

RU

Музыкальное искусство России начала XX века: Эволюция

Демченко А. И.

Аннотация. Данное эссе посвящено изучению процесса развития музыкального искусства России в переходный период (1890-1920-е годы). Подробно раскрыто содержание каждого этапа (десятилетия) с учетом истолкования, смыслового наполнения и стиливого выражения рассматриваемой проблематики. В частности, на первом этапе (1890-е годы) прослеживается движение к новым горизонтам, преодолевается инерция устоявшихся этико-эстетических принципов XIX столетия. Ключевые идеи второго этапа (1900-е годы) – выдвижение героико-лирической концепции и назревший исход Классической эпохи. Третий этап (1910-е годы) был ознаменован коренными и необратимыми сдвигами во всей структуре отечественного музыкального искусства, что означало, в сущности, рождение Модерна. В рамках заключительного, четвёртого этапа (1920-е годы) характерные для музыкального искусства 1910-х годов особенности и свойства были доведены до мыслимого предела, зачастую получая гиперболизированное выражение; тем не менее последующее развитие устремлялось к постепенной стабилизации, уравниванию, отказу от излишеств и чрезмерностей, таким образом, намечалось движение к оптимальному жизненному ритму. В итоге начинали формироваться принципы следующего исторического периода.

EN

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

A. I. Demchenko

Abstract. The essay is dedicated to the study of the development of Russian musical art during the transitional period (1890s-1920s). The content of each stage (decade) is examined in detail, taking into account the interpretation, semantic content and stylistic expression of the problems under consideration. In particular, the first stage (1890s) shows a movement towards new horizons, and the inertia of the established ethical and aesthetic principles of the 19th century is overcome. The key ideas of the second stage (1900s) are the emergence of a heroic-lyrical concept and the long-felt end of the Classical era. The third stage (1910s) was marked by radical and irreversible shifts in the entire structure of Russian musical art, which essentially meant the birth of the Modern. Within the framework of the final, fourth stage (1920s), the features and properties characteristic of musical art in the 1910s were brought to their conceivable limit, often receiving a hyperbolic expression; nevertheless, subsequent development was directed towards gradual stabilization, balancing, and rejection of excesses and extremes, thus outlining a movement towards an optimal rhythm of life. As a result, the principles of the next historical period began to form.

Проблематика, определявшая коренную суть происходившего в 1890-1920-е годы, получала на разных стадиях своего развития различное истолкование, смысловое наполнение и стиливое выражение. Проследим развёртывание этого процесса в целом, придерживаясь в основном членения на десятилетние отрезки.

Прежде, чем обратиться к 1890-м годам как начальному этапу данного периода, необходимо заметить, что самые далёкие подступы к новому намечались уже во второй половине XIX века – разумеется, только в отдельных, очень редких явлениях.

Не забывая о единичных штрихах, которые можно обнаружить едва ли не у каждого композитора того времени (в частности, можно напомнить о предвосхищении будущего «скифства» в «Исламее» М. Балакирева и «Половецких плясках» А. Бородина), пальму первенства следует отдать М. Мусоргскому, которого не без оснований именуют предтечей XX века.

В связи с этим симптоматично появление сборника статей «М. П. Мусоргский и музыка XX века» (1990), где в интересующем нас ракурсе особенно примечательны очерки «Мусоргский и опера XX века» Ю. Келдыша,

«Мусоргский как композитор XX века» Ю. Холопова, «Новые берега ритмики Мусоргского» В. Холоповой, «Некоторые современные аспекты ладогармонического мышления Мусоргского» Е. Трёмбевельского.

Изменение общей ситуации в **1890-е годы** в определённой степени было связано с новой расстановкой творческих сил: свой расцвет переживают авторы, заявившие о себе ещё в предшествующее десятилетие (А. Аренский, А. Глазунов, А. Лядов, С. Танеев), а главное – выдвигается последнее композиторское поколение Классической эпохи (Я. Витолс, А. Гречанинов, М. Ипполитов-Иванов, В. Калинин, Комитас, С. Ляпунов, Н. Метнер, С. Рахманинов, А. Скрябин, А. Спендиаров, М. Чюрленис и др.).

Но кардинальные сдвиги в художественном процессе определялись более существенными причинами, чем различия в возрасте, поэтому наиболее чуткие из плеяды «шестидесятников» в последний период своего творчества сумели внести неоценимый вклад в формирование качественно иной звуковой реальности (прежде всего это касается П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова).

Суть же этой реальности во многом состояла в том, что на смену достаточно монолитной концепции искусства второй половины XIX века приходит расслоение художественного потока на разнонаправленные, даже противостоящие линии с доведением этой разнонаправленности до уровня антитез, что означало возрождение принципов романтизма (в той его стадии, которую нередко именуют поздним романтизмом).

Особенно показательными представляются две антитезы, которые условно можно обозначить следующим образом: *депрессия – подъём* и *гедония – конфликтность*.

В первой из названных антитез за депрессивными состояниями (упадок сил, разуверенность, психологическая подавленность) ощущалось не что-то случайное и временное, а скорбный знак начавшегося исхода Классической эпохи.

Наиболее сильный и ранний симптом этого можно было почувствовать в музыке Чайковского начала 1890-х годов, который акцентировал остродраматическое восприятие зреющего слома во внутреннем мире человека и в окружавшей его действительности.

