

RU

## Россия XX века в призме музыкального искусства и контексте мирового музыкального процесса

Демченко А. И.

**Аннотация.** Предлагаемый контекстуальный обзор музыкального искусства XX века выполнен преимущественно на материале хорового творчества, исходя из стремления к максимальной лаконичности изложения, а это, естественно, требует ограничений в объеме рассматриваемого материала, что оказывается особенно необходимым в условиях поистине гигантского многообразия художественных явлений прошлого столетия. Его художественная культура прошла в своей эволюции три больших периода: начало XX века (1890-1920-е годы), середина XX века (1930-1950-е годы) и вторая половина XX века (1960-1980-е годы).

EN

## Russia of the 20th century in the prism of musical art and the context of the world music process

A. I. Demchenko

**Abstract.** The proposed contextual review of the musical art of the 20th century is based primarily on the material of choral creativity, based on the desire for maximum conciseness of presentation, and this, naturally, requires limitations in the volume of the material under consideration, which is especially necessary in the conditions of a truly gigantic variety of artistic phenomena of the last century. Its artistic culture has gone through three major periods in its evolution: the beginning of the 20th century (1890-1920), the middle of the 20th century (1930s-1950s) and the second half of the 20th century (1960s-1980s).

*Начало XX века* – это по преимуществу 1910-1920-е годы, хотя правомерно говорить о более продолжительном периоде конца (1890-1900-е годы) XIX и начала (1910-1920-е годы) XX века. То была целая эпоха как постепенного, так и скачкообразного перехода от классики к современности, когда уже с конца 1880-х годов в недрах прежней эстетической системы вызревали и накапливались ростки нового.

Еще одно из предварительных соображений касается того, что понимать под *современным* музыкальным искусством. В самом широком смысле слова таковым до сих пор является все созданное с начала XX столетия, когда возник перерыв прямой преемственности с классикой предшествующего времени.

Художественная классика в это рубежное время вступила в полосу постепенного угасания, заката, что, в частности, породило широкое распространение *элегических настроений* и связанных с ними мотивов прощания и печали исхода. В качестве характерного примера подобной настроенности можно назвать начало **Реквиема** французского композитора Габриэля Форе (1888). Эта музыка дает основания для целого ряда сопоставлений уходившего тогда позднеклассического искусства с нарождавшимся новым.

Прежде всего, реквием как таковой – принадлежность духовной музыки. А духовная музыка получила в это рубежное время чрезвычайно широкое распространение. Одна из причин ее расцвета коренилась в обстоятельствах, связанных с естественным жизненным циклом: в свои «преклонные годы» историческая эпоха, как и отдельно взятый человек, нередко склоняется к религиозности, к чему побуждает приближающаяся встреча с Вечностью. Но, может быть, еще более существенным в данной ситуации было интуитивное предчувствие того, что надвигалась эра жестоких испытаний человеческого духа, более того – в немалой степени эра бездуховности и даже антидуховности. Вот почему казалось столь необходимым напомнить человеку о нетленных нравственных ценностях.

Подъем духовных жанров, воспринимаемый как итог этических исканий художественной классики и как канун иного времени с его потрясениями, особенно коснулся музыкального искусства России, которой

суждено было стать в XX столетии эпицентром происходящего в мировой истории. Среди целого ряда композиторов, деятельность которых определила подлинный ренессанс русской духовной музыки (А. Архангельский, П. Чесноков, А. Кастальский, А. Гречанинов и др.), ведущее место занял С. Рахманинов – именно ему принадлежат две монументальные хоровые партитуры, составившие кульминацию в разворачивании духовной музыки рубежного времени.

Причем прослеживается показательная эволюция: если **Литургия** (1910) отвечала самым высоким канонам богослужебного пения русского православия, то **Всенощная** (1915) в определенной мере содержала в себе иную идею: вторжение массового начала, подчас несколько огрубленного, связанного с фольклорной почвой. И это понятно: год создания Всенощной – время разгара Первой мировой войны, которая отбросила многие ценности прошлого, стала коренным водоразделом между эпохой классики и явью современности, в некотором роде обозначив наступление времени варварства и разрушения, времени попрания гуманизма. Не случайно в том же 1915 году появляются две другие большие партитуры, связанные с традициями прошлого, – кантата С. Танеева «По прочтении псалма» и оратория А. Кастальского «Братское поминовение».

Реквием Форе дает еще одну точку отсчета. Возвышенность и благородство, проникновенность и утонченная красота его звучания – это из примет того художественного явления рубежного времени, которое получило название *Серебряного века*. В русской музыке одним из самых замечательных его представителей был опять-таки Рахманинов. И он оставил наиболее значительное свидетельство катастрофы своего поколения, поколения создателей культуры Серебряного века, в столкновении с новой реальностью – вокально-симфоническую поэму **«Колокола»** (1913). В ней поэтапно передано движение судьбы этого поколения: от радужных упований (I часть) и «снов золотых» (II часть) через явь экспансивного вторжения нового мира (III часть) к погребальной тризне, к отпеванию безвозвратно уходящего Серебряного века (финал).

