре либо на затемнённые, «глухие» тембры (бас-кларнет, фаготы, низкие струнные), либо на призрачно-бестелесные звучания (высокие деревянные, арфы, а у скрипок флажолеты и «дрожь» дублированного штриха *sul ponticello*).

Исход Классической эпохи, как и многое другое в искусстве начала столетия, получал настолько различное выражение, что в ряде случаев приходится говорить об антитезах. Одну из них можно представить в виде следующего противостояния: деграция, вырождение – великое окаменение.

Если взять, допустим, поздние оперы Римского-Корсакова, то с левой частью данной оппозиции связываются отчасти «Кашей» и законченно «Золотой петушок» (с прямой к нему параллелью в опере Лысенко «Энеида»), а с правой – «Китеж» (нелишне напомнить, что в Третьей симфонии Глиэра, как оркестровом аналоге оперы «Китеж», финал носит симптоматичный подзаголовок «Подвиги и окаменение Ильи Муромца»).

В первом случае рисовалась погибель злая или смехотворная, выносился приговор тем сторонам жизни, которые явно изжили себя. Во втором случае передавалось крушение грандиозное, величественное, воздвигался эпический монумент уходящему времени.

* * *

Другую антитезу исхода эпохи метафорически можно представить в виде сопоставления «золотой закат – черные сумерки».

Сказанное М. Цветаевой о Блоке: «Он на закате дня // Пел красоту вечернюю» – легко отнести и к ряду его современников из композиторской среды. Подобная направленность часто была свойственна гедонистической ветви отечественной музыки, которая развивалась преимущественно в плоскости созерцательных и благодушно-идиллических настроений.

Здесь же следует напомнить и о рассмотренной нами ранее возвышенно-одухотворённой лирике, обычно отмеченной печатью покоя, умиротворения, посредством которой рисовались чаще всего «сны золотые», нередко с подключением мотивов тихо застывающей красоты.

В любом случае это был светлый, недраматичный исход и ему противостояла противоположная настроенность, обозначенная выше метафорой «чёрные сумерки» – настроенность, получившая неизмеримо большее распространение, что говорило о преобладании сугубо драматического, временами открыто трагедийного восприятия исторического перелома.

Черты и свойства такого восприятия выливались в широкий поток всякого рода отрицательных эмоций. Их спектр простирался от элегической печали и настроений смятения до жгучей тоскливости и нестерпимой душевной боли, что в крайнем выражении подводило к грани трагизма.

Этому отвечали общая сумрачно-гнетущая атмосфера, затемнённый колорит и обострённая, подчас гипертрофированная экспрессия. «Материальной базой» всему служило исключительно напряжённое интонирование, в котором выделялось то, что восходило к кругу ламентозных вопрошаний, к стону, мольбе, взыванию, плачу и в ряде случаев сопровождалось траурным ритмом.

Сказанное нет необходимости непременно связывать с полной и окончательной жизненной катастрофой. Значительно чаще реальная суть происходящего состояла в чувстве человеческой потерянности, когда оказались утраченными смыслы и цели, нормы и опоры былого существования, когда бремя бытия стало ощущаться непомерным, а тяготы жизни непреодолимыми.

Так сложился слой «бывших» и «лишних» людей, которые переживали переход в новое историческое измерение как губительное потрясение, не нашли себе места в круговороте бурных событий, во многом замкнулись в рамках этико-эстетических установок уходящей эпохи и потому оказались на периферии жизненных процессов.

В музыкально-художественной практике этому соответствовал стиль «ретро» в различных его вариантах, что не раз указывалось в исследовательской литературе. Например, Е. Долинская (1985, с. 33) отмечает в контексте 1910-1920-х годов ретроспективность стилей Глазунова, Метнера и даже Мясковского.

«Сумеречная» линия затронула в 1910-е годы практически всех, но были у неё особенно преданные «рыцари печального образа», и совершенно очевидно, что принесли они свою привязанность к «ретро» из времени рубежа XX века, когда закладывались основы этого стиля (начиная с Чайковского).

Оттуда же в большинстве своём пришли и представители данного течения в 1910-е годы, в том числе «элегический певец» уходящей России, каким был Рахманинов в его эволюции к кантате «Колокола» (1913) и Трём русским песням для хора с оркестром (1926).

Остаётся отметить редкий поворот рассматриваемой сферы, который находим в творчестве Комитаса. Характерное для его музыки восхождение к всеприродному и надвременному отнюдь не всегда означало причастие к некоей высшей мудрости. В некоторых песнях совершенно очевиден драматический подтекст данного явления.