Черты и свойства такого восприятия выливались в поток всякого рода отрицательных эмоций, что в крайнем выражении подводило к весьма пессимистическим выводам – особенно в тех случаях, если погружение в мрак и безнадёжность оказывалось финальной точкой произведения (увертюра-фантазия «Гамлет», Шестая симфония). Так складывался тот сумрачно-экспрессивный стиль, который в нашем сознании столь прочно связывается с представлениями о типичном облике позднего Чайковского.

Отмеченным тенденциям противостоял поток, связанный с воодушевлением, активным разворотом энергии, жадной обновлению, – поток, устремлённый в перспективу (Пятая симфония Глазунова и Первая Калиникова, опера «Садко» Римского-Корсакова).

В русле того же движения разворачивается начальная фаза героической эпопеи: на 1890-е годы приходится время формирования песен пролетарской борьбы и высшие достижения Танеева в данной сфере (опера «Орестея», Четвёртая симфония).

Дух подъёма нередко переплетался с идеей выдвижения молодых сил и ощущением как бы заново открывающегося бытия («Иоланта» и «Щелкунчик» Чайковского, «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, Первый фортепианный концерт Рахманинова).

На пересечении противостоящих линий зарождается диалог *старый мир – новый мир* (Шестая симфония Чайковского, оркестровая фантазия «Утес» Рахманинова).

* * *

Вторая из названных антитез состояла в резко выраженном контрасте подчёркнуто гедонистической и обострённо конфликтной образности.

С одной стороны, наслаждение благами жизни, стремление к беспроblemному существованию, душевному комфорту, что широко представлено в творчестве Глазунова – Четвёртая симфония, балет «Раймонда», Концертные вальсы *op. 47, op. 51*.

С другой стороны, сильнейшее нарастание конфликтности, во многом определявшееся выдвижением неординарных натур с завышенными притязаниями (Герман в «Пиковой даме» Чайковского, Грязной и Любаша в «Царской невесте» Римского-Корсакова). Вырваться из рамок привычного существования, преодолеть инерцию жизни – вот что в конечном итоге стояло за сильными страстями и высоким драматическим накалом.

Внутренним двигателем подобных побуждений являлось обострённое чувство внутренней неудовлетворённости, а также своего рода двоемирие (допустим, противопоставление тихого, нежного лиризма и сумрачно-взбудораженных вспышек бурного активизма с демоническим оттенком в скрябинских Прелюдиях *op. 11*).

Одновременно во всеулышание заявил о себе социум, представший в облике грозной стихии, которая предвещала на пороге нового времени вступление в полосу бурь и тревог (Шестая симфония Глазунова, Первая Рахманинова).

Процесс расслоения, доводимого до открытой поляризации, являлся свидетельством нарастающего кризиса Классической эпохи и вместе с тем служил питательной почвой для развёртывания жизнеспособных явлений.

Начинается высокий расцвет индивидуально-субъективной сферы, что сказалось в интенсивной психологизации, в обострённом внимании к внутреннему миру с его более дифференцированной и многообразной обрисовкой.

При этом очень примечательно появление феномена духовного аристократизма (фортепианное творчество Скрябина) и раскрытие «божественного» в человеческой натуре (образы Волховы, Марфы, Царевны-Лебедь в корсаковских операх).

Важнейшим фактом следует считать и то, что впервые в отечественной музыке была выдвинута идеальная модель существования человека-борца, располагающего всем богатством жизненных проявлений (Четвёртая симфония Танеева).

Параллельно активному развитию личностного начала большой подъём испытывает во многом поновому трактуемая стихия народно-массового, всеобщего, причём уже на этой стадии закладываются предпосылки её возобладания над сферой индивидуального («Фантазия на темы Рябины» Аренского).

С точки зрения «материально-технической» стороны твердыни классического стиля были в 1890-е годы ещё весьма устойчивыми – их расшатывание только начиналось, а черты нового если и возникали, то проявляли себя очень завуалированно.

Так, в качестве зёрен-ростков современной стилистики в творчестве Чайковского можно отметить предвосхищение черт современной песенной лексики в арии Робёрта и гимнической теме финала, а также выход за пределы традиционного ориентализма в монологе Эбн-Хакиа из оперы «Иоланта», приметы современного жанризма в сценах «Китайский танец», «Паяцы» и сонорные мерцания в «Вальсе снежных хлопьев» из балета «Щелкунчик».

Другой пример – экспансивный напор, подчёркнутая заострённость ритма, «стальной» рельеф фактуры с обнажением холодного блеска духовых тембров в отдельных фрагментах III части Шестой симфонии, а также в финалах Пятой Глазунова и Первой Рахманинова.

Однако следует признать, что самые важные сдвиги на данном этапе происходили не в конкретно-стилистическом, а в более общем, идейно-образном плане.

На позднеклассической основе и ещё при безусловном главенстве столь характерной для искусства XIX века лирической концепции закладывались основания качественно иной проблематики, разработка которой вширь и вглубь составит основное содержание следующих этапов.

* * *

Важнейшая историческая миссия 1890-х годов состояла в том, чтобы начать движение к новым горизонтам, преодолевая инерцию устоявшихся этико-эстетических принципов XIX столетия. Естественно, что на этой достаточно подготовленной почве музыкально-художественный процесс **1900-х годов** эволюционировал со значительным ускорением.

На данном, втором по счёту этапе переходного периода выделились две магистральные линии, связанные с выдвиганием героико-лирической концепции и резко обострившейся проблемой исхода Классической эпохи.

Героико-лирическая концепция 1900-х годов возникла на следующей после 1890-х волне подъёма и обновления и своё наиболее значительное выражение получила в творчестве С. Рахманинова и А. Скрябина.

