А.И. Демченко

КАРТИНА МИРА В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Исследование

2018

УДК 78.06
ББК 85.31
Д30

Рецензенты:
А.Д. Алексеев, доктор искусствоведения, профессор
Ю.Н. Плахов, доктор искусствоведения, профессор
Е.Г. Сорокина, доктор искусствоведения, профессор

Демченко А.И.

Д30 **Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века**. Исследование — М.: Издательство «КОМПОЗИТОР», 2018. – 440 с.

ISBN 978-5-6042096-1-5

Фундаментальное исследование доктора искусствоведения, главного научного сотрудника Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова А.И. Демченко посвящено проблематике, находящейся на стыке художественной культуры и исторического знания. Предпринимается опыт воссоздания облика эпохи, исходя из идейно-образной структуры произведений музыкального искусства России начала XX века.

Большим достоинством книги является то, что она органично сочетает особенности строго научного изыскания с доступностью и живостью изложения — это делает её одинаково интересной как специалистам, так и широкому кругу людей, интересующихся искусством. Кроме того, данное издание может использоваться в качестве учебного пособия в курсе истории отечественной музыки.

ISBN 978-5-6042096-1-5

© Демченко А.И., 2018
© Издательство «КОМПОЗИТОР», 2018

Оглавление

Введение 5

Часть первая. К истокам бытия 45
Глава первая. Макрокосмос и микромир 47
Глава вторая. Народно-национальная почва 71
Глава третья. «Язычество» и бытовой жанр 114
Глава четвёртая. Открытие мира 146

Часть вторая. Прессинг силовых воздействий и кризис гуманизма 179
Глава пятая. Бум энергии и динамизма 181
Глава шестая. Комплекс агрессивности 201
Глава седьмая. Грани гротеска 236
Глава восьмая. Девальвация гуманистических ценностей 253
Глава девятая. Позитивная альтернатива 272

Часть третья. Диалог эпох 299
Глава десятая. Антитеза антитез 301
Глава одиннадцатая. Взаимодействие классического и современного 334
Глава двенадцатая. Эволюция отечественной музыки начала XX века 372

Заключение 397
Цитируемая литература 419
Из отзывов на первое издание книги 429

Художественное изображение истории более научно и более верно, чем точное историческое описание. Поэтическое искусство проникает в самую суть дела, в то время как точный отчёт даёт только перечень подробностей.

Аристотель

Введение

Историческая наука, философия, эстетика последнего времени испытывают всё больший интерес к проблеме создания художественной картины мира. По всей видимости, появилась настоятельная потребность в расширении и углублении наших представлений о различных этапах развития цивилизации. Попытки удовлетворить возникшую потребность привычными средствами социально-исторического анализа уже не дают должного эффекта, и это побуждает обратиться к тем малоизученным ресурсам, которыми располагает в данном отношении искусство. В свою очередь, и для искусствознания всё более характерным становится стремление увидеть в художественной культуре память времён, образное осмысление конкретно-исторического опыта эволюционирующего человечества, отображение социума и внутреннего мира индивида, всего многообразия граней существования. Возникновение и развитие двух отмеченных встречных тенденций делает необходимой как теоретическую, так и практическую разработку проблематики, связанной с построением художественной картины мира.

Термин *картина мира* в его естественнонаучном истолковании был выдвинут в физике конца XIX – начала XX века. Одним из первых его стал употреблять Г. Герц (1914). Впоследствии им широко пользовались М. Планк, А. Эйнштейн и другие учёные, постепенно переносившие его на иные сферы научного знания. Подробнее об истории данного понятия всё необходимое можно

почерпнуть в статье В. Постоваловой «Картина мира в жизнедеятельности человека» [177][1].

Одной из модификаций термина стало определение *художественная картина мира*, суть которого можно обозначить следующим образом. **Художественная картина мира** – это система обобщённых представлений о той или иной исторической эпохе, которые складываются в процессе осмысления произведений искусства, принадлежащих данному периоду.

За кажущейся иллюзорностью художественных текстов скрывается огромный материк своеобразно запечатлённого человеческого бытия, представленного как в характерном для своего времени спектре идей, побуждений, мотиваций, так и во всевозможных эмоциональных, интеллектуальных, нравственно-психологических и двигательно-динамических проявлениях.

Благодаря существованию художественного творчества каждый этап развития цивилизации оставляет для последующих поколений богатейший фонд исторической памяти. Следовательно, речь идёт о формировании знания о мире и человеке, исходя из образно-семантической системы искусства. Вне всякого сомнения, художественная модель исторической памяти способна существенно расширить наши представления о происходившем, привнести в них новые, подчас совершенно неожиданные акценты и нюансы. Освоение этого типа исторической памяти в достаточной её полноте возможно только при условии комплексного изучения всех развивавшихся в данную эпоху видов искусства, так как при общности объекта и функций каждый из них даёт свои аспекты в выявлении общей проблематики – именно этому в конечном счёте служат их специфические особенности, определяющие автономность любого рода художественного творчества.

Вот почему одна из формулировок, предлагаемых эстетической наукой, гласит: художественная картина мира – это *«воссозданное всеми средствами и видами искусства целостное синтетическое представление о конкретно-исторической действительности в рамках определённых пространственно-временны́х диапазонов»* [236, *21*].

[1] Здесь и далее ссылки на цитируемую литературу даются в скобках: первая цифра обозначает номер источника в библиографическом списке, который приводится в конце работы: цифра или цифры курсивом после запятой – страница или страницы в данном источнике; перечисление ряда источников даётся серией соответствующих цифр через точку с запятой.

Однако подобная задача является на данном этапе трудноосуществимой, поэтому положительную роль может сыграть и исследование, ограниченное материалом отдельно взятого вида искусства. В полной мере относится это и к музыке, которая даёт неповторимые ракурсы «спектрального анализа» жизненных процессов и, кроме того, в силу своей обобщающей природы позволяет абстрагироваться от частностей, подняться к осознанию важнейших универсалий, определяющих облик того или иного периода.

Для осуществления опыта конкретной разработки художественной картины мира (разумеется, только в той мере, насколько эта картина получила отражение в призме музыкального творчества) предлагается остановиться на музыкальном искусстве России начала XX века. Выделяя данный период, будем прежде всего иметь в виду 1910-е годы, воспринимаемые в окружении ближайших десятилетий (1890-е, 1900-е и 1920-е).

Россия – в статусе существовавшей тогда государственности, чем определяется круг объектов предполагаемого исследования: не только музыка русских композиторов, но и различные явления профессионального творчества, принадлежащие другим национальным школам, которые плодотворно развивались на данном этапе (это были прежде всего Украина, Прибалтика, Закавказье). Для подобного выбора есть ряд оснований. С одной стороны, отечественная музыка начала XX века – это актуальный пласт культуры, поскольку он является составной частью текущей ныне эпохи и возникшие тогда творческие идеи оказывают заметное воздействие на художественную практику вплоть до настоящего времени. С другой стороны, это материал, находящийся на достаточном историческом отдалении, что способствует объективности исследования.