Очень симптоматична с этой точки зрения приводимая ниже характеристика его «Антуни». «В песне господствует тёмный, “ночной” колорит. Фортепианное вступление, захватывая крайние регистры, создаёт ощущение безбрежной звуковой перспективы: огромное чёрное небо и холодный блеск далёких звезд. На этом мертвенном, оцепенелом фоне разворачивается трагедия одиночества и прощания с жизнью» (Геодакян, 1969, с. 61).

В таких случаях по-восточному витиеватую речитацию заменяет проникновенное *lamento*, олицетворяющее дух человеческий, не по своей воле затерянный в безмерных пространствах. То есть подразумевается драма жизненного исхода.

По образному наполнению и степени экспрессии драма эта могла представлять в различных вариациях:

- сдержанно-унывный сказ о тяготах существования («Несите прохладу, горы»);
- скорбный трепет души перед лицом Вечности («Весёлая гора»);
- горькое излияние неприкаянного человека и плач судьбы («Журавль»).

Но так или иначе смысловой подоплёкой становится уход из мира, чему способствует общая «остылость» тона, ослабленность жизненного пульса.

В этом отношении показательно сюжетное развитие в песне «Абрикосовое дерево»: от бурных порывов и грозных накатов, что призвано передать попытку удержания жизни в катастрофической ситуации (первый эпизод) через нейтрализацию и остывание эмоции (второй эпизод) к растворению в безбрежности звёздной капли (фактурный одноктак третьего эпизода, непрерывно повторяющийся одиннадцать раз).

* * *

Как бы ни была важна и примечательна история угасания прежней цивилизации, всё же более значительным являлся факт рождения и утверждения нового мира. Безусловной доминантой исторического процесса стало не столько удержание и поступательное развитие устоявшихся норм, сколько кардинальное обновление всей системы жизнеотношения.

И в области художественно-эстетической, в том числе в сфере композиторского мышления, прежде всего обращала на себя внимание резко выраженная переориентация. Вот почему естественно начать характеристику нового искусства с выяснения «технических» параметров – тем более, что в стилевых процессах так или иначе отражались коренные преобразования, происходившие во всех областях бытия.

Суть же изменившейся реальности состояла в выдвигании таких качеств, как жёсткость, противоречивость.

Жёсткость как важнейшее свойство нового жизнеощущения заявила о себе на уровне музыкальной технологии самым различным образом:

- резкость и острота ритмов (нередко механистичных);
- сухая, чеканная, форсированная артикуляция с активнейшим выдвиганием в оркестровой сфере духовых инструментов (особенно медных), с резко возросшей ролью ударных и соответствующим оттеснением струнной группы;
- формульный тематизм, инструментализация мелоса (широкий регистровый разброс, свободное и частое модулирование даже в рамках экспозиционного изложения);
- скупость и рационализм фактуры, графичность письма, вместо тонкой и мягкой отделки – грубый, плакатный мазок, в противовес эластичным, плавно текущим формам – жёсткая конструкция.

Наиболее сильнодействующим фактором материализации рассматриваемого качества явилась диссонантность. Поскольку это очень важный момент, имеет смысл напомнить общеизвестные положения.

Эскалация диссонантности начиналась с усложнения традиционной аккордики путём расщепления ступеней и обрастания побочными тонами (вплоть до возникновения кластерных образований), а также благодаря широкому использованию полифункциональных комплексов.

Принципиально важным качественным скачком явился переход к построению аккордов нетерцового строения, в которых преодолевалась изначальная мягкость гармоний терцовой структуры. В конструировании такой аккордики особенно существенным было введение секундового принципа, действие которого распространялось и на соединение аккордов.

Таким образом, диссонантность утверждала себя не только по вертикали, но и по горизонтали. Это отразилось в частности в том, что интонационный рисунок в противовес былой пластичности становится угловатым, ломаным – как по причине постоянного использования крупных мелодических скачков, так и ввиду всемерного насыщения интерваликой тритонов, септим, нон.

Те же интервалы (наряду с чистыми квартами и квинтами) начинают заменять привычные терции и сексты в параллельном движении голосов. Наконец, обычными становятся всякого рода полиладовые, политональные и сложные линейные наложения.

В результате происходит так называемая эмансипация диссонанса, что явилось эпохальным переворотом в сфере музыкально-художественного мышления. Отныне диссонанс вырывается из подчинения консонансу, обретает независимость, то есть рассматривается как самоценный элемент – вне взаимодействия с консонансом.