Обратимся к моменту катастрофического перелома, который приходится на предпоследнюю часть. Композитор воочию рисует здесь бушующее пламя пожарищ, бунтов, мятежей, ужас надвигающихся кошмаров перед лицом мрачной, злой демонической воли. И превосходно передан нервный динамизм урбанистического рода, мощный напор энергетики нового времени с ее импульсивным ритмом.

То, что мы слышим в этой части рахманиновской вокально-симфонической поэмы, отчетливо переключается с образностью ряда произведений, которые обозначили рождение целого направления в музыке начала XX века. В том же 1913 году, в прямом преддверии Первой мировой войны, появился балет И. Стравинского «Весна священная» с его подзаголовком «Картины языческой Руси», несколько ранее – фортепианная пьеса Б. Бартока *«Allegro barbaro»* («*Варварское аллегро*»), а несколько позднее – «*Скифская сюита*» Прокофьева (кстати, Рахманинов после «Колоколов» вынашивал в середине 1910-х годов замысел балета «Скифы»). Три выделенные обозначения (*языческое, варварское, скифское*) в своем комплексе дают представление об одном из характернейших векторов художественных исканий этого времени. И стоит упомянуть, что эта линия задолго до XX века предвосхищалась в некоторых хоровых опусах классиков музыкального искусства второй половины XIX века – имеются в виду прежде всего номер «В пещере горного короля» из музыки Э. Грига к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» (авторская версия с хором) и «Половецкие пляски» из оперы А. Бородина «Князь Игорь».

Современные «язычество», «варварство», «скифство» означали, что на поверхность жизни вырвался «джинн» первозданных стихийных сил. Однако за архаикой внешней сюжетике скрывалась именно современность и, в частности, столь присущий ей повышенный динамизм, причем нередко с его конструктивно-урбанистической окрашенностью, что можно было заметить и в только что отмеченной музыке Рахманинова. Разумеется, в сравнении с ним тогдашние молодые композиторы (в том числе только что названные) шли гораздо дальше, и их «язычество» в своем радикализме смыкалось с художественным авангардом начала XX века. А целью авангарда было кардинальное обновление искусства, и в своем стремлении к новизне наиболее воинствующие из его представителей могли бы подписаться под тем, что провозгласили литераторы-футуристы устами В. Маяковского: *«Сбросить классику с корабля современности»*.

Однако то была только часть, самый «левый» фланг художественного процесса. Обновление искусства шло неизмеримо более широким фронтом, в сложном взаимодействии классического и современного, во всевозможном комбинировании признаков того и другого. И важнейший канал этого обновления был связан с активной разработкой народно-национального начала, к чему подталкивало и то обстоятельство, что в первые десятилетия века весь земной шар пришел в брожение, происходило передвижение огромных людских масс (достаточно представить себе ситуацию той же Первой мировой войны).

Обострившийся интерес к народно-национальному началу естественным образом находил для себя опору в народно-песенном материале, который претворялся во многом по-новому. Так возникло, пожалуй, самое значительное художественное направление в музыкальном искусстве начала XX столетия – *неофольклоризм* (приставка *нео-* как раз и призвана зафиксировать новый характер отношений композиторов с фольклором в сравнении с тем, что было свойственно предшествующей эпохе). Ведущими его представителями обычно называют И. Стравинского и Б. Бартока, а о степени его влияния свидетельствует хотя бы тот факт, что поздний С. Рахманинов в русле этого направления создал «Три русские песни» для хора и оркестра (1926), где развивает фольклорные образцы в совершенно свободной творческой манере.

Процесс обновления художественного языка посредством активной разработки народно-национального начала повел к существенному изменению общей картины мирового музыкального искусства, к кардинальному расширению его «географии». Начинается бурное выдвижение новых национальных школ (некоторые

из них проходят этап возрождения после длительного периода застоя): Испания, Англия, США, Бразилия и т. д. На территории России (в статусе Российской империи, а затем СССР) к уже сложившейся ранее украинской композиторской школе теперь присоединяются композиторские школы народов Прибалтики и Закавказья. Представители этих школ нередко опирались на традиции, воспринятые от большой музыкальной классики, однако благодаря включению национальной интонационности их музыка начинала звучать по-новому, свежо и оригинально.

В качестве конкретной иллюстрации можно обратиться к ансамблево-хоровой сцене из финала III действия оперы грузинского композитора Захария Палиашвили «**Абесалом и Этери**» (1919), где органичность взаимодействия традиционного и нового определяется тем, что прочная классическая основа (прежде всего в отношении развитых оперных форм) насыщается своеобразием национального колорита.

И еще раз оттолкнемся от названного в самом начале Реквиема Г. Форте. Судя по этой музыке, искусство XIX века было по преимуществу *лирическим* в своей сути. Иное дело в XX столетии, художественный мир которого всемерно наполняется воздействиями со стороны *социальных* процессов. И в этом отношении наша страна и ее художественная жизнь оказались на самой передней линии. Россия в результате коренных преобразований превращается в Советский Союз, а ее искусство с конца 1910-х годов модифицируется в *советское*, в котором то, что исходило от социума, стало безусловно господствующим.