Перешагнув ныне в XXI столетие, мы по-прежнему находимся в пространстве продолжающей свою жизнь эпохи, открывавшей для себя горизонты в начале XX века. Вот почему представляется важным выяснение истоков её социально-психологической концепции, которая с наибольшей эвристической активностью

закладывалась именно в 1910-е годы. Кроме того, данный этап в высшей степени интересен с точки зрения исторического положения в общей эволюции культуры, так как в начале века произошёл коренной перелом в развитии художественного процесса, был заложен фундамент нового звукового мышления, утверждали себя качественно иные стилеобразующие принципы, и на этой основе воплощалась резко изменившаяся жизненная реальность. Музыка тех лет представляет собой своего рода ядро, в котором было запрограммировано всё существенное для облика искусства XX столетия. Наконец, немаловажен и факт высокой художественной значимости музыкального искусства России тех лет, представленного именами Танеева, Скрябина, Рахманинова, Стравинского, Прокофьева, Мясковского, Шостаковича и ряда других выдающихся авторов.

* * *

Чтобы составить предварительное представление об особенностях начала XX века, необходимо уточнить хронологическое местоположение данного этапа. Сделаем для этого краткий экскурс в ход развития искусства, что осуществим вначале на материале зарубежной музыки, поскольку в ней ввиду известных общеисторических причин процесс художественной эволюции продвигался более поступательно, чем в отечественной музыке. При этом сразу же оговоримся, что построение периодизации как таковой не входит в цели предлагаемого исследования и в данном случае достаточно «пунктиром» наметить самый общий контур для того, чтобы представить специфику ситуации, в которой оказалось искусство в начале XX столетия.

Начнём с самого крупного временно́го измерения. Согласно положениям исторической науки, в начале XX века на смену Новому времени пришло Новейшее время. Именно это имел в виду Н. Бердяев, отмечая в 1917 году: *«Мы переживаем конец Ренессанса, изживаем последние остатки той эпохи, когда отпущены были на свободу человеческие силы и шипучая игра их порождала красоту»* [24, *4*]. Не заботясь о терминологической точности (смешение понятий эпохи и эры) и чрезвычайно широко трактуя понятие *Ренессанс*, философ, тем не менее, очень верно обозначил сущность Нового времени и посредством расширительной трактовки термина подчеркнул значение эпохи Возрождения, которая, открывая траекторию Нового времени, многое определила в его облике.

Заметим, кстати, что примерно такую же функцию по отношению к Новейшему времени выполняет и та эпоха, которая повела своё летоисчисление с начала XX века.

Возвращаясь к эпохе Возрождения, открывшей Новое время, пришедшее на смену эре Средневековья, имеет смысл уточнить, что в действительности то была не одна, а две эпохи, которые в искусствоведении обычно именуют Ранним Возрождением (иногда *Ars nova*, XIV и первая половина XV века) и собственно Возрождением или Высоким и Поздним Возрождением (вторая половина XV и XVI век).

С точки зрения дальнейшего изложения для нас важно отмеченное членение на примерно полуторастолетние отрезки. Это членение сохранится и в будущем. Именно такова была по своей временно́й протяжённости сменившая Ренессанс эпоха, за которой достаточно устойчиво закрепилось название Барокко (XVII и первая половина XVIII века). (Касательно эпох Возрождения и Барокко более уточнённую хронологию см. в конце последней главы данного исследования.)

Более дискуссионным до сих пор остаётся представление о следующей эпохе, охватывающей вторую половину XVIII и всё XIX столетие. Существует тенденция рассматривать её расчленённо – как эпоху Просвещения (в музыкальном искусстве этот период иногда именуется классицизмом – вторая половина XVIII века) и эпоху Романтизма (XIX век), однако совершенно очевидна их несопоставимость с предшествующими эпохами по временно́му масштабу.

Кроме того, уже к концу XIX века стала осознаваться глубокая внутренняя взаимосвязанность происходившего на протяжении этого полуторастолетия. Например, Н. Римский-Корсаков, говоря об эпохе, которой он принадлежал, подчёркивал: *«Период нашей музыки – музыки свободной, музыки с игрой и сменой разнообразных настроений, музыки с применением всех технических средств, музыки, излившейся в разнообразные и интересные формы, музыки выразительной – начался с Гайдна и Моцарта. Бах же, Гендель, Палестрина, Лассо и проч. суть представители уже чуждого нам звукосозерцания»* [175, *304*].

Ввиду того что в последующем изложении данная эпоха (особенно в её завершающей стадии) будет упоминаться многократно, условимся называть её Классической эпохой. Разумеется, сказанное не исключает использования термина *классический* как эстетической категории, то есть для оценки высшего совершенства художественных произведений любого периода.

На грани XIX и XX столетий, открывая Новейшее время, начала свой отсчёт текущая ныне эпоха. Так как она будет фигурировать в тексте постоянно, для удобства изложения назовём её современной эпохой или эпохой Модерн.

Намеченное последование эпох перекликается с опытами периодизации, представленными в отдельных отечественных и зарубежных исследованиях. Так, Ф. Блуме (ФРГ) в книге «Эпохи музыкальной истории» определяет границы Барокко с конца XVI до середины XVIII века. Затем он вводит деление на Классицизм (с середины XVIII до первых десятилетий XIX века) и Романтизм с конечной гранью в начале XX столетия, сразу же оговаривая, что *«музыкальные эпохи Классицизма и Романтизма по сути едины, как два аспекта того же периода»* [77, *279*], подразумевая, таким образом, их сопряжение в рамках целостной эпохи, которую мы назвали Классической. И далее автор отмечает, что примерно перед Первой мировой войной открывается история Новой музыки.

С. Скребков в статье «Художественные принципы музыкальных стилей» [129, *7*], рассматривая чередование эпох с точки зрения эволюции гармонии, выделяет *Ars nova* (XIV век) и Высокий Ренессанс (XV–XVI века). Как видим, здесь есть разночтение с предложенным выше членением на два полуторастолетия (XIV и первая половина XV века – Раннее Возрождение, вторая половина XV и XVI век – Высокое и Позднее Возрождение). Затем как нечто само собой разумеющееся им называется эпоха Барокко (XVII и первая половина XVIII века). Далее вводятся понятия *Классическая эпоха* (вторая половина XVIII и XIX столетие) и *современность* (XX век). Отмеченная смена эпох была рассмотрена на материале зарубежной музыки.

Не дебатируя проблему эволюционной синхронности отечественного и мирового музыкального искусства, в плане изучаемой проблематики вполне достаточно ограничиться общеизвестным: по крайней мере с последней трети XVIII века эта синхронность

становилась всё более осязаемой, и как совершенно очевидный факт она определилась с середины XIX столетия, когда ценности, создававшиеся в отечественной культуре, начали играть всё более заметную роль в развёртывании интернационального художественного процесса. Следовательно, в интересующей нас зоне начала XX века музыкальное искусство России, несомненно, находилось в едином общемировом потоке.

* * *

Из предшествующего изложения становится ясно, что период начала XX века (1890–1920-е годы) оказался на стыке двух эпох – Классической (завершавшей своё развитие) и Модерна (начинавшего своё становление). Положение данного периода в эволюционном движении примерно такое же, как и у периода середины XVIII столетия (1730–1760-е годы): там – на стыке Барокко и Классической эпохи, здесь – на стыке Классической эпохи и Модерна. Однако сложность и острота ситуации начала XX века усугублялась тем, что теперь скрестились две исторические полосы самого крупного временно́го масштаба – две упоминавшиеся эры: Новое время (XIV–XIX века) и Новейшее время (начиная с XX века). Вот почему данный период по своей насыщенности, многообразию явлений и значительности исторического положения равноценен целой эпохе. Но при всей масштабности, по мере удаления во времени он всё более воспринимается как целостный, единый. И единство его определяется прежде всего тем, что 1890–1920-е годы были временем перехода от Классической эпохи к Модерну. Причём процесс этот был диалектически поступательным, совершенно закономерным.