Полнога его «гражданских прав» закрепляется в таких явлениях, как отказ от разрешения диссонанса в консонанс и появление диссонирующей тоники, причём с настолько широкими «полномочиями», что отдельная тема, самостоятельный эпизод или произведение в целом могут начинаться и завершаться диссонансом.

Именно с проявлениями жёсткости был главным образом связан так называемый антиромантизм с его ошеломляющими новациями в сфере музыкального языка и воинствующей оппозицией к этике и эстетике классического искусства.

Преодолевались такие качества, как возвышенность и благородство художественного высказывания, доминанта лирически-эмоционального начала – особенно в той его метаморфозе, которая возникла на рубеже XX столетия и сказала в пассивно-созерцательной настроенности, в иллюзорности и эстетизме (символично-импрессионистское крыло отечественного искусства). Взамен утверждалось конкретно-чувственное, реальное, грубовато-земное.

Отмеченное противостояние с достаточной отчётливостью осознавалось творцами новой музыки. И. Стравинский в середине 1920-х годов утверждал: «*Романтизм есть достояние XX века, а мы живем в противоположную эпоху... Романтическая музыка исходила из чувств и из фантазии, моя музыка исходит из движения и ритма*» (Стравинский – публицист..., 1988, с. 53, 81).

И тем не менее, принимая термин *антиромантизм* в его полемическом смысле (подразумевается вызов предшествующей традиции, а также бунт против академизации искусства), трудно согласиться с его использованием с точки зрения определения художественного метода, ибо многое из происшедшего в творчестве этого времени отвечало всем родовым признакам романтического искусства.

Приведём на этот счёт две показательные цитаты.

«*Стихийно романтическая “Весна священная”*» – такое определение даёт в «Книге о Стравинском» Б. Асафьев (1977, с. 266) произведению, которое являлось форпостом «антиромантизма».

Любопытное признание сделает позже, уже за пределами рассматриваемого периода, И. Эренбург: «*В те годы мы все были романтиками, хотя и стыдились этого слова... Мы высмеивали романтизм, а на самом деле были романтиками*» (1966, с. 381, 446).

* * *

Более подробно остановимся на таком изначальном качестве современности, как резко выраженная *противоречивость*.

Рассматривая данное качество с точки зрения музыкальной технологии, обнаруживаем один из внутренних механизмов, способствующих его постоянному воспроизводству. Речь идёт об антиномии центробежных и центростремительных тенденций.

За *центробежными тенденциями* угадывалось стремление к неограниченной свободе, и следствием подобного раскрепощения становилась исключительная множественность и разнородность проявлений. Утверждается принципиальная возможность использовать практически любые средства выразительности.

К примеру, снимаются какие-либо ограничения в ладогармонической сфере. Отныне не существует недопустимых аккордов и их последований, а также модуляций.

Максимально расширяется истолкование тональности: на любой из двенадцати ступеней может быть построен любой аккорд. Причём в рамках подобной, двенадцатиступенной тональности равноправно диатоническими становятся и те созвучия, которые раньше мыслились только как альтерированные.

Одновременно наблюдается тяготение к ладотональной децентрализации, к нейтрализации лада, к откату от понятия *устой* – *неустой* и к разрушению тональности как категории.

Фактор множественности проявляет себя в широчайшем распространении всевозможных *poli*: полиритмия и полиметрия, полимелодизм и полимодальность (варьирование и гибридизация особенностей различных ладовых наклонений при единой тонике), политональность и зарождение признаков полистилистики.

В ряду *poli* должен быть упомянут и столь важный для музыки XX века процесс полифонизации. При этом следует уточнить: в конечном счёте композиторов начала XX века притягивала не столько полифония вообще, сколько возможность её сугубо современной трактовки, что означало достаточную автономию сопрягаемых линий и даже полную самостоятельность движущихся разнородных пластов.

Можно привести и другие свидетельства раскованности художественного мышления. Обычным явлением становится подчёркнуто нерегламентированная метроритмическая организация, включая сплошь переменный размер, что явно восходило к свободной прозаической речи, но никак не к законам стихотворной или танцевальной стопы.

Чрезвычайно гибкое, прихотливо-импульсивное композиционное изложение обеспечивается микротематической основой, способной на всевозможные комбинации и метаморфозы.

Более того – тематические функции начинают брать на себя и те средства выразительности, которые раньше выступали только в роли вспомогательных (ритм, тембр, фактурная деталь).