Рахманинову принадлежат весьма разнообразные варианты этой концепции:

- движение от сурово-драматической героики к героике скерцозно-праздничной, сопровождаемое бескрайними лирическими «разливами» (Второй фортепианный концерт);
- исходным импульсом и кажущейся пружиной всего является императив долга, но истинной сутью, как по объёму, так и по выразительности, остается лиризм (Виолончельная соната);
- избывание мучительно-скорбного состояния через чувство сопричастности к Родине и через разворот вольного начала (Вторая симфония);
- преодоление элегичности на пути утверждения действенно-героического отношения к миру (Третий фортепианный концерт).

Независимо от особенностей того или иного индивидуального решения, почти всегда присутствуют два стержневых момента: тяготение к героике скерцозного типа (как выражение духа молодости, полноты сил, бодрого кипения энергии) и замещение лирики лироэпикой, в которой изливает себя песнь души в её слиянии с пейзажем (а за этим – одно из высших постижений образа России).

В отличие от Рахманинова, Скрябин настойчиво варьировал, в сущности, единую модель героико-лирического эпоса, смысл которой сфокусирован в двух последних симфониях и «Поэме экстаза».

Воссозданная в них драматическая атмосфера тревог, столкновений, грозных накатов и бушеваний важна не столько сама по себе, сколько для обрисовки человека, безбоязненно бросающегося в море жизненной борьбы и ведущего победоносную схватку с окружающей стихией. То была натура дерзающая и дерзновенная – отсюда особая приподнятость высказывания, дух *romanzo* и экзатичности.

И хотя многое основывалось на провозглашении, всё-таки в конечном счёте доминировала героика реального действия, за которым стояло веление самого Времени – вот откуда эпическая укрупнённость с тяготением к грандиозности и глобальному размаху (автор вещает здесь от имени «гражданина планеты»).

В глубинах этой гордой и могущественной природы благоухает «сад души»: тончайшая, изысканная интимная лирика неги и томления, часто витающая среди миражей и «воздушных замков». И можно только удивляться, как причудливо сплеталось сугубо индивидуальное, подчёркнуто субъективное и социально значимое, всеобщее, с какой легкостью взаимодействовало между собой рафинированно-хрупкое и плакатно-тяжеловесное.

При всём различии героико-лирической концепции у Рахманинова и Скрябина, были и черты общности, определяемые принадлежностью одной эпохе, – портретировался человек высокого мужества, активного действия и нежнейший лирик, пребывающий в цветении сил и богатстве жизненных проявлений. Важнейшая сторона этого синтеза состояла в том, что находящаяся на высочайшем подъёме личность выступала в единстве с окружающим миром.

* * *

Вторая из центральных идей 1900-х годов – со всей отчётливостью заявивший о себе исход Классической эпохи. Ведущим её выразителем стал Н. Римский-Корсаков, раскрывший в трёх последних операх различные варианты крушения прежней России:

- «Кашей» – отчуждённо-мертвенная атмосфера, угрюмый сумрак, застылость с зарождающейся в конце надеждой на высвобождение от оков;
- «Китеж» – надвигающаяся тьма насилия, аморализма и вознесение святой Руси, катарсис всепрощения;
- «Золотой петушок» – деградация, вырождение Додонова царства, яд истончённой красоты (Шемаханская царица) и отрешённость абстрагированной мысли (Звездочёт), стгушающиеся потёмки и тревожные кличи на пороге неведомого времени.

Можно напомнить и о других формах исхода, зафиксированных в 1900-е годы: погружение в фольклорную почву, растворение в природной материи (пантеизм), восхождение к вневременным категориям.

С точки зрения переходных процессов чрезвычайно примечательная ситуация сложилась на рубеже 1910-х годов, то есть в точке непосредственного стыка двух больших стадий 1890-1900-х и 1910-1920-х годов: с одной стороны, это полоса спада во всём, что касалось позднеклассического искусства, с другой – время прямых подступов к прорыву современности.

Действительно, после мощного прилива инициатив, который наблюдался на рубеже XX века, в самом конце 1900-х годов происходит резкий отток активности. Изменение общего тона оказалось особенно заметным ввиду того, что после столь распространённых в 1890-е годы элегических настроений музыка 1900-х наполнилась мотивами светлых ожиданий, предчувствием грядущих перемен.

А в конце десятилетия на смену ясности, бодрости, активизму зачастую приходит ощущение неопределённости, жизненной потерянности (последние симфонии А. Глазунова), тема «погасшего солнца» и безысходных блужданий в свинцовой мгле житейского моря («Остров мертвых» С. Рахманинова) или в лучшем случае – индифферентность, погружение в статику созерцания («Волшебное озеро» А. Лядова).

Кстати, здесь легко заметить, как общая настроенность времени воздействует на художников почти независимо от их возраста: в «сумеречный» поток были вовлечены совсем молодые тогда Р. Глиэр, Н. Мясковский, И. Стравинский; безвременье конца 1900-х затронуло и творчество юного С. Прокофьева (хоры на стихи К. Бальмонта, оркестровая картина «Сны», симфонический эскиз «Осеннее»).

И в то же время именно на конец 1900-х годов приходится фаза интенсивного вызревания новой стилистики. Благоприятные условия для этого подготавливались на всём протяжении десятилетия, причём проходил данный процесс неизмеримо активнее, чем в 1890-е годы.

Следует начать с того, что теперь намного более осязаемо прослушивалась идея провозвестия нового мира и человека (не столь отчётливо в финалах Второй симфонии и Третьего концерта Рахманинова, но со всей зримостью во Второй и Третьей симфониях и «Поэме экстаза» Скрябина).