Может показаться, что для отечественной музыки «связь времён» прерывается на выходе в 1920-е годы. Но даже для современников *«недавние грандиозные события (Первая мировая война и две революции) ещё не всегда воспринимались расчленённо и рассматривались скорее как некий единый исторический катаклизм»* [125, *133*].

Что касается музыкального искусства 1920-х годов, то можно привести массу единодушных высказываний, утверждающих мысль о его родстве с творчеством предшествующих десятилетий: *«В период между двумя революциями (1907–1917) зарождаются*

многие явления и тенденции, полностью развившиеся уже в условиях Советского государства» [134, *774*]; *«Творчество советских композиторов 1920-х годов оставалось тесно связанным с различными течениями предреволюционной эпохи»* [173, *148*] и т. п.

Одним из доказательств единства и целостности периода 1890–1920-х годов может послужить эскизный обзор общехудожественного процесса в России этого времени. Переходный характер данного периода определил взаимодействие двух генеральных линий – завершавшей развитие классического искусства, постепенно вытесняемой и открывавшей мир искусства XX столетия, неуклонно нараставшей. Отмеченное взаимодействие выразилось в сосуществовании явлений различной направленности (для ориентации ниже приводятся лишь некоторые из основных имён).

С одной стороны, преемственное продолжение заветов художественной классики – начиная с позднего Л. Толстого, А. Чехова, И. Бунина и В. Васнецова, И. Левитана, В. Серова (не случайна соотнесённость их творчества главным образом с этапом 1890–1900-х годов). С другой стороны, подчёркнуто «современническая» ориентация, ярко заявившая о себе в исканиях А. Кручёных, В. Маяковского, В. Хлебникова и В. Кандинского, М. Ларионова, К. Малевича, а также в радикальных новациях архитекторов-конструктивистов (временной ареал – 1910–1920-е годы). И, разумеется, существовала масса внутренних градаций, охватывающих огромный спектр явлений, в том числе связанных с деятельностью представителей того поколения, искусство которых как бы балансировало между классической и современной стилистикой: Л. Андреев, А. Блок, В. Брюсов, Я. Райнис и М. Врубель, Н. Рёрих, М. Чюрлёнис (с основной зоной активности в 1900–1910-е годы). А. Белый об этом поколении, к которому принадлежал и сам он, говорил: *«Мы – дети того и другого века; мы – поколение рубежа»* [22, *8*].

Итак, в самой расстановке творческих сил до известной степени сказывалось размежевание бытия на два мира: старый, уходящий, и новый, восходящий. Былое представало либо в драматическом осознании неизбежного крушения вековых устоев (литература декаданса), либо в созерцательной гедонии и эстетизированной иллюзорности (художники объединения «Мир искусства»). Новый мир нередко утверждал себя в категорическом противопоставлении отживающему, что в частности вызвало несколько волн художественного критицизма (последняя из них приходится на 1920-е годы – В. Маяковский, М. Зощенко, И. Ильф и Е. Петров).

Как это часто случается в переломные эпохи, важнейшее значение приобретает народное начало, в том числе в его жанровом аспекте (Б. Кустодиев, Ф. Малявин, К. Петров-Водкин), которое на данном этапе настойчиво заявляет о себе в качестве питательной среды и движущей силы истории. Одним из показателей происходящего стало выдвижение художественных сил непосредственно из гущи демократических масс («крестьянская поэзия» и С. Есенин, «пролетарская поэзия» и Д. Бедный). В противовес созерцательности и анемии уходящего мира утверждается действенно-активное жизнеотношение, что особенно отчётливо преломилось в разработке мотивов революционного преобразования, которые вызвали мощный художественный поток, особенно в литературе (М. Горький, А. Серафимович, Д. Фурманов, А. Фадеев, М. Шолохов) и кино (С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко).

* * *

Возвращаясь к отечественной музыке 1890–1920-х годов, обнаруживаем, что переходный характер данного периода отчётливо сказался во множественности и разнородности творческих сил, принимавших участие в художественном процессе, а также в факте их соотнесённости с различными историческими этапами.

В самом деле, в это время завершают творческий путь последние из «шестидесятников» (М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский и др.). Важнейшую часть своего наследия создают авторы, начавшие деятельность в 1880-е годы (А. Лядов, А. Глазунов, С. Танеев), и авторы, впервые выступившие на арену музыкального творчества в 1890-е (А. Скрябин, С. Рахманинов, Н. Метнер).

В 1910-е годы начинается творческий путь представителей первого поколения русских композиторов XX века (И. Стравинский, С. Прокофьев, Н. Мясковский). В 1920-е заявляет о себе плеяда музыкантов, сформировавшихся в послеоктябрьские годы (Д. Шостакович, Ю. Шапорин, В. Шебалин).

На рассматриваемый период приходится пора становления целого ряда национальных композиторских школ. Вслед за Украиной, прошедшей эту стадию во второй половине XIX века и вступившей теперь в следующую фазу развития (Н. Лы́сенко позднего этапа творчества, Н. Леонтович, С. Людкевич, Л. Ревуцкий), выдвигаются композиторские школы в Латвии (Я. Ви́толс, Э. Да́рзиньш, А. Ка́лныньш, Э. Ме́лнгайлис), Эстонии (М. Са́ар, Р. То́биас), Литве (М. Чюрлёнис), Армении (Комитас, А. Спендиаров), Грузии (З. Палиашвили, Д. Аракишвили), Азербайджане (У. Гаджибеков). (Комитас в последующем будет упоминаться многократно – таким было его имя как священнослужителя, поэтому отсутствует инициал). И если во второй половине XIX столетия среди представителей национальной «периферии» выделялся только Лы́сенко, то теперь можно было назвать целый ряд авторов, способных к решению самых серьёзных творческих задач: Леонтович, Людкевич, Ревуцкий на Украине, Калныньш, Мелнгайлис, Чюрлёнис в Прибалтике, Гаджибеков, Комитас, Палиашвили, Спендиаров в Закавказье.

Такова в самых общих чертах картина взаимодействия композиторских школ и поколений. Естественно, что и собственно музыкальному творчеству 1890–1920-х годов была свойственна такая объединяющая черта, как исключительная многоликость, резкость стилевых и идейно-тематических контрастов, придающих художественному процессу не просто сложность, но и открытую противоречивость. В этом заявила о себе ситуация, присущая всему мировому искусству того времени: *«Музыка начала XX века обозначена глубокими антиномиями. Любая тенденция вызывает к жизни антитенденцию. Макромир Малера и микромир Веберна. Утопизм, символика Скрябина и реальность, порой натуралистичность Р. Штрауса. Рационализм Регера и эмоциональная непосредственность Дебюсси. Предельное усложнение сонатно-симфонической циклической драмы у Малера и полный отказ от неё у Дебюсси»* [123, *146*].

* * *

До сих пор изложение было нацелено на то, чтобы акцентировать черты единства периода 1890–1920-х, которое определялось переходной сущностью этого времени. Но тот же процесс перехода, взятый в его различных фазах, давал и достаточно ясную расчленённость эволюционной кривой на составляющие её отрезки. При общности «стратегических» целей, каждый этап выступал со своей «тактикой», имел свои особенности.

Основной водораздел приходится на самое начало 1910-х годов – это линия, по которой пролегает граница между двумя стадиями данного периода: 1890–1900-е годы (примем для них дополнительное обозначение – *рубеж XX века*) и 1910–1920-е годы (собственно *начало XX века*). В музыкознании последнего времени такая периодизация закрепилась уже как нечто устойчивое и само собой разумеющееся и в отношении творчества того или иного композитора – например, Рахманинова [225, *210*], и в отношении художественного процесса в целом [78, *23–24*; 123, *27*].