С этой точки зрения в области хорового творчества очень показательным является появление группы «Проколл». Это название – из числа аббревиатур, которыми тогда очень увлекались, его расшифровка – «Производственный коллектив студентов композиторского факультета Московской консерватории». Примечательны два первые слова: *Производственный*, то есть искусство приравнивалось производству (подобно работе на фабриках и заводах); *коллектив*, то есть утверждалось признание особой плодотворности совместной творческой работы (одним из результатов явилась коллективная оратория проколловцев «Путь Октября»).

То и другое отвечало чрезвычайно распространенной в 1920-е годы концепции «производственного искусства» и коллективистским умонастроениям (в некотором роде на этой волне возникли и блистательные романы писательского друга И. Ильфа и Е. Петрова). В соответствии с духом времени эти молодые композиторы работали главным образом в хоровых жанрах, адресованных самой широкой аудитории, нередко подчиняя свое творчество агитационно-пропагандистским функциям (наиболее значительное в художественном отношении было сделано лидером группы Александром Давиденко).

Наряду с такой, массовой по своему адресату, музыкальной продукцией, полнокровно развивалось и творчество в крупных академических жанрах. Высшим достижением в этом ряду стала **Шестая симфония** Николая Мясковского (1923), где, подобно Девятой симфонии Бетховена, в финале вводится хор. Это произведение явилось самым значительным музыкально-художественным документом исключительно сложного, противоречивого и во многом трагического времени революций и Гражданской войны.

На линии пересечения больших симфонических форм и того, что шло от массового искусства, появились две ранние симфонии Дмитрия Шостаковича с подзаголовками, обращенными к главным праздникам юной тогда «страны Советов» – Вторая («Посвящение Октябрю», 1927) и **Третья** («Первомайская», 1929). Запечатленное здесь в звуках многообразие картин жизни нового социального уклада подытоживается в заключительных хоровых разделах сурово-патетическим утверждением значимости рабочего класса, который в те годы хотя бы на уровне лозунгов о диктатуре пролетариата переживал звездные часы своей политической истории. Этой идее отвечает пронизывающий музыку дух аскезы самоотречения, призывно-публицистический настрой, мощный волевой посыл, монолитная поступь «стальных» колонн.

\* \* \*

1920-е годы, о которых только что шла речь, непосредственно подводили к следующему десятилетию, но это следующее десятилетие (1930-е годы) открывало качественно иной исторический период – *середина XX века* (1930-1950-е годы).

Что следует понимать под *историческим периодом* как достаточно протяженной и отчетливой в своих очертаниях единицей членения эволюционной траектории эпохи? Ясно, что периоды, составляющие данную эпоху, объединяет принадлежность данной эпохе. Вместе с тем каждый из них наделен своими особенностями, которые как раз и делают его непохожим на окружающие. Более того, происходит так, что каждый из последующих периодов выступает по отношению к предыдущему в определенной оппозиции, а это как раз и обуславливает отмеченную непохожесть.

Сразу же отметим и еще одно обстоятельство: между предшествующим и последующим периодами никогда невозможно провести жесткую демаркационную линию. Эта граница всегда оказывается довольно зыбкой, текучей, растянутой на годы. Вот и на этапе перехода от 1920-х к 1930-м годам находим массу явлений как опережающих, так и запаздывающих. К примеру, только что упоминавшийся ранний Д. Шостакович еще в *1933 году* пишет 24 прелюдии для фортепиано и Первый фортепианный концерт, по своей эстетике всецело принадлежащие 1920-м годам, а И. Стравинский уже в *1927 году* создает произведение, которое мы вскоре затронем, – оперу-ораторию «Царь Эдип», во многом открывающую горизонты искусства первой половины XX века.

В чем же состояло противостояние этого периода к художественным установкам начала века? Начнем с того, что искусство предыдущих десятилетий напоминало бурный водоворот и в своей многоликости вызывало впечатление хаоса, анархии. В противовес этому начиная с 1930-х годов главенствует стремление к упорядоченности и уравновешенности, к ясности и четкости, насколько это было возможно в условиях исключительно противоречивой реальности XX столетия. Отмеченному процессу сопутствовало прояснение и просветление стиля.

Преобразование художественной системы с наибольшей остротой, в атмосфере трудного брожения и напряженного поиска, проходило в первой половине 1930-х годов. В ряде произведений суть происходящих перемен весьма непосредственно отразилась в драматургии через поступательное продвижение к новым горизонтам.

Одно из таких произведений – оратория Артюра Онеггера «**Жанна д'Арк на костре**» (1935), где в призме исторического сюжета-предания актуализированы перипетии социальной действительности середины 1930-х годов. Конечная мысль этой оратории, как в ступке, концентрируется в кульминационном эпизоде XI части, где на пределе внутреннего напряжения (исключительная экспрессия момента усилена патетической декламацией героини) неожиданно, подобно солнечному лучу в разрыве туч, вспыхивает мажор, и на людские души нисходит желанное умиротворение, что находит свое естественное выражение в завершающем звучании мягкой колыбельной. Так раскрывается художественная идея, получившая в первой половине XX века чрезвычайно широкое распространение: сквозь бури и грозы времени навстречу желанному свету и покою.