Весьма показателен факт широчайшей амплитуды варьирования оркестрового состава: по одну сторону от классической нормы парного и тройного состава – гигантские сверхоркестры, по другую – оркестры, сжатые до различных камерных вариантов и даже до небольших, совершенно ненормативных ансамблей солистов-инструменталистов.

В противоположность сказанному действие *центростремительных тенденций* было нацелено на утверждение некоего стандарта, определённой унификации, безусловно контролируемого процесса (за подобными тяготениями прочитывалась идея единоцентриа с соответствующей установкой на различные ограничения).

В техническом отношении это отчётливее всего проявлялось следующим образом:

- жёсткий прессинг ритма, берущего на себя организующие функции;
- выдвигание остинатности, принимающей подчас характер открыто подавляющего воздействия;
- апелляция к однородным, монологичным, нивелирующим тембровым краскам и массивным *tutti*;
- заданность композиционно-драматургического изложения на какой-либо единообразный приём;
- тяготение к монтажным принципам организации материала, которые в конечном счёте основаны на волевых факторах.

Столкновение центробежных и центростремительных тенденций заключало в себе одно из самых сильных противоречий Модерна. Ситуация осложнялась ввиду того, что эти разнонаправленные тенденции могли сосуществовать в рамках творчества одного композитора.

Такое представлено, например, в музыке Стравинского и Прокофьева, хотя в творчестве первого заметнее влечение к центробежности, а у второго – к центростремительности.

Кстати, именно их художественный поиск, не связанный с какой-либо фиксированной системой-манифестом, вызвал наиболее широкий резонанс в мировом искусстве, в то время как программно обоснованные методы имели характер весьма узкой и специфической разведки новой музыкальной лексики, как было это у И. Вышнеградского, Е. Гольшева, Е. Обухова или Н. Рослава.

Возвращаясь к проблеме противоречивости, следует признать, что самую яркую иллюстрацию предельно острой антиномии находим за пределами отечественного музыкального искусства – в практике представителей нововенской школы (её эволюция от атонализма к додекафонии и сериализму).

В заключение необходимо заметить, что в целом на изучаемой исторической стадии несомненно доминировали центробежные тенденции, зато в следующий период (1930-1950-е годы) явно возобладали центростремительные тяготения.

* * *

С точки зрения смысловых аспектов новое искусство заявило о себе таким качеством, как полнота сил и связанная с этим повышенная жизненная активность, а зачастую и ярко выраженная оптимистическая настроенность.

Названные свойства обычно выступали в трудноразделимом комплексе. В данном отношении очень типичны характеристики раннего творчества Прокофьева, которое, по мнению многих исследователей, «*выделяется редким душевным здоровьем, волей, оптимизмом и деятельным жизнеощущением*» (Музыка XX века, 1984, с. 16).

Однако в подобных случаях трудно согласиться с подчёркнутым противопоставлением музыки того же Прокофьева и творчества его непосредственных предшественников. В действительности ситуация была не столь однозначной, и многое в их произведениях так или иначе подготавливало почву для прорыва современности, в том числе для утверждения её действенно-оптимистического потенциала.

В самом деле, ещё на рубеже XX века в противовес кризисным явлениям в творчестве представителей последнего поколения Классической эпохи возникает широкомасштабное движение за обновление, за новый оптимизм, за новую действенность.

Утверждается романтический идеал жизни сильной, яркой, полной света и бодрости. Выдвигается натура волевая, решительная, с активно-преобразующим отношением к окружающему миру, ей свойственны горение, жажда деятельности.

Если продолжить использованную выше метафору, то можно сказать: в противоположность ночи и осени исхода это были утро и весна восходящего потока жизни, что с наибольшей отчётливостью преломилось в юношеской тематике и в «весенних мотивах», которые особенно ярко представлены в творчестве Рахманинова.

В свою очередь, названные образно-тематические линии входили составной частью в более широкий, даже всеобъемлющий семантический комплекс, смысл которого так или иначе был связан с идеей подъема сил.

Различные грани этого комплекса представлены в таких произведениях, как оперы «Садко» Н. Римского-Корсакова и «Тарас Бульба» Н. Лысенко, Пятая симфония А. Глазунова и Первая В. Калинникова, Первый квартет Р. Глиэра и хоры Э. Дарзиньша.

В призме данного художественного массива страна представляла в могучем и вольном развороте всеобщей энергии, пронизанной живым, деятельным пульсом. Человек активно раздвигал жизненные горизонты, ему была свойственна уверенность в себе и в достижимости своих целей, что естественно выводило к безусловно жизнеутверждающему тону.