С точки зрения определения отмеченной внутренней границы уместно провести ещё одну параллель с уже упоминавшимся аналогичным периодом на стыке Барокко и Классической эпохи (1730–1760-е годы). И там был явственно различим водораздел, расчленявший период на два отрезка примерно такой же двадцатилетней протяжённости: 1730–1740-е и 1750–1760-е годы. С точки зрения стилевой эволюции смысл этого водораздела заключался в том, что на первой стадии формирование раннеклассических элементов шло при главенстве позднебарочного стиля, а на второй стадии стилевой баланс стал прямо противоположным – всемерное утверждение раннеклассического стиля, стремительно вытеснявшего остаточные элементы позднебарочной техники и стилистики.

Нечто сходное наблюдается и в 1890–1920-е годы. На первой стадии перехода от Классической эпохи к Модерну (рубеж XX века) черты музыкального языка XX столетия складывались и накапливались подспудно, при господстве классической системы мышления. На следующей стадии (1910–1920-е) происходило бурное утверждение новых принципов, в результате чего классическая стилистика оказалась оттеснённой на задний план.

В связи с отмеченным процессом стилевой эволюции следует оговорить некоторые обозначения, которые будут фигурировать в последующем изложении: *классический* – связанный с Классической эпохой; *позднеклассический* – соотносящийся с явлениями последней стадии Классической эпохи (прежде всего это явления

рубежа XX века); *современный* – отражающий процессы и тенденции, характерные для Модерна.

Будет использоваться в предлагаемом труде и такое понятие, как *«Серебряный век»*. Возникшее по аналогии с термином *«Золотой век»* (плеяда поэтов пушкинского времени), оно соотносилось поначалу с творчеством ряда поэтов рубежа XX столетия и 1910-х годов – из круга символистов (И. Анненский, Ф. Сологуб, К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Блок, Вяч. Иванов, А. Белый, М. Волошин), круга акмеистов (М. Кузмин, Н. Гумилёв, А. Ахматова, О. Мандельштам, Г. Ива́нов) и отдельных поэтов, не входивших в какие-либо оформленные течения (М. Цветаева, Б. Пастернак, В. Ходасевич). М. Цветаева говорила о своём поколении: *«Нам, детям серебряного времени...»* [237, *126*].

Позже данное понятие было распространено на близкие явления в прозе (И. Бунин), эссеистике и мемуарной литературе (А. Белый), а также в изобразительном искусстве (объединение «Мир искусства», М. Врубель, М. Чюрлёнис) и эстетической практике (С. Дягилев). Вполне естественно, что представлениям о Серебряном веке резонировали и определённые музыкальные стили (А. Скрябин, С. Рахманинов, Н. Метнер).

В самом общем плане понятие *«Серебряный век»* означает особый тип культуры, возникший в конце XIX – начале XX столетия и связанный с высокой духовностью, подчёркнутой интеллигентностью, подчас с признаками эстетизма, рафинированности.

Теперь необходимо оговорить ещё одно «территориальное» ограничение, принятое в данной работе и уже упоминавшееся выше. Её рамки не позволяют с необходимой полнотой и доказательностью осветить весь художественный процесс 1890–1920-х годов. В связи с этим в центр исследования поставлено творчество 1910-х годов, анализируемое с достаточной тщательностью, а музыкальное искусство предшествующих этапов данного периода (1890-е, 1900-е) и завершающего этапа (1920-е) рассматривается в более общем плане. Для такого выбора есть целый ряд оснований, и главное из них состоит в том, что после довольно длительной фазы предварительных, во многом завуалированных накоплений, именно в 1910-е годы произошёл коренной сдвиг в сфере музыкального мышления, стилистики и технологии – сдвиг, определивший горизонты искусства XX столетия.

Следует подчеркнуть, что не только в искусстве, но и собственно в исторической реальности, принципиально важными явились перемены, происшедшие как раз в данное десятилетие, когда со всей рельефностью обозначились контуры современной цивилизации. Подобное восприятие исторического положения 1910-х годов вполне закрепилось как в отечественном, так и в зарубежном музыкознании. Для примера достаточно назвать первые два тома коллективного труда «Музыка XX века» [123; 124] или монографию Ю. Келдыша «Рахманинов и его время» [99], в которой глава, посвящённая творчеству начала 1910-х годов, получила характерное название *«На переломе»*. Из зарубежных исследований можно упомянуть труды «Новая музыка перед выбором» К. Вернера [39] и «Современная музыка» П. Коллера [100].

Отметим, что в работах последних лет 1910-е годы всё чаще выделяются как *«время колоссального накопления и взрыва художественной энергии, время сосуществования самых разных стилистических систем»*, причём подчёркивается факт *«начала формирования нового языка»* [144, *3*].

В возможности выбора отечественной музыки 1910-х годов в качестве определяющего объекта исследования убеждает и непреходящая эстетическая ценность созданного на данном этапе, о чём говорят такие произведения, как симфоническая поэма «Прометей» и поздние сонаты Скрябина, кантата «Колокола» и этюды-картины Рахманинова, балеты «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная» Стравинского, ранние фортепианные сонаты, инструментальные концерты, фортепианные циклы Десять пьес *ор. 12* и «Мимолётности» Прокофьева, первые пять симфоний Мясковского и многое другое.

* * *

В непосредственных связях с коренным переломом в сфере музыкального мышления на выходе в 1910-е годы произошли кардинально важные для художественного процесса перемены в расстановке творческих сил.

Представители музыкального искусства второй половины XIX и рубежа XX века либо завершают свой жизненный и творческий путь (Балакирев, Римский-Корсаков, Аренский), либо по целому ряду позиций оказываются оттеснёнными на второй план са-

мой логикой исторического процесса – как не сумевшие или не пожелавшие быть «адекватными» резко изменившимся нормам художественного мышления (Лядов, Глазунов, Танеев, Рахманинов, Метнер). Практически единственное исключение составил Скрябин, устремлённый в последние годы к радикальной метаморфозе своей манеры, что определило ощутимое воздействие его идей и стиля на творческую практику не только 1910-х, но и 1920-х годов.

Главенствующие позиции в художественном процессе начинает занимать новое поколение композиторов, лидерами которого стали Стравинский, Прокофьев, Мясковский. В том, что это были достойные продолжатели высоких традиций отечественного музыкального искусства, убеждает неоспоримый факт: Прокофьев и Стравинский вместе с выдвинувшимся в 1920-е годы Шостаковичем сделали основополагающий вклад в мировую музыкальную культуру первой половины XX века, что не умаляет ценности созданного в это время крупнейшими композиторами Запада (представители Новой венской школы, Онеггер, Барток, Хиндемит, Орф, Мессиан, Бриттен).

Столь ощутимого значения отечественная музыка достигла впервые, и, вероятно, это – неповторимая ситуация, подобная той, когда в конце XVIII и начале XIX века всё существенное для мирового музыкального процесса сосредоточилось в творчестве ведущих представителей Венской классической школы (Гайдн, Моцарт, Бетховен).