Одна из любопытнейших ситуаций – пребывание в самой точке перехода от прошлого к будущему, зыбко балансируя между тем и другим, когда бывшие опоры уже разрушены, а новые ещё не обретены, и всё вибрирует в предощущении канунов грядущего (симфонические поэмы «Прометей» Скрябина, «Сирены» Глиэра, «Море» Чюрлёниса).

Всё отчетливее становятся как общие, содержательные, так и конкретно-стилевые приметы нового. Можно привести массу иллюстраций прорастания современных элементов на классической «почве»:

- политональные приёмы в «Китеже» и «Золотом петушке» Римского-Корсакова, а во втором разделе (ц. 51) Арии Кашеевны из его оперы «Кашей» – формирование принципов современной тональной системы (эмансипация гармонических функций) и подчёркнуто жёсткая артикуляция;
- в фортепианных пьесах Рахманинова, подобных Прелюдии *g-moll op. 23 № 5* – токкатная маршевость, приобретающая особую чеканность, остроту и суровую окраску (обороты с VII натуральной в миноре);
- в основной теме финала Второй симфонии Скрябина – предвосхищение ритмоинтонаций современной маршево-гимнической песенности, а в разработке его «Поэмы экстаза» – появление стального «скрежета» тяжёлой меди и т. д.

Редко, но случался даже открытый выход за пределы классического стиля – можно назвать пьесу А. Скрябина «Загадка» *op. 52 № 2* или пьесы М. Чюрлёниса *op. 19 № 3* и *op. 32 № 1*, в которых намечаются черты прокофьевской фортепианной манеры, а также его пьесы *op. 16 № 3* и *op. 17 № 1* с приёмами атонального письма.

Не столь продуктивны в отношении художественного результата были поиски В. Ребикова, однако не может не поразить его «чутьё» на новые технологические ресурсы, которые открывали качественно иную перспективу звукового мышления.

С точки зрения развития средств выразительности определилась «авангардная» роль негативной образности – злое «игрище бесов» принесло с собой гротескную деформацию, экспансивный настрой, варваристские элементы. Этим, а также наплывом холода и отчуждения был нанесён первый ощутимый удар по концепции гуманизма («Кашей» и «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Баба-Яга» и «Кикимора» Лядова).

* * *

Наконец, именно тогда складывался переходный стиль как трудно дифференцируемый сплав, сочетающий в различных пропорциях классическое и современное. Всевозможные градации такого стиля представлены, например, в Восьмой симфонии Глазунова, во многих хорах и песнях Комитаса, в симфонической

картине Лядова «Баба-Яга», в ряде фортепианных пьес Метнера типа Сказки *c-moll op. 8 № 2*, во Второй симфонии Рахманинова и «Поэме экстаза» Скрябина.

В частности, касаясь произведений С. Рахманинова этого времени, Ю. Келдыш говорит о явственном ощущении назревающего перелома: «Многое в них не укладывалось в рамки привычного представления о Рахманинове как “певце интимных настроений”, художнике лирического склада, склонном к эгегическому раздумью или светлой поэтической мечтательности» (1973, с. 354).

Таким образом, трансформация классического стиля в современный осуществлялась усилиями самих классиков. Однако все они обычно останавливались на полпути – даже такой дерзновенный новатор, как Скрябин, который, по справедливому определению Ю. Тюлина, «при всей новизне своего творчества, оказался великим завершителем романтической эпохи» (Цит. по: Дернова, 1968, с. 5). Хотя следует признать, что композитор вплотную «подошёл к тому рубежу, за которым кончалась эра традиционного тонального мышления и вступали в силу новые закономерности строения музыкальной речи» (А. Н. Скрябин..., 1973, с. 326).

Эти закономерности обобщены В. Рубцовой (1989, с. 401-406) в её фундаментальной монографии о Скрябине: новое соотношение между консонантностью и диссонантностью, снятие необходимости разрешения многозвучных диссонансирующих аккордов, появление диссонантной тоники, переход к двенадцатитоновости, нетрадиционность ладовых структур, соприкосновение с серийностью, усиление конструктивно-полифонических принципов мышления, непосредственное взаимодействие вертикали и горизонтали, которое сам композитор характеризовал как «гармониемелодию» или «мелодиегармонию».

Тем не менее в полной мере перейти стилевой Рубикон смогли только представители сформировавшегося тогда поколения современных композиторов, и впервые это произошло в самом конце 1900-х годов, что и сделало данную историческую фазу непосредственным предыктом к «штурму и натиску» следующего десятилетия.

Точкой отсчёта должен быть назван 1908 год, когда появились два сочинения, в которых был совершён прорыв в новое звукоизмерение, – оркестровая фантазия Стравинского «Фейерверк» и фортепианная пьеса Прокофьева «Наваждение».

К чести второго из названных авторов следует признать, что его попытка была более отчётливой, сделанной на уровне шедевра (кстати, “*Allegro barbaro*” Б. Бартока как близкое «Наваждению» первооткрытие в зарубежной музыке появится только тремя годами позже).

Кроме того, ещё до этого Прокофьев располагал новыми по стилю Маршем и Гавотом (1906, 1908), которые впоследствии вошли в фортепианный цикл Десять пьес *op. 12*, пьесой «Призрак» из *op. 3* (1907), а также тематизмом Третьей сонаты (1907), окончательно оформленной в 1917 году.