Другое коренное отличие искусства середины XX столетия от его начального периода состояло в изменении адресата. Вектор художественного творчества предыдущих десятилетий в немалой степени был связан с элитарными устремлениями (с наибольшей отчетливостью в эзотерических побуждениях Серебряного века и в радикальных экспериментах раннего авангарда). Теперь многое поворачивает в русло безусловного *демократизма*.

И опять-таки наиболее выраженные формы это приобрело в нашей стране, где гласным и негласным лозунгом было «искусство о массах и для масс», а главным героем такого искусства являлся рядовой современник. Не случайно чрезвычайно сильные позиции в общем балансе жанров начинает занимать песня. Причем в том ее виде, который получил название *массовая песня*. И столь же симптоматично, что она, действительно, пережила полосу высшего расцвета, приобретая как никогда исключительную значимость.

Значимость эта выразилась и в непосредственном, очень активном ее воздействии на академическое искусство. Складываются особого рода жанровые гибриды, в которых важнейшим, даже определяющим фактором становится песенная интонация, песенный образ. В результате в достаточном обилии появляются так называемые песенные оперы, песенные кантаты и оратории и даже песенные симфонии (в числе образцов – Четвертая симфония Л. Книппера, где лейттемой становится знаменитое «Полюшко-поле»).

Аналогичные процессы наблюдаются и в других национальных школах. И в любой из них песенное начало как основа музыкальной характеристики служило средством утверждения категорий ясности и простоты, а также способом фиксации опор общенародной жизни. В качестве показательного примера можно привести сценическое действие венгерского композитора Золтана Кодаи (Зольтан Кóдай) «**Секейская прядильня**» («Трансильванские посиделки», 1932). Все здесь восходит к устоявшимся традициям национального фольклора, относительно простой музыкальный язык ориентирован на открыто песенный слог, что позволяет достоверно, убедительно воссоздать широкую картину народной жизни с ее ясными и здоровыми основами. И проводится мысль, что только базируясь на этом монолите народного бытия, можно одолеть бедствия тревожного, сурового времени.

Еще одно существенное отличие художественного «климата» середины XX столетия от его начального периода состояло в том, что после этапа кардинального обновления, бурных исканий и дерзновенных инициатив искусство возвращается в русло испытанных временем канонов, обращается к традициям прошлого, которые совсем недавно третировались или, по крайней мере, ценность которых подвергалась сомнению. По многим линиям творческого процесса утверждается такое стилевое качество, как *классичность*, что означало ориентацию на дух и принципы музыкальной классики (вплоть до отчетливых реминисценций из мирового наследия от Баха до Чайковского).

Под эгидой классичности активнейшим образом развивался *неоклассицизм*. И если в музыке начала XX века едва ли не ведущим художественным течением назывался неофольклоризм, то теперь столь же закономерно самым влиятельным направлением становится неоклассицизм. Его общепризнанным лидером считается Игорь Стравинский, который поиски в этом стилистическом ключе начал еще с середины 1920-х и, как упоминалось, уже в 1927 году создал монументальную концепцию, подлинный шедевр, отчетливо намечавший эстетические горизонты следующего исторического периода. Действительно, опера-оратория «**Царь Эдип**» дает образец структуры и подчеркнута «цивилизованного» языка, не имеющих ничего общего с варваристским буйством «Весны священной». Разработка классического сюжета греческой мифологии, строгая латынь, зримые и незримые связи с классикой XVIII века (Гендель, Глюк) и отчасти с западноевропейской оперой второй половины века XIX – все говорит о совершенно иных критериях художественного мышления.

Соприкасаясь с только что названными произведениями («Секейская прядильня» и «Царь Эдип»), не трудно почувствовать, насколько напряженной, тревожной и даже грозовой была общая атмосфера того времени. Кроме того, в исходном тематизме оперы-оратории Стравинского, который возвращается в конце, закрепляясь в качестве главного образа, прослушиваются отзвуки того, что можно назвать *императивом Истории* (в категоричных росчерках фраз мужского хора запечатлен дух суровых повелений, требующих неукоснительного подчинения). В социально-политическом плане этот образ напряжущую соотносился с подавляющим всевластием столь распространившихся тогда тоталитарных режимов.

Обычно считается, что в стране «классического» тоталитаризма, какой была Германия времен так называемого Третьего рейха, подлинного искусства попросту не существовало. В том, что при этом не обходится без преувеличений, убеждает хотя бы творчество Карла Орфа. Словно бы по иронии судьбы его самое известное произведение было создано в Мюнхене, главном городе Баварии, который печально известен тем, что стал гнездом немецкого нацизма.

Имеется в виду сценическая кантата *“Carmina Burana”* («Кармина бурана», что в переводе с латыни означает «Баварские песни», 1937). Многообразие чрезвычайно ярко воссозданных картин общенародной жизни, основанных на претворении всевозможных национальных традиций, как «стальным» обручем стягивается аркой Пролога и Эпилога («О, Фортуна»). Складывается впечатление, что незримый бич (мощные толчки низких ударных) подхлестывает огромную людскую массу и гонит ее в определенном направлении. И в этом бешено мчащемся потоке под покровом горячего энтузиазма прорывается внутренний стон, с трудом сдерживаемая мука.