Дополнительным свидетельством значимости сделанного в это время в отечественной музыке является следующее: именно в России с наибольшей интенсивностью разрабатывались концепционные формы музыкального искусства, что отразилось в развитии соответствующих жанров: соната (Скрябин, Метнер, Прокофьев), квартет (Мясковский, Шостакович), симфония (Скрябин, Рахманинов, Мясковский, Прокофьев, Шостакович), масштабные театральные полотна (Стравинский, Прокофьев, Шостакович).

В сказанном заключено достаточное основание для того, чтобы не локализовать многие из положений предлагаемого исследования на происходившем только в России, а соотносить их с общемировой историей рассматриваемого периода.

Переходя к вопросу определения границ этапа 1910-х годов, сразу же следует оговорить их условность и приблизительность, поскольку речь идёт о живом творческом процессе, в котором остаточные явления сплошь и рядом совмещаются с явлениями опережающими, причём происходит это не только в творчестве разных композиторов, работающих в единой исторической зоне, но и в творчестве одного и того же автора. Вот почему грани периодизации не могут быть жёсткими и только изредка отдельные исследователи рискуют проставить более или менее точную датировку. Что касается интересующего нас этапа, то, например, И. Нестьев определял его рамками 1909–1918 годов [123, *76*]. Чтобы убедиться в верности отмеченных границ, изберём критерием степень активности, понимаемой широко, то есть как уровень динамизма жизненных и творческих проявлений, уровень напряжённости и конфликтности, уровень обновления, инициативности и т. д.

Одновременно с постепенным рассеиванием той атмосферы, которая определялась кругом идей и умонастроений 1900-х годов, на рубеже 1910-х (примерно 1908–1911) наблюдалось вызревание качественно новых представлений, которые давали знать о себе в виде разрозненных вспышек и «подземных толчков». Один из самых мощных таких толчков – симфоническая поэма Скрябина «Прометей», говоря о которой и акцентируя факт её создания в течение 1908–1910 годов, Б. Асафьев отмечал, что было это *«накануне великого кризиса культуры, мысли и жизни. Скрябин словно бы жил в предчувствии надвигающихся событий»* [190, *52*].

Примечательно свидетельство А. Блока, подчеркнувшего фатальную роль 1910-го года: *«1910 год – это смерть Комиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. С Комиссаржевской умерла лирическая нота на сцене; с Врубелем – громадный личный мир художника; с Толстым умерла человеческая нежность – мудрая человечность. Далее, 1910 год – это кризис символизма... В этом году явственно дали знать о себе направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма»* [28, *270*].

В продолжение сказанного А. Блоком можно напомнить общеизвестный факт: менее чем в течение года, с августа 1914 по июнь 1915-го, как раз в завершающий момент кульминационной

зоны данного десятилетия, ушли из жизни А. Лядов, А. Скрябин и С. Танеев. В этом также виделся некий роковой смысл, что частично отразилось в статье Б. Асафьева «Три смерти».

В первой половине 1910-х годов (приблизительно 1911–1915) происходит мощный прорыв всего характерного для современности и его бурное утверждение по самым различным линиям. До известной степени ключевым для этого *«чудовищного и титанического десятилетия»* [227, *85*] стал 1913 год, когда появились три последнее сонаты А. Скрябина и кантата «Колокола» С. Рахманинова, балет И. Стравинского «Весна священная» и Второй фортепианный концерт С. Прокофьева, Третья симфония Н. Мясковского и первые камерные композиции Н. Рославца, выполненные в соответствии с открытой этим автором *«новой системой организации звука»*.

Вторая половина 1910-х годов (около 1915–1918) – зона временного успокоения, явного снижения активности, отхода от дерзких новаций. Но уже к концу десятилетия наблюдается новый приток энергии, явное обострение конфликтности, намечается следующий виток модернизации и вполне отпочковывается всё то, что составит основу художественной концепции 1920-х.

Таким образом, 1910-е годы можно представить в виде единой волны с подъёмом на рубеже 1910-х (после предшествующего спада в конце 1900-х), с фронтальным разворотом в первой половине десятилетия и «откатом» в его второй половине (перед новым подъёмом на рубеже 1920-х). Подробнее всё это будет рассмотрено в конце последней части исследования.

Исходя из сказанного, в число основных объектов исследования вводятся те сочинения конца 1900-х годов, в которых закладывался фундамент нового звукового мышления (к примеру, из опусов 1908 года «Наваждение» Прокофьева и «Фейерверк» Стравинского), и исключаются из этого числа те сочинения конца 1910-х годов, в которых явно просматриваются горизонты музыкальной эстетики 1920-х (как, скажем, в «Истории солдата» Стравинского, 1918). Не вовлекаются в число подобных объектов и отдельные произведения, которые в первой версии были созданы в 1910-е годы, но свой окончательный облик приобрели в редакциях более позднего времени (имеется в виду принципиальная доработка, как в случае оперы Прокофьева «Игрок»).

Попутно заметим, что 1920-е годы по своей протяжённости охватывают около полуторадесятилетия: примерно с 1918–1919 по 1932–1933 годы (в числе сочинений, относимых к 1920-м и неоднократно упоминаемых в данной работе, – законченные в 1933 году 24 прелюдии для фортепиано и Первый фортепианный концерт Шостаковича).

* * *

Решение поставленных в данном труде задач облегчается ввиду того, что рассматриваемый период отечественного музыкального искусства является во многих отношениях одним из самых изученных, – это объясняется, вероятно, его особой притягательностью для исследователей самого различного профиля.

Практически никто из примечательных композиторов, творивших в начале XX века, не обойдён работами монографического плана. В числе наиболее обстоятельных изданий подобного типа можно назвать следующие книги:

• Г. Бернандта и Л. Корабельниковой о С. Танееве [26; 102], М. Михайлова о А. Лядове [121];

• А. Алексеева, В. Брянцевой, Ю. Келдыша и А. Соловцова о С. Рахманинове [5; 35; 99; 212];

• Е. Долинской о Н. Метнере [73], З. Гулинской и Н. Петровой о Р. Глиэре [56; 160];

• Е. Долинской, А. Иконникова и Т. Ливановой о Н. Мясковском [74; 88; 112]; Д. Данилевича, Г. Орлова, М. Сабининой и С. Хентовой о Д. Шостаковиче [60; 156; 186; 230];

• Э. Абасовой об У. Гаджибекове [1, 2], В. Донадзе о З. Палиашвили [75];

• В. Ландсбергиса о М. Чюрлёнисе [108], Г. Тигранова об А. Спендиарове [226], А. Шавердяна о Комитасе [240].

С середины 1980-х годов возник обострённый интерес к малоизученным явлениям отечественной музыки начала века, и стремительно заполнялись последние «белые пятна». Одно из них было связано с творчеством Н. Рославца, однако в последнее время появились статьи М. Белодубровского и М. Лобановой [205], лаконичное эссе Ю. Холопова [178] и серия брошюр «Н. Рославец и его время» [142; 143; 144; 145; 146].

В целом исследовательская литература об отечественной музыке начала XX века представляется поистине необъятной в своих количественных накоплениях. Чтобы не быть голословным, можно для примера хотя бы частично напомнить библиографию, относящуюся к двум композиторам – Скрябину и Прокофьеву. При этом упоминаться будут только наиболее примечательные книги, целиком им посвящённые, не учитывая многочисленных публикаций в сборниках и журналах, отдельных глав в книгах и учебниках, не включая также издания мемуарного плана и труды зарубежных авторов. Разумеется, приводятся только те издания, которые имеют отношение к их творчеству начала XX века.