Остаётся заметить, что специфичность времени рубежа 1910-х годов, оказавшегося на самой грани эпох, определила чрезвычайно интенсивную разработку идеи «накануне» с сопутствующими состояниями томления, брожения и вызревания нового. Различные её варианты представлены в симфонической поэме «Сирень» и II части Третьей симфонии Р. Глиэра, в симфонической картине А. Лядова «Волшебное озеро», в симфонических поэмах «Прометей» А. Скрябина и «Море» М. Чюрлёниса.

* * *

1910-е годы – третий по счёту этап рассматриваемого периода, и принципиальная значимость его состояла в том, что в это время произошли коренные и необратимые сдвиги во всей структуре отечественного музыкального искусства, с полной очевидностью обозначившие рождение Модерна.

Олицетворяющее данную эпоху композиторское поколение стремительно выдвигается на авансцену художественного процесса, что было подчёркнуто резкой сменой лидеров – ведущая роль переходит к И. Стравинскому и С. Прокофьеву.

Их творчество отличалось на данном этапе настолько высокой концентрацией идей и открытий, что они, располагая исключительным дарованием, вынесли на себе, в сущности, всю основную работу, предназначенную для этого поколения.

При более внимательном взгляде рядом с корифеями обнаруживается масса менее именитых первопроходцев. Для примера можно назвать армянского композитора Р. Меликяна с присущим ему острым ощущением современного стиля: спонтанность высказывания, почти эксцентричная причудливость образов, нервный интонационный излом, широкое использование побочных тонов в гармонии, нестандартная фактура и т. д. (см., в частности, его вокальный цикл «Изумруды»).

При всём том достаточно «конкурентноспособными» оказались только Н. Мясковский и некоторые национальные авторы, прежде всего У. Гаджибеков и З. Палиашвили. Любопытно, что каждый из названных композиторов облюбовал наиболее подходящий для своих творческих устремлений жанр, и их предпочтения практически не пересекались: Стравинский – балет, Прокофьев – фортепианная музыка, Мясковский – симфонизм, Палиашвили – опера, Гаджибеков – оперетта.

Что касается представителей последнего поколения классиков, вступивших в заключительную фазу своего творчества, то часть из них в различной степени адаптируется к новым условиям (Н. Метнер, С. Рахманинов, А. Скрябин, С. Танеев), а другие оказываются на периферии художественного процесса (в том числе А. Глазунов и А. Лядов).

Критическим моментом для этого поколения стала середина 1910-х годов, когда ушли из жизни А. Лядов (1914), А. Скрябин и С. Танеев (1915), на что Б. Асафьев откликнулся статьёй с симптоматичным заголовком «Три смерти».

Если также учесть кончину А. Станчинского (1914), помешательство Комитаса (1915) и начало сильнейшего творческого кризиса С. Рахманинова, станет ясной роковая катастрофичность происшедшего, которую вряд ли можно назвать случайной. Именно к этому времени господствующие позиции в музыкальном искусстве окончательно переходят к молодым авторам.

Нижний рубеж рассматриваемого этапа приходится на самое начало десятилетия, когда произошло нечто подобное взрыву или извержению и обозначился резкий слом прежних представлений и установок.

На первый взгляд могло показаться, что этот поистине революционный переворот произошел мгновенно. Однако, всматриваясь внимательно и даже не учитывая отмеченного выше «предыкта» конца 1900-х годов, убеждаемся: процесс был исключительно бурным, стремительным, но тем не менее достаточно постепенным.

Показательна в этом отношении эволюция Стравинского тех лет:

– «Жар-птица» (1909-1910) – сочетание статики русского академизма, рафинированного мирискусничества 1900-х и проблесков нового в сфере негативной образности;

– «Петрушка» (1910-1911) – антиакадемизм с компромиссным балансированием между классикой и современностью;

– «Весна священная» (1910-1913) – категорическое утверждение «авангардных» норм музыки XX века.

История создания последнего из этих балетов – целая эпопея довольно длительного накопления импульсов, зёрен, ростков, эпопея продолжительного внутреннего созревания новой звуковой реальности.

Первые, сугубо зрительные ассоциации появились в 1909 году, ещё до обращения к «Жар-птице». Исходный вариант сценария, принадлежащий Н. Рёриху, был сделан в 1910 году. И как свидетельствовал композитор, *«зародышем сочинения явилась тема, возникшая в момент окончания работы над “Жар-птицей”»* (Стравинский – публицист..., 1988, с. 30).

Но понадобилось пройти период «Петрушки», чтобы приблизиться к созданию «Весны священной», и в 1912 году Стравинский всецело отдаётся работе над давним замыслом, перешагивая все мыслимые и немыслимые для своего времени психологические и технические барьеры.

Как видим, история формирования образности и стиля этого балета по-своему отразила достаточно долгий процесс вызревания и мощного прорыва Модерна.

* * *

На первую половину 1910-х годов приходится очередная (после 1890-х и 1900-х) волна подъёма сил и обновления, однако на этот раз она вылилась в поистине буйное половодье, нередко принимая самые острые формы. То был поток высвобождения колоссального потенциала и утверждения норм художественного радикализма.

Осуществлялась тотальная модернизация, порой во имя её самой, и тогда в качестве издержек выплёскивались запальчивость, эпатаж, в немалой степени определявшие атмосферу шумных скандалов вокруг ряда премьер.

Но истинной сутью происходящего было стремление как можно шире раздвинуть горизонты возможного, отыскать средства выразительности, адекватные принципиально новому жизнеощущению. Отсюда до дерзости неуёмный поиск, склонность к перебросам из крайности в крайность, жажда новаций.