Сильная сторона тоталитарных режимов состояла в их способности сплотить нацию в некий единый монолит и подчинить ее потенциал достижению поставленных целей. Однако цели эти далеко не всегда имели позитивную направленность. К примеру, германский тоталитаризм все основные ресурсы страны нацелил на милитаризацию. А это повлекло за собой милитаризацию в глобальном масштабе. В результате вся Европа была поставлена под ружье и разразилась Вторая мировая война – главное событие этого исторического периода и пока что самое страшное из того, что выпало на долю человечества.

Отмеченный процесс милитаризации планеты нашел множество отображений в музыкальном искусстве, и концентрация этих отображений своего максимума достигла в годы войны, когда с предельной четкостью обозначилась конфронтация образов действия, нашествия (центральный драматургический узел Седьмой симфонии Шостаковича так и называют – «эпизод нашествия») и противодействия, вылившегося в мощное движение Сопротивления. Соответственно создаются музыкальные произведения, повествующие об отдельных этапах Второй мировой войны или охватывающие ее сюжетную канву целиком.

Одно из таких повествований – *«Сказание о битве за Русскую землю»* Юрия Шапорина. В этом грандиозном ораториальном полотне эпопея Великой Отечественной войны прослеживается в абсолютной полноте. Она открывается картиной предвоенного мирного дня, а завершается мирным днем уже послевоенной поры (обращает на себя внимание непоколебимая уверенность в победе правого дела – хотя оратория была закончена в 1944 году, когда сражения шли еще на советской земле). Непосредственно событийный ряд открывает II часть («Нашествие»), где неразделимо переплетаются дыхание военной страды (ритм батальной скачки, «скрежет металла») и мотивы патриотического подъема («Горе! Горе! Идет железная орда, идет на наши города»).

И вот что поразительно. Несмотря на столь бурные разрушительные процессы времени и вопреки им, искусство (как, надо полагать, и стоявшая за ним реальная жизнь) своим внутренним пафосом было устремлено к утверждению позитивных ценностей. Скажем, те же 1930-е вошли в историю как годы удивительного, несравненного оптимизма. И дух времени более всего выразился в художественной идее, которую можно считать центральной для данного периода: через катаклизмы и в их преодолении к созиданию и жизнеутверждению.

Одно из очень показательных в этом отношении произведений – *«Кантата к XX-летию Октября»* Сергея Прокофьева. Она совершенно уникальна, поскольку написана на прозаические тексты тех, кого числили классиками марксизма-ленинизма, то есть Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина (эта художественная смелость имела своим следствием то, что кантата была впервые исполнена только три десятилетия спустя, уже после смерти автора). Сюжетно повествование разворачивает большую историческую панораму от зарождения коммунистического движения в Европе середины XIX века через революционные события в России к «сталинской конституции». По сути же своей музыкальной образности это произведение раскрывает сугубо актуальную ситуацию 1930-х годов: в кипении острых социальных схваток и драматических преодолений обрести надежные жизненные опоры, важнейшей из которых становится возможность мирного созидания.

Яркое воплощение этого устремления находим, к примеру, в части под названием «Философы», написанной, как и все остальное в кантате, по высшей художественной мере. Прозаическая фраза *«Философы лишь различным образом объясняли мир, а дело заключается в том, чтоб изменить его»* вылилась в великолепный гимнический распев, а изнутри этот образ спокойной-величавого славения пронизан неустанным, настойчивым «рабочим» пульсом нижних голосов оркестрово-хоровой фактуры. И от всего здесь, взятого в целом, исходит дух светозарной ясности и полноты жизни.

Если судить по искусству данного периода, установка на спокойный созидательный ритм, на полноту и уравновешенность жизненных проявлений являлась несомненной доминантой в мироотношении очень и очень многих. Выступая в качестве общезначимого идеала, эта установка несла в себе конкретику гуманистических устремлений времени, насколько они были мыслимы в условиях тревожного, взбудораженного, невероятно противоречивого XX века. Одно из средоточий гуманизма тех лет состояло в неискоренимой потребности мира, покоя.

Показательной в этом отношении можно считать оперу Тихона Хренникова *«В бурю»* (1939). События Гражданской войны по своему музыкальному воплощению подаются здесь в проекции на 1930-е годы. И все произведение пронизывает мысль: сквозь грозы времени прорваться к желанному успокоению душ. Мысль эта свое самое непосредственное выражение находит в хоре с симптоматичными словами «Эх, мир бы теперь...», и он из тех узловых моментов драматургии, которые определяют понятием *тихая кульминация*. Заметим, что это хор крестьян, мужиков, но как облагорожено, классично его звучание. Красота и возвышенная поэтика подобного мелоса выступает в разительном контрасте к тому, что можно было слышать в характеристике народных образов в музыкальном искусстве начала XX века – характеристике часто архаизированной, огрубленной и даже брутальной.

Определяющим для искусства 1950-х годов как завершающего десятилетия первой половины XX века стал процесс преодоления наиболее негативных сторон тоталитаризма. С особой остротой этот процесс проходил опять-таки в нашей стране, где он получил название «оттепели» или «хрущевской оттепели» (по имени тогдашнего политического лидера). В искусстве идея раскрепощения от сковывающих воздействий получила самое сильное преломление через освободительную тематику, связанную с близким или далеким прошлым.