Итак, музыковедческая литература о творчестве Скрябина. Среди монографий, ему посвящённых, назовём книги А. Альшванга [7], Б. Асафьева [15], И. Бэлзы [36], Л. Данилевича [59], В. Каратыгина [96], М. Михайлова [122], В. Рубцовой [179]. Существует несколько сборников статей [189; 190; 192; 193; 194]. Из изданий по отдельным проблемам творчества можно упомянуть книги о гармонии Скрябина [71; 188], об особенностях формы и фортепианного стиля [151; 159], о поисках в сфере светомузыкального синтеза [111]. Наконец, в обилии представлены публикации по отдельным жанрам и произведениям композитора [27; 65; 72; 104; 120].

Из множества монографий, посвящённых творчеству Прокофьева, выделим принадлежащие Б. Асафьеву [14], В. Беляеву [23], И. Мартынову [117], И. Нестьеву [236]. Самый разнообразный музыковедческий материал представлен в соответствующих сборниках статей [162; 163; 164; 165; 166; 168; 169; 170; 239]. Со всей детальностью исследованы особенности прокофьевского музыкального языка [9; 32; 33; 220; 232] и практически все жанры, к которым обращался композитор, включая фортепианную музыку [49; 64; 79; 155; 233], оперы [62], балеты [38; 98] симфонии [221; 247], вокально-симфонические произведения [176], виолончельное и скрипичное творчество [31; 213] и т. д.

Из сказанного нетрудно заключить, что в отношении отечественной музыки начала XX века абсолютно преобладает литература, посвящённая творчеству того или иного отдельно взятого композитора. Хотя следует признать, что по крайней мере некоторые общие проблемы обсуждены к настоящему времени с достаточной тщательностью. Высокую степень детализированности обнаруживает, к примеру, состояние исследовательской мысли в вопросах музыкального неоклассицизма. Можно напомнить статьи «О классических тенденциях в музыке XIX – начала XX века» М. Михайлова [43], «Вопросы музыкальной историографии» М. Друскина [210], «Стилевые тенденции в европейской камерно-инструментальной музыке 1890–1917 годов» Л. Раабена [45].

Вполне естественно, что очень многое сходится на творчестве такого общепризнанного лидера неоклассицизма, каким являлся И. Стравинский, – здесь, помимо монографий Б. Асафьева, Б. Ярустовского, М. Друскина и С. Савенко [10; 246; 76; 187], следует назвать специальные работы: «О музыке Стравинского и его взглядах» М. Друскина [153], «О предпосылках эволюции Стравинского к неоклассицизму» и «Возникновение неоклассицизма и неоклассицизм Стравинского» В. Смирнова [44; 105], «К вопросу о единстве стиля Стравинского» и «О неоклассицизме Стравинского» С. Савенко [218; 161]. До известной степени итогом осмысления данного явления стали статья Д. Раабена «Ещё раз о неоклассицизме» [89] и брошюра В. Варунца «Музыкальный неоклассицизм» [37].

Такова общая картина той части музыкознания, которая обращена к вопросам отечественной музыки начала XX века. Как видим, литература эта исключительно обширна, многообразна, а по своей внутренней сути чрезвычайно богата различного рода наблюдениями и обобщениями. При всём том в ней ощутимо недостаёт последнего, завершающего звена, к которому устремлено предлагаемое исследование, – данный период недостаточно изучен как самостоятельный и принципиально важный этап художественной эволюции, отсутствует целостная панорама отечественного музыкального искусства начала XX века.

Перед необходимостью наметить такую панораму оказывались многие авторы, что зафиксировано как в обзорных характеристиках эпохи, так и в соответствующих разделах монографий, посвящённых крупнейшим композиторам этого времени. Кроме того, хотя и немногочисленная пока, но существует литература, которая в различной степени приближается к задаче, поставленной автором данного труда. Среди таких изданий – «Русская

фортепианная музыка конца XIX – начала XX века» А. Алексеева [3], «Русский оперный театр между двух революций (1905–1917)» А. Гозенпуда [49], «Русские композиторы конца XIX и начала XX века» Д. Житомирского [70], «На рубеже двух столетий» И. Нестьева [126], сборник статей «Русская музыка на рубеже XX века» [156]. Особенно следует выделить два капитальных труда – «Музыка XX века» в пяти книгах [105; 106; 107; 108; 109] и «Русская художественная культура конца XIX – начала XX века» в трёх томах [159; 160].

Однако в каждой из названных работ есть свои особенности, не позволяющие получить законченное представление об отечественной музыке 1890–1920-х годов:

• либо хронологические рамки исследования ограничены периодом до Октябрьской революции или даже временем рубежа XX века;

• либо внимание сосредоточено только на творчестве русских композиторов и, таким образом, отсутствует полный охват происходившего в искусстве многонациональной России;

• либо рассмотрение ведётся в пределах отдельно взятого жанра;

• либо изложение осуществляется на уровне популярной брошюры и т. п.

* * *

Реконструкция панорамы отечественной музыки начала XX столетия ведётся в данном исследовании с позиций выявления идейно-концепционных сторон изучаемого материала, и все компоненты анализа (от общеисторических сведений до технологических деталей) подчиняются раскрытию образно-смыслового содержания. Подобный подход в 80–90-е годы минувшего столетия становится в музыкальной науке всё более распространённым. Весьма симптоматичны слова, открывающие монографию Т. Курышевой «Театральность и музыка»: *«Эта книга рождена поисками ключа к содержательной стороне музыки»* [107, *3*]. И закономерно, что именно тогда появляются крупные работы такой направленности, причём показательно, что под соответствующим углом зрения начинают рассматриваться даже бытовые и прикладные формы музыкального искусства – примером может

служить книга Т. Чередниченко «Человек в зеркале массовых жанров» [238].

Примечательно, что за предпочтительность такого подхода высказываются в последнее время и сами композиторы, выделяя *«умение говорить о самом главном – не о нотах или структурах, а о “наднотном”, “надструктурном” существе музыки... Любой анализ музыки должен иметь конечной целью выявление мира надзвукового»* [206, *7*]. По-своему это перекликается с мыслями П. Пикассо, который не раз говорил, что ему смешно, когда о нём пишут, что он ищет новые формы: *«Я ищу одного – выразить то, что хочу»* [152, *40*].

Распространение рассматриваемого подхода получает теоретическое обоснование. При этом особенно важно подтверждение самой по себе принципиальной возможности раскрытия содержания произведений музыкального искусства. Е. Ручьевская в статье «Об анализе содержания музыкального произведения» среди различных методов анализа выделяет в качестве определяющего идейно-концепционный и подчёркивает, что *«концепция, идея произведения может быть понята достаточно однозначно и более или менее точно словесно определена, названа, обозначена»*. Это положение настойчиво варьируется: *«На основе анализа концептуального уровня возможно более или менее однозначное понимание идейной сущности произведения не только музыковедами, но большим кругом слушателей»* [106, *80–81*].

Одним из свидетельств всё более активной ориентации на критерии содержательного анализа служит серийное издание «Музыка. Культура. Человек», выпуски которого почти всецело направлены на выявление социокультурных горизонтов в осмыслении музыкального искусства [131; 132]. Его составители констатируют, что *«наука о музыке ещё далеко не всегда учитывает эту важнейшую цель искусства и, следовательно, не во всём выполняет свою основную функцию – вместе с искусством служить самопознанию человека»*. Вот что заставляет авторов столь утвердительно настаивать: *«Сегодня нельзя вязнуть в самодовлеющем технологизме, ограничиваться имманентным анализом музыки, забывая об этой конечной и высшей цели музыкознания»* [131, *4*].