Стояла за всем этим неистощимая любознательность, желание всё опробовать и оценить заново. Время само по себе и искусство, им порождённое, представляло собой гигантскую лабораторию, в которой осуществлялся грандиозный эксперимент созидания новой эпохи.

Разумеется, отнюдь не всегда её лик связывался только с радикальными проявлениями. Даже в творчестве экстремально настроенных художников встречались случаи достаточно ощутимой преемственности и компромиссных стиливых решений (см., например, «следы» Сен-Санса, Грига, Рахманинова в Первом фортепианном концерте Прокофьева).

Тем более чувство сдержанности было присуще представителям переходного стиля, который после формирования в 1900-е годы вступил теперь в следующую стадию своей эволюции. В числе наиболее заметных фигур – А. Калныньш, Н. Леонтович, С. Людкевич, З. Палиашвили.

Смысл их устремлений во многом состоял в творческом развитии жизнеспособных сторон классического стиля, «транспонируемого» в контекст нового времени и дополняемого элементами современной стилистики.

Здесь же следует упомянуть и творчество композиторов достаточно умеренной ориентации, которые, подобно Н. Мясковскому, прокладывали *«себе путь в современность внутренним строем своей музыки, а не через сколько-нибудь радикальное интонационное обновление»* (Раабен, 1986, с. 70).

И всё-таки определяющим в утверждении стиля XX века был весьма жёсткий подход к традиции, линия на отрыв от неё, даже на разрыв с ней. Отсюда яростный штурм классики и в ряде случаев откровенный восторг ниспровержения её канонов.

Борьба старого и нового моделируется теперь не в метафорических, достаточно условных формах, а как совершенно конкретная реальность, что обеспечивается благодаря стиливой конфронтации – различные варианты этого представлены в балетах И. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка», в Третьей симфонии Р. Глиэра и Пятой Н. Мясковского, в симфонии-кантате С. Людкевича «Кавказ».

В связи с подобной направленностью на важнейшее место выдвигается концепция решительного вытеснения классического. Преодолевалась инерционность, символистская затуманенность, лирическая настроенность, идилличность (к сожалению, заодно нередко отбрасывалось и нечто родовое, присущее прежней русской интеллигенции).

Одно из самых ярких выражений эта тенденция получила у раннего С. Прокофьева, в творчестве которого, по мнению М. Тараканова, «сказалась сильная реакция против всякой утонченности и изысканности, “вкусного” изящества и деликатности рисунка и колорита, во имя полновесной силы, мощной энергии выражения, крупных линий, плотных форм, насыщенных красок» (Сергей Прокофьев..., 1991, с. 4).

При внешней лёгкости и стремительности происходившее преодоление классики отличалось большой напряжённостью и нередко приобретало болезненные формы, что неминуемо должно было сопровождать процесс обновления хотя бы ввиду его взрывчато-скачкообразного характера, а также по причине исключительности притязаний, нацеленных на кардинальное преобразование всего и вся.

Вот почему резко возрастает значимость мотива жизненных исканий, который нередко предстаёт как движение сквозь «смутное время», в атмосфере брожения, чрезвычайной неустойчивости, всеобщей расшатанности, чему соответствует нестабильная, архитектонически неупорядоченная структура, поскольку воплощается не результирующая данность, а изменчивый, хаотичный процесс (поздние сонаты Скрябина).

Иногда происходящее выливается в драму неудовлетворённости – тогда герой пребывает в томительных предчувствиях, в напряжённых вслушиваниях в мир внутренний и мир окружающий, в мучительных рефлексиях и осмыслениях (Вторая фортепианная соната и Третья симфония Мясковского).

* * *

Ещё в большей степени напряжённость времени определялась исходящими от самоутверждающихся сил экспансивной настроенностью и жёстким силовым напором. Эскалация этих качеств приобретала всё более опасный оборот, и к середине десятилетия происходит предельное сгущение грозовой атмосферы, на поверхность бытия вырывается стихия тёмных инстинктов, воинственных побуждений.

Их устрашающий разряд получил наиболее заострённое выражение в «скифстве» и батальной образности (ряд эпизодов «Весны священной», прокофьевские фортепианные пьесы типа Аллеманды из *op. 12*).

По всей видимости, именно эта, агрессивная сущность восходящей эпохи заставила отшатнуться от неё многих из тех, кто на рубеже XX века жаждал обновления, призывая очистительную грозу.

Теперь, став очевидцами совершенно иной реальности, приходилось отказываться от иллюзий, ностальгически сожалеть о безвозвратно ушедшем, культивировать мужественно-стоическое приятие суровых испытаний («Колокола» С. Рахманинова). Если воспользоваться названием одного из исследований об А. Блоке, это была воистину «Гроза над соловьиным садом» (Горелов, 1973).

Наблюдавшийся на протяжении первой половины 1910-х годов процесс бурного обновления, мощный прилив активности сменяется во второй половине десятилетия (в основном 1916-1918) временным спадом. Вполне естественно, что после невиданного бума радикализма и модернизации появляется потребность в торможении, передышке.

Происходит отход от крайностей, излишеств, на задний план отступают экспансивный напор, жёсткость, ироничный излом, бунтарские устремления.

Возникает тяготение к большей уравновешенности общего тона, к смягчению колорита, многое начинает смыкаться с традицией, в том числе в отношении трактовки народно-национального начала, и, что очень важно, – обретают права гражданства мягкий мечтательный лиризм, тонкость, деликатность (см. у Прокофьева ряд «Мимолётностей», Первый скрипичный концерт, Четыре пьесы *op. 32*).