Особое хождение приобрела революционная тема, и в призме бурных событий отечественной истории начала XX века раскрывались настроения всенародного подъема и воодушевления, мотивы утверждения свободы и достоинства человеческой личности. Среди множества созданных тогда произведений выделались Десять хоровых поэм Дмитрия Шостаковича, оратория «Двенадцать» Вадима Салманова и особенно – две монументальные вокально-хоровые композиции Георгия Свиридова: «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория».

\* \* \*

На волне только что отмеченных настроений раскрепощения, столь свойственных искусству 1950-х годов, пришли и исключительно ярко, в совершенно иных эстетических координатах заявили о себе 1960-е годы, которые открывали следующий исторический период – *вторую половину XX века* (1960-1980-е годы).

Этот период многим противопоставил себя предшествующему периоду и в то же время, как бы через его голову, в определенной мере апеллировал к художественному опыту начала XX столетия. Здесь мы сталкиваемся с тем, что законам диалектики известно как отрицание отрицания: когда-то период середины XX века утверждался, так или иначе отвергая эстетические установки начала столетия, а теперь следующий период устанавливал свои «правила игры», в известном роде согласуя их с художественными закономерностями давних первых десятилетий.

Эти переключки возникали по различным линиям, в том числе в плане взаимоотношений композиторов с фольклором. То, что было свойственно раннему творчеству Стравинского и Бартока, возрождается в художественной практике 1960-1970-х годов (прежде всего у молодых авторов). Однако возрождается на ином историческом витке и не случайно эту версию неофольклоризма стали обозначать понятием «*новая фольклорная волна*». Соответствующие метаморфозы обнаруживались по целому ряду параметров, и главное состояло в отказе от буйства варваристской «дикости», а также в акценте на индивидуально-личностном начале. Кроме того, представители «новой фольклорной волны» зачастую опирались на те звуковые техники, которых еще не существовало в начале века.

Для примера обратимся к кантате Юрия Буцко «**Свадебные песни**» (1966). Здесь явственно ощутимы связи с традицией неофольклоризма Стравинского, но столь же отчетлива и новизна подхода. Главное состоит в яркой индивидуализации образа, что реализуется через активное привнесение субъективно-личностной окрашенности. Окрашенность эта особенно заметна в широком использовании глоссандирующих звучаний хора и в причудливом-изошренном интонационном изломе партии фортепиано. С полным основанием можно говорить об эстетизме авторской позиции, что исходит из любования феноменом национально-русского. Отсюда же и подчеркнутая красота распева сопрано *solo*.

В этой музыке очень явственно предстает столь характерное для «новой фольклорной волны» стремление глубинно и остро поведать о национальном характере, раскрыть как нечто самоценное его неповторимое своеобразие (в ряде случаев еще более уместно слово *своеобычие*). Всеми средствами выявляя неординарное, даже уникальное в национальной натуре, каждая из композиторских школ выходила к своим, нестандартным творческим решениям и потому каждая из них выступала в рамках «новой фольклорной волны» с совершенно индивидуальным обликом.

В качестве иллюстрации достаточно сопоставить только что отмеченное произведение русского автора с тем, что делал на почве эстонского фольклора Вельо Тормис. Чтобы вскрыть неповторимо-самобытное в облике своего народа, он нередко обращался к архаике языческих времен. Так, в первой из «**Трех эстонских игровых песен**» (1972) композитор апеллирует к специфике древних обрядов, связанных с магической стихией заговоров и заклинаний. Воссоздавая мистическую атмосферу посредством остигатной многоповторности и политональных эффектов, Тормис в то же время явно актуализирует эту совершенно «эксклюзивную» атмосферу, добиваясь характерной для современной музыки особой стереофоничности звучания и его динамической насыщенности (прежде всего через моторику пульсирующего фона мужских голосов).

Полная свобода истолкования фольклорных прототипов была одним из свидетельств раскрепощенности творческого мышления, столь свойственного 1960-м годам. В этом отношении очень показательны название и суть произведения, которое открывало движение под названием «новая фольклорная волна» – «**Песни вольницы**» Сергея Слонимского (1959). Слово *вольница* для этого вокально-симфонического цикла и всего творчества входивших тогда в искусство молодых авторов (по времени выдвижения этого поколения их позже стали именовать «шестидесятниками») означало дух непокорства, инакомыслия, завуалированного или открытого бунта против закосневших художественных канонов, против идеологической мертвечины и ангажированности, против всего, что стесняло свободное изъяснение творческой мысли.

С точки зрения жанровой специфики значимым стало и обозначение «*Песни...*», открывшее неисчислимую череду аналогичных опусов: «Курские песни» Г. Свиридова, «Песни войны и мира» А. Шнитке, «Лакские песни» Ш. Чалаева, «Мужские песни» и «Эстонские календарные песни» В. Тормиса, «Гурийские песни» и «Мегрельские песни» О. Тактакишвили, упоминавшиеся уже «Свадебные песни» Ю. Буцко и т. д.