Однако необходима оговорка: при всей своей свежести и новизне данная художественная материя почти целиком пребывала в рамках позднеклассической стилистики, только подспудно подготавливая выход за пределы сложившейся традиции. Безусловный скачок в иное звуковое измерение с сопутствующим тому резким обнажением признаков современности произошёл в 1910-е годы.

Далеко не всё в становлении новой эпохи, каким оно отображено в отечественной музыке того времени, оказывалось безоблачным, но довольно многие из жизненных устремлений и проявлений имели несомненно позитивно-утверждающий характер.

В мир входил человек, отличавшийся завидным душевным здоровьем, жизнелюбивым тонусом, а сам мир нередко открывался как радостный, праздничный, солнечный. Отсюда столь существенная роль жанровой стихии и гедонистических настроений, которые помимо иной стилистической настройки отличались от позднеклассической жанровости и гедонии подчёркнуто деятельным характером.

В данной сфере выделено сделанное И. Стравинским, у которого находили «*радужный талант*» (Мясковский, 1964, с. 44), подчёркивая: «*Фейерверк – стихия Стравинского*» (Асафьев, 1974, с. 48).

Эти замечания современников (Н. Мясковского и Б. Асафьева) не требуют комментариев, и можно только добавить, что важнейшим средством в раскрытии соответствующей образности служила композитору блистательно поданная им красочность.

Другой из наиболее «полноводных» каналов художественного воплощения душевного здоровья и жизнелюбия был связан с юношеской тематикой 1910-х годов, где предпосылкой восторженно-радостного приятия мира являлись нерастраченность сил, свежесть и непосредственность чувств.

Здесь лидером оказался ранний С. Прокофьев, и прежде всего здесь он выступил, по словам Д. Кабалевского, как «*певец жизни, солнца и молодости*», открыв «*людям растревоженного, сурового и жестокого XX века ту радость и свет, которых им так часто недостает*» (Цит. по: Прокофьев, 1982, с. 6).

* * *

На протяжении всего переходного периода 1890-1920-х годов подъём жизненной активности в конечном счёте так или иначе соотносился с процессом становления новой эпохи, и своё высшее выражение он получил в развёртывании героической образности.

Стремительное усиление соответствующих тенденций в музыке 1890-х годов (в произведениях, подобных Первой симфонии Рахманинова) привело в конце десятилетия к небывалому для отечественного творчества расцвету героики, вполне сопоставимому с её самыми значительными проявлениями в зарубежном искусстве, включая бетховенское творчество.

И следует дополнительно подчеркнуть: ни в коем случае не упуская из виду элементов героики в творчестве Глинки, выросших позднее в «богатырский эпос» Бородина, всё же следует признать, что такого мощного и многообразного прилива подобного рода настроенности отечественная музыка до рубежа XX века не знала.

Основной ареал героической эпопеи приходится на время с конца 1890-х по середину 1900-х годов: её границы обозначены Четвёртой симфонией Танеева (1898) и «Поэмой экстаза» Скрябина (1907), а внутри этой зоны находятся Вторая фортепианный концерт и Вторая симфония Рахманинова, Вторая и Третья симфонии Скрябина. Здесь же следует упомянуть и о широкой периферии в виде фортепианных произведений, подобных Третьей сонате Скрябина или Прелюдии *g-moll op. 23 № 5* Рахманинова.

Героика рубежа XX века отличало органичное соединение личностного и всеобщего. И хотя первое подчас оказывалось на грани индивидуализма (у Скрябина), в конечном счёте целое определялось общезначимыми моментами. Непосредственным продолжением данного симбиоза являлось сочетание лиризма с ярко выраженным публицистическим началом, которое заявило о себе в гражданском темпераменте, в ораторской патетике и в призывно-провозглашающем интонировании.

Собственно героическое было связано с энергичными волевыми импульсами, с мотивами устремлённости и решительного преодоления, что определяло большую роль фанфарно-кличевых оборотов и активно-наступательных, нередко маршевых ритмов. Через высокий накал жизненной борьбы к триумфу в характере заключительного апофеоза (у Скрябина) или героизированного скерцо-празднества (у Рахманинова) – такова типичная драматургическая траектория.

Естественно, предполагалось существование внеобыденное, неординарное, в дерзаниях и деяниях по самой высокой мере, что по-своему отражено в известном высказывании Скрябина тех лет: «Иду сказать людям, что они сильны и могучи!» (Цит. по: Альшванг, 1964, с. 135).