Очень любопытно, что временное «остывание вулканической лавы» нашло своё отражение в драматургически-смысловой траектории отдельных произведений. Такова симфоническая поэма Стравинского «Песнь соловья» с её эволюцией от сильных, дразнящих импульсов к статике дрёмы, забытья.

Снижается роль конфликтных элементов – не случайно именно на это время приходится создание основной массы произведений, утверждавших принципы «мирного сосуществования» и даже идею гармонии бытия (Пятая симфония Мясковского, опера Палиашвили «Абесалом и Этери»).

Интенсивно разрабатывается стихия жизненных радостей, связанная с досугом, отдохновениями, праздничной настроенностью.

По-разному показательны в этом отношении как «Байка» Стравинского, в музыке которой начисто игнорируется серьёзная подоплёка сюжета (дважды схваченный Лисой Петух, ощипывание Петуха, убиение Лисы), так и одновременно создававшиеся, во многом сходные Первый скрипичный концерт и Первая симфония Прокофьева (солнечный *D-dur*, пребывание в сугубо скерцозно-лирической сфере образов, общительность тона, камерность, классичность – то есть словно и не бывало «грубого гунна»!).

* * *

Итак, во второй половине 1910-х годов отечественная музыка вошла в зону временного затишья, обнаружив тяготение к претворению мягкого лиризма, гедонистических настроений.

Но уже и тогда можно было зарегистрировать «подземные толчки», предвещавшие новый наплыв радикализма, следующую волну инициатив и новаций (сильнейший из таких толчков – кантата Прокофьева «Семеро их», 1917-1918).

Тем самым о себе заявляли **1920-е годы** – четвёртый по счёту, завершающий этап переходного периода, протянувшийся до начала 1930-х. Представители Классической эпохи оказались совершенно оттеснёнными с магистральной художественного процесса, зато выдвигается новая плеяда молодых композиторов (Д. Шостакович, А. Давиденко, Ю. Шапорин, В. Шебалин, Б. Лятошинский, Л. Ревуцкий и др.).

Многие особенности и свойства, присущие искусству предшествующего десятилетия, доводятся теперь до мыслимого предела, нередко получая гиперболизированное выражение.

Пожалуй, в первую очередь это относится к такому качеству, как множественность проявлений, которая временами оборачивалась чрезвычайной разноречивостью, невероятной пестротой контрастов (в числе наиболее примечательных моделей – балет «Красный мак» Глиэра и Первый фортепианный концерт Шостаковича).

Важнейшей частью этого многоликого конгломерата была революционная новь, ставшая истоком советской действительности. Социальное движение масс вызывает последний яркий взлёт народного творчества: песни Гражданской войны («Смело мы в бой пойдём», «Гей, по дороге», «Марш Будённого», «Красная Армия всех сильнее», «По долинам и по взгорьям» и т. д.) и молодежные песни 1920-х годов («Наш паровоз», «Молодая гвардия», «Комсомольская краснофлотская» и др.). Исключительный размах приобретает развитие революционно-массовых жанров, где выделилось созданное участниками группы Прокколл.

Весь этот художественный материал (как фольклорный, так и авторский) отличался достаточной цельностью, что базировалось на следующих чертах:

- героика преодолений и победных утверждений;
- дух массовости и коллективизма;
- призывно-публицистический пафос, который в силу прямой связи с политическими задачами нередко приобретал открыто агитационно-пропагандистскую направленность;
- стремление активно воздействовать на самую широкую аудиторию и отсюда фронтальный посыл, средства плакатного плана, категорическое ограничение жанрово-интонационными ресурсами песни.

Широкое, весьма своеобразное преломление находит столь характерная для 1920-х годов шумная, взбодраженная митинговая атмосфера. Коснулась она не только сочинений соответствующей тематической направленности (коллективная оратория проколовцев «Путь Октября», Вторая и Третья симфонии Д. Шостаковича), но и произведений, казалось бы, очень далёких от актуально-публицистического содержания (см. в опере С. Прокофьева «Любовь к трём апельсинам» споры и столкновения противоборствующих групп «зрителей», их вторжения в основное сценическое действие).

Наконец, именно в контексте революционной действительности максимальную напряжённость и высшую конфликтную остроту приобретают концепции, раскрывающие антитезу *старый мир – новый мир*. Всё наиболее ценное и ключевое для данной проблематики сосредоточила в себе Шестая симфония Мясковского.

Её следует считать одним из важнейших музыкально-исторических документов этого десятилетия, поскольку автору удалось дать глобально-обобщающий срез основных движущих сил своего времени: бушующий водоворот внеличной революционной стихии, трагическая обречённость уходящего жизненного уклада и сжатое между этими двумя глыбами индивидуальное сознание с его смятением, порывами и упованиями.

* * *

В сравнении с предшествующим десятилетием, музыка 1920-х годов зафиксировала резкое обострение противоречий в личностной сфере. Происшедший сдвиг наглядно иллюстрирует глубокое *внутреннее* различие создававшихся одна за другой *внешне* сходных опер Палиашвили «Абесалом и Этери» и «Даиси».

Своё крайнее и наиболее экспрессивное выражение эта ситуация получила в операх Прокофьева «Огненный ангел» и «Игрок», сутью которых является катастрофа личности: главные герои – словно до предела натянутые струны, постоянно находясь на грани срыва и закономерно, что присущий им модус сверхнапряжённого существования неминуемо приводит к жизненному крушению (примечательно, что в драматический исход вовлекаются и характеристические персонажи).