В качестве активного фактора обновления и раскрепощения фольклорное начало активно воздействовало и на любые другие жанры. Для примера можно назвать еще одно произведение Сергея Слонимского – оперу «**Виринея**» (1967), где исключительно важную роль играют многообразно трактованные хоровые сцены. Среди наиболее показательных – Антракт ко 2-й картине. Дух вольницы, мятежный пыл большой людской массы («*Озоруют здорово...*») раскрывается здесь не только через горячее возбуждение с отвечающими этому

учащенным ритмом и остротой синкопированных рисунков, но и через поразительно свободное взаимодействие солистов, отдельных хоровых групп и хора в целом, а также через частую смену тематизма и приемов фактурного изложения.

Еще одним следствием процесса раскрепощения, связанного с привлечением ресурсов фольклора, стали факты непосредственного включения народного пения (в его натуральном виде) в систему «высоких» жанров – явление дотоле для академической культуры небывалое. Примечательны многочисленные опыты Родиона Щедрина (к примеру, он вводил голос певшей в народном стиле Людмилы Зыкиной в обе свои оратории: «Поэтория» и «Ленин в сердце народном»). Самое крупное его произведение, созданное в этом роде, – опера «**Мертвые души**» (1976). В отличие от Гоголя, композитор выдвигает на первый план народную Россию – драматургически это подчеркнуто тем, что «зачин» и «постскриптум» спектакля обращены именно к ее образу. И в образе этом акцентируется нечто «дремучее», беспросветно затемненное по колориту, что призвано передать авторскую мысль: «низы» нации обречены на юдоль горемычного, нищенского существования. Поэтому-то соответствующие натурализации (народное пение, пронизывающее эту оперу) несут в себе столько горечи, боли и безысходной печали-тоски.

Только что отмеченное явление находилось на одной из множества линий, по которым шел процесс кардинального раздвижения выразительных возможностей музыкального искусства. Бурная модернизация композиторского мышления, новый виток интенсивнейших исканий и ничем не стесняемого экспериментирования вылились в мощное, чрезвычайно представительное движение, которое стали именовать *авангардом* второй половины XX века или *вторым авангардом* (в отличие от первого, или раннего, авангарда, возникшего в начале столетия). Коренное обновление художественной материи нашло себя в массе всякого рода изобретений и звуковых техник: алеаторика, пуантилизм, сонорика, кластеры, коллаж, полистилистика и т. п.

Эти новации находили применение прежде всего в сфере инструментальной музыки. Вокально-хоровое творчество, естественно связанное неизбежными ограничениями, продиктованными спецификой певческого голоса, использовало авангардные новшества в значительно меньшей мере. Тем не менее освоение неизведанных ресурсов достаточно стремительно шло и в этой области исполнительства. В качестве одного из конкретных свидетельств можно сослаться на «**Страсти по Луке**» (1965) польского композитора Кшиштофа Пендерецкого, где продемонстрировано едва ли не предельное расширение палитры хоровых красок: говор, шепот толпы, крик, смех, свист, глиссандирующие линии. Причем введение этих средств отнюдь не является самоцелью, они подчинены задачам ярко живописной обрисовки происходящего в этом евангельском полотне и еще чаще – целям максимального заострения экспрессии.

С конца 1970-х годов начинается все более активная реакция на экспансию авангарда. Усиливается тяга к привычным нормам мироощущения, к естеству человеческих проявлений. В отечественной словесности это стремление ярче всего выразила так называемая «деревенская литература». Нечто подобное находим и в творчестве отдельных композиторов, в том числе искавших для себя опору в крестьянской и бытовой городской культуре. Один из них – Валерий Гаврилин, который определенный итог своим исканиям подвел в хоровом концерте «**Перезвоны**» (1982). Во всем отвечая критериям современности, музыкальный язык этого произведения вбирает в себя своеобразие патриархальной традиции и устанавливает основания новой простоты и новой красоты.

В произведениях подобного плана преодолевался разрыв, возникший между так называемой серьезной музыкой (особенно ее экспериментально-авангардной ветвью) и широкой слушательской аудиторией. Поиск коммуникативности и интонационной свежести отличал и представителей «*третьего направления*». Такое обозначение возникло из следующих соображений. Как это сложилось в реальной практике, существует академическое искусство для относительно немногих и поп-культура для большинства. Можно попытаться преодолеть подобное расслоение гибридизацией, то есть компромиссным соединением крупных форм и способов развития, характерных для академической музыки, с ритмоинтонационной сферой и исполнительской спецификой, присущей популярным жанрам.

Одним из первопроходцев данного направления стал английский композитор Эндрю Ллойд Уэббер, автор получившей широкую известность рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда». В целом ряде сочинений различной тематики и жанровой принадлежности (чаще всего в сближениях со спецификой мюзикла) он изобретательно соединяет признаки масштабных композиций с присущей им развитой драматургией и тембровоинтонационную «текстуру», произрастающую на почве всевозможных бытовых музыкальных жанров.

В числе примечательных образцов подобного рода – **Реквием** (1984), где весьма неожиданно для произведения на духовную тему сочетаются разделы, выдержанные в традициях классики, и эпизоды, написанные в эстрадной, «зрелищной» манере. Показательна в данном отношении часть «*Hosanna in exelsis*», основанная на броских попевах и упруго-синкопированных танцевальных ритмах. Эффектность и стилистическая раскрепощенность этой музыки нацелена на воссоздание атмосферы света, радости и праздничного ликования.