Внешне это выливалось в особую импозантность (подчёркнутое благородство, приподнято-горделивый характер, блеск и артистизм изложения, театрально-декоративные контуры), а по внутренней сути – в формы героического эпоса с соответствующей укрупнённой общей рельефа, доводимой в некоторых случаях до такого уровня грандиозности и титанизма, что происходящее начинало восприниматься как планетарное и даже вселенское (когда «Поэмы экстаза»).

Героическая концепция, сложившаяся в отечественном музыкальном искусстве рубежа XX века, оказалась явлением исключительным, поэтому естественно, что её воздействие обнаруживается в творчестве двух последующих десятилетий:

- как у тех, кто формулировал данную концепцию, – см. из сочинений 1910-х годов кантату «По прочтении псалма» С. Танеева, этюды-картины *c-moll op. 33 № 1* и *D-dur op. 39 № 9* С. Рахманинова, «Прометей», Седьмую сонату, фортепианную поэму «К пламени» А. Скрябина, Сказку *fis-moll op. 26 № 4* Н. Метнера;
- так и у их последователей, на которых наибольшее влияние оказали художественные идеи Скрябина (Ан. Александров, А. Крейн, Д. Мелких, С. Фейнберг и др.).

Однако в целом и основном понимание героики в 1910-е годы заметно меняется и смысл этих перемен состоял главным образом в переходе «от слов к делу».

Если на рубеже века (особенно в творчестве Скрябина) очень большую роль играл публицистический элемент, а ораторский пафос соприкасался подчас с декларативностью, если это часто оказывалась скорее героика стремления и провозглашения (не случайно столь большие пространства отводились состояниям созерцания и томления), то теперь на передний план выдвигается энергия непосредственного действия. Всё наполняется конкретным целеполаганием, реальным активизмом, обретает особую динамическую насыщенность.

Следует признать, что одновременно снижается притягательность героики как таковой. Поэтому теперь она чаще присутствует в концепции не как безусловно определяющее начало, а в виде отдельных образов (например, в третьей теме Первого фортепианного концерта Прокофьева) или в виде общей окраски (в его же Второй и Третьей сонатах).

Другое свойство новой героики было связано с экспансивностью, способной перерастать в агрессивность. В соотнесённости данного явления со сферой героического сомнений быть не может, поскольку обязательно предполагается активное воздействие (волевое или открыто силовое) с различной степенью воинственности, дерзости, вызова. Эта «нападающая» природа обеспечивалась бурным напором темпа, угловато-резким характером ритмоинтонаций, жёсткостью вертикали, ударно-форсированным звукоизвлечением.

И уже не могло быть речи о красоте, благородстве, импозантности, присущих героике рубежа XX века. Мало того – сплошь и рядом трудноразличимой становится грань между позитивным и негативным. Наконец, в достаточном обилии появляются образчики «злой» героики (от яростных бушеваний фовистской энергии до отражения атмосферы ожесточённых военных катаклизмов).

* * *

Дух подъёма, процессы кардинального обновления, героические устремления – всё это в системе нового мира так или иначе соотносилось с мотивами активного преобразования, то есть с интенсивным воздействием на человека и окружающую его среду.

Можно с полной уверенностью констатировать, что настойчиво внедряемое преобразовательное начало определилось в качестве родового свойства XX столетия. В данном случае не обсуждаются конечные результаты преобразующей деятельности, которые в ряде случаев оказывались губительными в самых различных плоскостях – от политики и нравственности до экологии.

В связях с определённой социальной средой отмеченные мотивы повели к возникновению такого идейно-тематического русла, как революционная героика.

Не дебатировав вопрос о нравственно-этической сущности данного явления, дальнейшее развитие которого на почве конкретной исторической действительности привело, как известно, к установлению в СССР тоталитарного режима, можно с достаточным основанием утверждать, что на своей исходной фазе оно воспринималось в преобладающе позитивном ореоле – в призме художественных преломлений это ощущается со всей отчётливостью.

Разработка мотивов революционной героики в профессиональном искусстве рубежа XX века чаще всего была связана с передачей мятежного духа, патетической приподнятости. Музыка наполняется ассоциациями со стихийными явлениями природы, созвучными романтизированному восприятию революционной действительности (хор Э. Дарзиньша «Сломанные сосны», фортепианная поэма Н. Метнера «Отрывок из трагедии»).