Пытаясь понять корни драмы личности, обнаруживаем сложно запутанный клубок, в котором трудно установить причинно-следственные связи. Является ли индивид жертвой обстоятельств или его внутренний разлад и другие субъективные факторы губительно воздействуют на внешний мир – прочесть определённый ответ на этот вопрос в семантическом слое музыкальных произведений удаётся довольно редко.

Чаще всего отрицательный *status quo* личности констатировался как данность (фортепианные циклы Мясковского «Воспоминания», «Пожелтевшие страницы», «Причуды»). И только изредка более или менее отчётливо высвечивались объективные причины, важнейшая из которых состояла в том, что индивидуальное начало оттеснялось мощным потоком всеобщей жизни с её надличными установлениями.

Скажем, в Первой симфонии Шостаковича движение от достаточно светлого, в чём-то даже игриво-озорного мира I части к затемнённому колориту и трагическим предвещаниям финала определяется столкновением личности с неоднозначной действительностью.

Подтверждая свойственную всему переходному периоду склонность к поляризации контрастов, музыка 1920-х годов в противовес только что отмеченным коллизиям воспроизводила и прямо противоположные настроения, связанные прежде всего с духом молодости и жизнелюбия, – причём как само собой разумеющееся предполагался безусловный контакт индивида с окружающим миром.

Обычно эти два понятия (молодость и жизнелюбие) представляли в неразделимом сплаве, оказываясь почти синонимами, что и происходит, к примеру, в музыке Шостаковича к спектаклю «Гамлет».

Вместе с тем определённый круг произведений даёт основание для того, чтобы отдельно говорить о завершающей фазе развития юношеской тематики (так, традиция прокофьевского «микрокосмоса» была продолжена в 24 прелюдиях Шостаковича).

Возникает в данной сфере и нечто новое – идея становления молодого героя, его возмужания (опера «Любовь к трём апельсинам» и Третий фортепианный концерт Прокофьева, Первая симфония Шостаковича), хотя идея эта предвосхищалась в некоторых произведениях рубежа XX века (например, в «Иоланте» Чайковского).

В целом воспроизводимые в рассматриваемой образной сфере грани бытия нередко были отмечены завидной непосредственностью, жадной веселья, юмора, чему отвечала празднично-карнавальная атмосфера с яркими, броскими красками и театрально зримой образностью. Радость высвобождения и деятельного самоутверждения новых жизненных сил – вот что в конечном счёте стояло за этой бурлящей стихией.

По ряду идейно-эстетических позиций в 1920-е годы были достигнуты «генеральные кульминации» для всего переходного периода. Среди них – новая волна звукового экспериментаторства и конструктивно-урбанистических тенденций, включая специфический поток «производственной музыки» (к сожалению, многое здесь не отличалось достаточной жизнеспособностью, в числе наиболее примечательных сочинений – Первая фортепианная соната Шостаковича).

Своего нового пика достигает «язычество», теперь ещё более сросшееся с динамизмом индустриальной эпохи («Свадебка» Стравинского) и выходящее к ещё более ожесточённому натиску скифского экстремизма (Вторая симфония Прокофьева).

Регистрируется следующая фаза нравственного опустошения, что являлось либо непосредственным продуктом деморализации, связанной с жестокими реалиями прошедшей Первой мировой войны («История солдата» Стравинского), либо результатом разлагающего воздействия обывательской среды (опера Шостаковича «Нос»).

Как бы ни оценивать названные кульминации, они представляли собой завершающие всплески столь характерного для начала XX века буйства сил, избыточности жизненных проявлений.

Последующее развитие так или иначе было устремлено к постепенной стабилизации, уравниванию, к отказу от излишеств и чрезмерностей, то есть намечалось движение к оптимальному жизненному ритму.

В частности, происходит преодоление «варварства», неопрIMITивизма, и всё более притягательными становятся нормы цивилизованного существования. С наибольшей явственностью этот процесс предстал в неоклассицизме Стравинского, где подобные устремления пока что чаще всего оставались на уровне исходных проб (балет «Пульчинелла», Концерт для фортепиано и духовых), но появлялись и первые обнадеживающие результаты (Симфонии духовых и особенно опера-оратория «Царь Эдип»).

Всё указывало на то, что происходило остывание горячей романтической магмы начала XX столетия и постепенно формировались принципы следующего исторического периода (1930-1950-е годы).

Источники | References

1. А. Н. Скрябин: к столетию со дня рождения. 1872-1972 / сост. С. Э. Павчинский. М.: Сов. композитор, 1973.
2. Горелов А. Гроза над соловьиным садом. Л.: Сов. писатель, 1973.
3. Дернова В. Гармония Скрябина. Л.: Музыка, 1968.
4. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.
5. М. П. Мусоргский и музыка XX века / ред.-сост.: Г. Л. Головинский. М.: Музыка, 1990.
6. Раабен Л. Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. Л.: Сов. композитор, 1986.
7. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. М.: Музыка, 1989.
8. Сергей Прокофьев. 1891-1991. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания / сост.: М. Тараканов. М.: Сов. композитор, 1991.
9. Стравинский – публицист и собеседник / сост.: В. М. Варунц. М.: Сов. композитор, 1988.

Информация об авторах | Author information



Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф.

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



Aleksandr Ivanovich Demchenko¹, 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): 23.03.2024; опубликовано online (published online): 06.05.2024.

Ключевые слова (keywords): музыкальное искусство России начала XX века; рождение Модерна; исход Классической эпохи; оппозиция «старый мир – новый мир»; эволюция в музыкально-художественном процессе; Russian musical art of the early 20th century; birth of the Modern; end of the Classical era; opposition “the old world – the new world”; evolution in the musical and artistic process.