Сразу же заметим, что в отношении музыки начала XX столетия опыты семантического подхода не являются редкостью. Здесь

следует выделить целый ряд работ А. Алексеева, статьи «Из истории русского симфонизма конца XIX – начала XX века» А. Кандинского [74], «“Скифство” в русской музыке XX века» А. Курченко [86], «Новаторские тенденции в тематике русского музыкального искусства начала XX века» Е. Орловой [180]. Широко и последовательно освещается содержательная сторона произведений искусства в работах А. Алексеева, посвящённых отечественной музыке начала XX века, – имеются в виду третья часть «Истории фортепианного искусства» [3], книги «Русская фортепианная музыка (конец XIX – начало XX века)» [4] и «Советская фортепианная музыка» [6], а также принадлежащий ему очерк об инструментальных жанрах в первом томе коллективного труда «Русская художественная культура конца XIX – начала XX века» [183, *362–384*]. В одной из названных книг в качестве важнейшей для себя исследователь определяет следующую задачу: *«...характеристика образного строя фортепианных произведений, попытка выявления в нём реального жизненного содержания, обусловленного духовной культурой и закономерностями общественного развития того времени»* [4, *5*].

В статьях А. Кандинского и Е. Орловой творчество 1910-х годов рассматривается в движении от рубежа XX века с выделением ряда важных, во многом сходных тенденций. А. Кандинский на материале русской симфонической музыки отмечает преломление романтического мироощущения через героику и лиризм, а также обращение к древним пластам национальной культуры. Е. Орлова на всём материале русской музыки просматривает социально-обличительные мотивы в их эволюции от «Кащея» и «Золотого петушка» Римского-Корсакова к «Сарказмам» Прокофьева, героику – от позднего Римского-Корсакова и Скрябина к «Весне священной» Стравинского и «Скифской сюите» Прокофьева, лирику – от Шестой симфонии Чайковского и «Царской невесты» Римского-Корсакова, через произведения Рахманинова, к её новым проявлениям у Прокофьева и Мясковского. Статья А. Курченко представляет собой исследовательский этюд о «скифстве» как своеобразнейшем феномене русской музыки 1910-х годов, который изучается на примере «Весны священной» и «Скифской сюиты».

И всё же следует признать, что материалов, нацеленных на изучение идейно-смысловой стороны музыки начала XX века, до сих пор недостаточно. Превалирует подход либо технологический, либо основанный на сопряжении разноплановых наблюдений. Среди этих наблюдений можно встретить немало глубоких замечаний по части образно-концепционного содержания, однако чаще всего они носят спорадический характер, не становятся стержнем изложения, не составляют «несущей конструкции» исследовательского текста, хотя для многих авторов определяющая роль смысловых ориентиров является само собой разумеющейся.

* * *

Реконструкция панорамы отечественного музыкального искусства начала XX века с выявлением его идейно-концепционного содержания не является в предлагаемом исследовании самодовлеющей задачей. Всё это в конечном счёте служит целям воссоздания *художественной картины мира* данного периода. Иными словами, предполагается восхождение от специфически-музыкального к более широким – культурологическим и социологическим категориям, и через них – к осмыслению общечеловеческой проблематики. То есть речь идёт об осознании музыки как художественной памяти, исторического свидетельства породившей её эпохи, как искусства, моделирующего облик мира и человека присущими ему средствами.

Высокая оценка возможностей искусства в данном отношении с достаточной отчётливостью сложилась уже в XIX столетии, что зафиксировано в известных высказываниях, принадлежащих К. Марксу и Ф. Энгельсу. К примеру, по мнению первого из них, авторы английского романа XIX века Ч. Диккенс, У. Теккерей и другие *«раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем это сделали политики, публицисты и моралисты, вместе взятые»* [116, *529*]. По словам Ф. Энгельса, он из «Человеческой комедии» О. де Бальзака *«даже в смысле экономических деталей узнал больше, чем из книг всех специалистов-историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых»* [116, *12*]. И, надо полагать, у А. Герцена были основания, чтобы утверждать: *«Области искусства принадлежит вся вселенная, вся история, все лица»* [236, *32*].

В наши дни мнение о доступной художественному творчеству всеобъемлющей полноте охвата явлений и процессов бытия стало аксиомой. Вот одно из характерных суждений: *«Поразительна универсальность содержания искусства: оно отражает всё сущ-*

ностно-феноменальное богатство очеловеченного мира и самого человека, вбирая и синтезируя в художественную информацию всю полноту значимого опыта человечества – опыт социальный и биологический, коллективный и классовый, национальный и индивидуальный, практический, бессознательно-психический и сознательно-духовный, древнейший и сегодняшний» [131, *17*].

Современная эстетическая наука находится сейчас на подступах к освоению принципов и методологии построения художественной картины мира. Свидетельством растущего интереса к этим вопросам явилось проведение в 1982 году Всесоюзного симпозиума «Художественная картина мира: проблемы и принципы изучения» (инициатор – Комиссия комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры Академии наук СССР).

Формулируются самые общие положения – например, в статьях «Философия искусства и художественная картина мира» Б. Мейлаха [235] и «Художественная картина мира» Т. Чернышовой [236] или в книге А. Зися «Философское мышление и художественное творчество» [83]. Осуществляются первые опыты конкретной разработки художественной картины мира. Наиболее развёрнутый из них находим в коллективном труде «Художественная культура в капиталистическом обществе» [234], где в каждой из основных глав (эпоха Возрождения, XVII–XVIII века, XIX век, XX век) выделен раздел «Духовно-содержательный аспект», в котором анализируются основные идеи и особенности облика соответствующего периода. Позже появился сборник «Русская художественная культура второй половины XIX века» [182], в котором развёрнутые обзоры по изобразительному искусству, музыке, театру и архитектуре объединены в панораму под заголовком «Картина мира. Образ России. Судьба человека».

Что касается отечественного музыкознания, попытки увидеть в искусстве память времён (попытки, по всей видимости, сугубо интуитивные) предпринимались уже в начале XX столетия. Прежде всего имеются в виду очерки и заметки В. Каратыгина, в которых есть немало соприкосновений с социологическим анализом. Причём наиболее активно в этом аспекте рассматривались новейшие художественные явления: Прокофьев, Стравинский, Мясковский. Так, в творчестве первого из названных композиторов, которое было для критика наиболее притягательным, смысловой доминантой определяется *«направление прокофьевских стремлений к солнцу, к полноте жизни, к праздничной радости бытия»* [95, *238*]. Порой В. Каратыгин вплотную приближался к выявлению связей музыки и жизни, ставя во главу угла смысл, означающее. Один из замечательных образцов такого рода – написанная в 1913 году статья «Новейшие течения в западноевропейской музыке» [95], где в характеристике основных представителей зарубежной музыки начала XX века исследователь исходит именно из содержательной стороны, давая прозорливые исторические определения, хотя и сделанные в эскизной форме критического эссе.

Несколько позднее отдельные подходы к реконструкции художественной картины мира стал намечать Б. Асафьев. Из его работ в этом направлении можно выделить изданную в 1921 году небольшую брошюру «Скрябин. Опыт характеристики» [15]. Широко оперируя литературно-поэтической лексикой, исследователь набрасывает здесь портрет героя музыки Скрябина, отмечает характернейшие для него настроения, анализирует его стремительную эволюцию от достаточно привычных контуров жизнеощущения (начальный этап творчества композитора) к поискам неведомого и неизведанного (завершающая фаза творчества). Вчитываясь в эту работу, нетрудно уловить логику последующего развития ищущей мысли учёного, которая привела его к определению музыки как *искусства интонируемого смысла*.