Наряду с подобными трактовками не менее активно развивались и такие, в которых происходящее отражалось в более реальных контурах – как правило, осуществлялось это на основе сближения со стилистикой революционных гимнов (хор Э. Дарзиньша «Идём вместе», песня Н. Лысенко «Вечный революционер») либо

в прямой опоре на соответствующие песенные образцы (оркестрово-хоровые обработки «Эй, ухнем» А. Глазунова, «Дубинушка» Н. Римского-Корсакова).

В самой большой степени сказанное о реальном воплощении революционной героики относится к песням пролетарской борьбы, которые прошли стадию кристаллизации именно в эти годы. Как и для многих других художественных явлений своего времени, для них характерно соединение качеств, унаследованных от культуры XIX века, с особенностями, свойственными искусству XX века.

Первое определялось уже самим происхождением революционных песен от различных образцов музыки прошлого. Отражение веяний нового времени начиналось с всемерного насыщения текста актуальным содержанием, боевой призывностью.

По линии активизации героической направленности шло и переинтонирование мелодий. Они наполнялись упругой маршевой ритмикой, энергичными оборотами с главенством восходящей кварты, волевыми кадансами.

Подобная трансформация была настолько убедительной, что со временем интернациональные песни рабочего класса зазвучали на Западе в их русском варианте. Этот факт является доказательством художественной значимости данного массива, ставшего одной из вершин отечественного и мирового фольклора.

Как и для всего искусства России, переломными в отношении разработки революционной тематики становятся 1910-е годы. Прежде всего обращает на себя внимание факт неизмеримо более широкого и открытого её воплощения в области профессиональных жанров. С другой стороны, совершенно определённым стал процесс активного стилистического обновления.

Ведущей идеей творчества тех лет становится идея раскрепощения. Она присутствовала и раньше, на рубеже XX века (см. упоминавшиеся оркестровые обработки «Эй, ухнем» Глазунова и «Дубинушка» Римского-Корсакова), и отнюдь не была локальной в смысловом отношении (движение от скованности к преодолевающему героическому порыву представлено, например, в фортепианной поэме Скрябина «К пламени»).

Но только теперь и именно в историко-революционном жанре эта идея развернулась со всей отчётливостью. Высвобождение от подавляющих воздействий раскрывалось как диалектический процесс постепенного преодоления гнетущих состояний с завершающим прорывом к свободе (впервые в крупном масштабе подобная концепция была разработана в «Латышском реквиеме» Э. Мелнгайлиса).

* * *

Всё наиболее ценное и значительное для историко-революционной музыки 1910-х годов сконцентрировала в себе симфония-кантата С. Людкевича «Кавказ». Суть этого произведения может быть сведена к одной фразе: духовное раскрепощение отдельного человека и народа в целом, а если говорить конкретнее – движение от подневолья к революционной героике.

Исходной ступенью каждой из множества стадий этого процесса служат мотивы скорби и мрака, которые прежде всего соотносятся с образом народа, с его безотрадным существованием.

Источник людских бед в симфонии-кантате Людкевича чаще всего подразумевается, и непосредственно обличье сил угнетения раскрывается только на выходе к решающей фазе развития конфликта – в III части, где с беспощадной иронией переданы дух воинствующей бравады, внешний блеск, пустота, суесловие властей предержавших.

Особая смелость автора, определившая идейно-художественную неординарность данной концепции, состояла в том, что он сумел высветить историческую перспективу, сосредоточив основное внимание на обрисовке сил активного противостояния, благодаря действию которых и происходит духовное распрямление народа.

Сфера героического разрабатывается самым интенсивным образом, в двух взаимодополняющих гранях: как героика стихийного плана с доминантой субъективно-личностного и как героика организованной борьбы с опорой на объективно-массовое, общенародное.

Причём воплощена не просто героика, а героика революционной борьбы. Композитор делает здесь художественное открытие особого стилистического пласта, который окончательно сложился лишь в 1950-е годы (прежде всего в творчестве Шостаковича – в движении от Десяти хоровых поэм к Одиннадцатой симфонии). Его жанровым базисом становятся маршевые ритмы, которые в ходе своей эволюции непосредственно сближаются с выразительностью боевой пролетарской песенности.

В соединении с призывными возгласами и преимущественно духовой окраской оркестрового звучания обнажённо-чеканный маршевый шаг позволяет добиться ряда взаимодополняющих семантических эффектов: всеобщее гимническое песнопение, массовая демонстрация воли и решимости, собранно-сосредоточенное революционное шествие, картина баррикадной схватки.