Обращение Э. Ллойда Уэббера к жанру реквиема не было случайностью. Именно в это время, с середины 1980-х годов, одно за другим появляются произведения с таким обозначением и по-разному трактующие идею, когда зафиксированную в латинском тексте заупокойной мессы. Их сходство состояло в том, что раскрывался трагизм бытия, продиктованный, как правило, болезненным психологическим состоянием личности и дискомфортом ее взаимоотношений с окружающим миром. Таким образом, трагизм жизнеощущения, вообще свойственный данному периоду (особенно с середины 1970-х годов), получил в жанре реквиема свое итоговое выражение, и заодно была произнесена своего рода прощальная нота этого исторического периода.

Среди самых выразительных «прощаний» такого рода – **Реквием** Вячеслава Артемова (1988), где трагизм мироощущения раскрывается главным образом через разного рода плачи и ламентации, в которых слышатся моления и мольбы о милосердии, сострадании. Подчеркнуто субъективный характер высказывания с соответствующей этому предельной индивидуализированностью и истонченностью звучания способствует созданию атмосферы исключительной проникновенности.

Отмеченный интерес к жанру реквиема приходится в основном на 1980-е годы, и это было симптоматично еще в одном отношении. Таков был своеобразный предъем к расцвету духовной тематики, который в отечественном искусстве начался с конца 1980-х годов, когда были преодолены запреты на все религиозное. И, вероятно, не случайно произведения, связанные с этой тематикой, составили, пожалуй, самый весомый пласт художественного творчества. Одно из объяснений видится в том, что после атеистического века безверия, человек стремится обрести опору в тысячелетней традиции русского православия и шире – в двухтысячелетней традиции христианства в целом.

В обретении данной опоры нужно было пройти специфический этап, когда как бы отмаливались грехи коммунистического прошлого. В этом смысле показательно появление фильма грузинского режиссера Тенгиза Абуладзе «*Покаяние*» (1987) и духовной композиции Альфреда Шнитке «*Стихи покаянные*» (тот же 1987). Альфреду Шнитке принадлежит и одно из первых произведений, где принципы обновленной трактовки музыки православия выражены с полной отчетливостью. Имеется в виду **Концерт для хора** (1985), написанный на тексты армянского христианского поэта Григóра Нарекац́и.

В условиях резко изменившейся идеологической ситуации стало возможным обращение не только к духовной тематике в ее широком понимании, но и непосредственно к церковной музыке. К разработке культовых жанров приступают даже крупные мастера. Одним из первых в этом направлении начал свои труды Георгий Свиридов. Уже в середине 1980-х годов он создает хоровой цикл «*Неизреченное чудо*», нашедший впоследствии продолжение в большой серии песнопений богослужебного назначения. Характернейший образец подобной молитвы религиозного обихода – «**Святый Боже**».

Развертывание духовной тематики являлось составной частью той системы качественных изменений, которые происходили с конца 1980-х годов и означали вхождение в координаты нового исторического измерения. Этот период, с точки зрения летоисчисления обозначаемый как *рубеж XX и XXI столетий*, в смысловом отношении все чаще именуют *Постмодерном* (как бы в ответ на термин *Модерн*, часто соотносимый с искусством XX века). Данным понятием нередко маркируют отход от субъективных устремлений, художественного радикализма и разного рода крайностей, свойственных искусству предыдущего времени.

Теперь в качестве магистрального эстетического принципа устанавливается тяготение к большей объективности и уравновешенности образного строя. На смену мучительным рефлексиям, разuverенности и трагизму приходит вера в человека, в светлые начала бытия. Полистилистику с ее поляризованными контрастами вытесняет принцип стиливого плюрализма, когда опора на богатства и многообразные ресурсы мирового искусства способствует воплощению соответствующих художественных идей и концепций.

Явственное представление о сказанном дает оратория Елены Гохман «*Ave Maria*» (2000), которая повествует о земном пути Иисуса Христа, как бы разворачивающемся перед глазами Богоматери – от Рождества через пору возмужания, проповедь, деяния и жестокие испытания к Вознесению. Разумеется, эти события евангельской истории спроецированы в современность, воссоздавая ее радости, тревоги и бедствия. Кульминационными пунктами произведения становятся гимны-молитвы, возносимые Божьей Матери. В них в неразделимом сплаве соединяются прошлое и настоящее, классическое и новое, сливающиеся в торжественную хвалу мирозданию.

## Информация об авторах | Author information

**RU** Демченко Александр Иванович<sup>1</sup>, д. иск., проф.  
<sup>1</sup> Международный Центр комплексных художественных исследований;  
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, г. Саратов

**EN** Aleksandr Ivanovich Demchenko<sup>1</sup>, Dr  
<sup>1</sup> International Center of Complex Artistic Research;  
Saratov State Conservatory, Saratov

<sup>1</sup> alexdem43@mail.ru

## Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 04.12.2024; опубликовано online (published online): 14.01.2025.

**Ключевые слова (keywords):** музыкальное искусство XX века; хоровое творчество; современное музыкальное искусство; неофольклоризм; musical art of the 20th century; choral creativity; modern musical art; neo-folklore.