В последнем из этих вариантов автор вводит ещё одно весьма перспективное средство – неуклонное восхождение краткого мотива по малотерцовому тональному кругу, что своеобразно воплощает характер напряжённо-драматических преодолений.

Становление отмеченного типа образности идёт в «Кавказе» рука об руку с кристаллизацией идеи революционной борьбы как высшего выражения тех коренных изменений, которые происходят с народом в процессе духовного раскрепощения.

Смысловым итогом этого процесса является победно-утверждающий апофеоз в коде финала. Тем самым Людкевич заведомо опережал исторические события, демонстрируя исключительный социальный оптимизм.

Но более всего сотворённая композитором «иллюзия» отражала действительно происходивший подъём жизненной активности и вызванный этим энтузиазм, что было характерно для переживаемой эпохи в моменты,

совпавшие с решающими пунктами создания симфонии-кантаты: её I часть написана в 1905 году, то есть в разгар Первой русской революции, а завершение относится к 1913-му, когда траектория демократического движения вновь стремительно поднималась вверх.

Вряд ли следует напоминать о том, что до 1917 года отечественное музыкальное творчество, связанное с подобными идеями, развивалось в чрезвычайно стеснённых условиях.

Коренное изменение общеисторической ситуации особенно большое значение имело для развития данной тематики, поскольку теперь появилась возможность свободной её разработки. Более того, новый жизненный уклад требовал самого активного развёртывания революционной темы, что определило её важнейшую роль в творчестве 1920-х годов.

О результатах говорит исключительная многосоставность этого музыкально-художественного потока:

- последний активный всплеск народного творчества (песни Гражданской войны, молодёжные песни 1920-х годов);
- огромный интерес к обработке революционного фольклора и его повсеместное цитирование в авторских сочинениях;
- чрезвычайный размах массово-революционного искусства, обращённого к самой широкой аудитории (песни и хоры А. Кастальского, К. Корчмарёва, Г. Лобачёва, композиторов группы Проколл во главе с А. Давиденко);
- далее, разработка освободительных мотивов на традиционной основе (оперы «Декабристы» В. Золотарёва и «Орлиный бунт» А. Пащенко, балеты «Красный мак» Р. Глиэра и «Пламя Парижа» Б. Асафьева) и в подчёркнуто новаторском ключе (оперы «Лёд и сталь» В. Дешеева и «Северный ветер» Л. Книппера, балеты «Красный вихрь» В. Дешеева и «Стальной скак» С. Прокофьева);
- наконец – концепционное осмысление происходящих процессов (Шестая и Восьмая симфонии Н. Мясковского, Вторая и Третья симфонии Д. Шостаковича, Вторая симфония Д. Ревуцкого, Драматическая симфония В. Шебалина).

В полотнах академического плана делались попытки в призме революционной тематики дать художественный анализ происходящей ломки мира. Конечные устремления песенно-хоровых жанров состояли в том, чтобы вдохнуть дух массовости и коллективизма, суровой дисциплины и решимости к преодолениям, внедрить в сознание волевой призыв, что закономерно влекло за собой обнажение агитационно-пропагандистской функции.

Источники | References

1. Альшванг А. Избранные сочинения: в 2-х т. М.: Музыка, 1964. Т. I.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977.
3. Асафьев Б. О балете. Л.: Музыка, 1974.
4. Геодакян Г. Комитас. Ереван: Изд-во Академии наук Армянской ССР, 1969.
5. Долинская Е. Стиль инструментальных сочинений Мясковского и современность. М.: Музыка, 1985.
6. Музыка XX века. Очерки: в 2-х ч. М.: Музыка, 1984. Ч. II. Кн. 4.
7. Мясковский Н. Собрание материалов: в 2-х т. М.: Музыка, 1964. Т. 2.
8. Прокофьев С. Автобиография. М.: Сов. композитор, 1982.
9. Стравинский – публицист и собеседник / сост.: В. М. Варунц. М.: Сов. композитор, 1988.
10. Эренбург И. Собрание сочинений: в 9-ти т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 8.

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): 28.11.2023; опубликовано online (published online): 11.01.2024.

Ключевые слова (keywords): музыкальное искусство России начала XX века; антитезы в музыкальном искусстве XX века; оппозиция «старый мир – новый мир»; исход Классической эпохи; Модерн; Russian musical art of the early 20th century; antitheses in the musical art of the XX century; opposition “the old world – the new world”; end of the Classical era; Modern.