* * *

Понятие *художественная картина мира* как эстетическая категория начало входить в музыковедческий обиход только в самые последние десятилетия. Исходные общеметодологические посылки в данном направлении были разработаны в статьях «Художественная картина мира в музыке» В. Медушевского и «Специфика языка музыки в создании художественной картины мира» И. Барсовой [236]. Здесь же необходимо выделить вклад первого из названных авторов – в его научных сообщениях и периодически публикуемых статьях углублённо, с самых широких гуманитарных позиций исследуются содержательные возможности музыкального искусства, особенно в плане преломления в нём духовной сущности человека. Начало этому музыкально-фило-

софскому познанию было положено в книге «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» [118], в которой детально рассматривается семантическая структура звукового материала – прежде всего в разделе «Семантический синтаксис» и в главе «О художественном моделировании эмоций».

К числу наиболее примечательных явлений современной музыковедческой мысли, ведущей поиск в рассматриваемом направлении, должны быть отнесены книги М. Смирнова «Русская фортепианная музыка» [198] и «Эмоциональный мир музыки» [199]. Первая из них представляет собой опыт постижения национального характера в призме отечественной музыки XIX–XX веков. Вторая книга частично вобрала в себя наблюдения предыдущей, опирается на очень широкий материал мировой музыки (начиная с творчества Баха) и являет собой уникальный эксперимент: исследование с помощью музыки и через музыку категорий, закономерностей и психологической мотивации сущностных проявлений человека.

Перечислив вышеназванные работы, всё же приходится констатировать, что в музыковедении создание картины мира находится ещё только на далёких подступах. И нужно согласиться с М. Рахмановой, которая в отношении одного из периодов эволюции музыкального искусства пишет: *«Изучив всё, что представлено в музыковедческой литературе, не удаётся получить удовлетворительный ответ на вопрос: какой образ мира, России и человека в России создаёт русская музыкальная классика второй половины XIX века»* [182, *45*].

Когда-то М. Горький назвал литературу человековедением. Это определение может быть распространено и на другие виды искусства, включая музыку, о которой Б. Асафьев говорил, что она *«выражает всё, что составляет жизнь»* [10, *165*].

Добавим ещё два примечательных высказывания. М. Цветаева, размышляя о творчестве К. Бальмонта, дала формулировку, которую можно отнести к любому крупному художнику: *«Бальмонт есть литература, а литература – есть история»* [237, *288*].

Д. Дос Пассосу принадлежит крайняя точка зрения на функцию художника: *«Писатель – это, в конце концов, просто машина, поглощающая опыт окружающей жизни и дающая ему определённое словесное выражение»* [42, *80*]. Кстати, вспоминая о создании

«Весны священной», И. Стравинский сравнивал себя с сосудом, через который идеи и образы этого произведения прошли как бы помимо воли автора [215, *153*].

Искусство как жизневедение (перефразируем выражение М. Горького) способно многое привнести в представления о мире и человеке. Нельзя не согласиться с патетической тирадой современного драматурга: *«Всё можно узнать из энциклопедий. Из них нельзя узнать только одно, главное: о человеческой душе, о движениях сердца, о помыслах ума»* [208, *3*].

Очевидно, подлинной и полноценной картина действительности станет только в том случае, если помимо привычных измерений исторической хроники в неё войдёт осмысление художественного наследия, если к плоскостной стенографии фактов, событий, имён присоединится многомерный свод художественной истории, представленный литературой, изобразительным искусством, музыкой и кинематографом.

* * *

Итак, направленность данной работы определяется разработкой комплекса следующих взаимодополняющих аспектов:

• провести исследование, посвящённое проблематике, находящейся на пересечении художественной культуры и исторического знания;

• осознать музыку как род художественной памяти, свидетельство породившей её эпохи – как искусство, способное моделировать облик мира и человека присущими этому виду искусства средствами;

• раскрыть возможности, которые даёт подход к музыке с точки зрения создания художественной картины мира, разработать методологию такого подхода;

• выявить основные процессы и тенденции, характерные для отечественной музыки начала XX века, и на этой основе реконструировать целостную панораму музыкального искусства данного периода;

• осмыслить наиболее существенные явления и процессы, свойственные действительности этого времени, исходя из идейно-образной структуры произведений музыкального искусства России 1890–1920-х годов.

Отмеченные ракурсы призваны в своей совокупности обеспечить решение поставленной задачи воссоздания на соответствующем музыкальном материале художественной картины мира данного периода.

Как уже было сказано, понятие *художественная картина мира* наиболее отчётливо связано с гносеологическими и когнитивными аспектами эстетики и культурологии, а специфика его состоит прежде всего в том, что посредством художественной картины мира формируется конкретно-историческая модель мира и человека, насколько удаётся интерпретировать её, исходя из образно-семантической системы искусства изучаемой эпохи.

Возникло данное понятие на пересечении искусствоведения и исторического знания. Оперируя им, искусствоведение получает возможность выхода к общегуманитарной проблематике, способствуя уточнению и обогащению представлений о происходившем на том или ином историческом этапе эволюции человечества.

Механизм построения художественной картины мира видится в диалектически поступательном восхождении от изучения конкретно-специфических реалий музыкальной образности и стилистики к широким обобщающим категориям, раскрывающим общезначимое жизненное содержание. Если второе органично проистекает из первого, то этим исключается возможность подмены неповторимой художественной данности некими умозрительными или даже спекулятивными построениями и осуществляется выявление тех общечеловеческих сущностей, которые так или иначе претворены в художественной ткани искусства.

Метод исследования, принятый в предлагаемой работе, состоит в следующем. Для того, чтобы осуществить анализ содержательных аспектов отечественной музыки начала XX века, за которыми просматривается соответствующая структура жизнеощущения, выявляется ряд тенденций – как ведущих, так и периферийных (чаще всего они материализуются в виде определённых художественных течений и направлений).

Каждое из явлений исследуется в диалектике его эволюционного становления – от начальной стадии (обычно на рубеже XX века), через основное качественное состояние в 1910-е годы (это определяющий момент изучения), к его завершению (как правило, в 1920-е). При этом с особым вниманием изучаются

истоки рассматриваемого явления, что позволяет доказать закономерность его «прорастания» из предшествующей музыкально-художественной субстанции. В аналитических целях каждая из таких тенденций вычленяется из живой художественной ткани путём отсечения всего привходящего, хотя понятно, что *«стилистические направления в реальном историческом процессе почти всегда живут не как изолированные, замкнутые в себе, но только как некий идейно-стилистический элемент, сосуществующий или слитый с другими элементами, хотя порой и сильно акцентированный»* [80, *288*].

Совершенно соглашаясь с этой мыслью, всё же следует признать допустимым и даже необходимым выделение и автономное рассмотрение любой тенденции, что и происходит постоянно в исследовательской практике. В противном случае общая картина искусства предстанет размытой, хаотичной, не имеющей того внутреннего каркаса, который составляют на каждом историческом этапе характерные для него магистральные художественные идеи, принципы и стоящие за ними социально-психологические, нравственные и эмоциональные установки. В свою очередь, непосредственным подтверждением многоаспектности рассматриваемых произведений является тот факт, что большинство из них будет фигурировать в различных разделах данной работы. Прежде всего это касается тех масштабных композиций, которые сконцентрировали в себе узловую проблематику своего времени.

* * *

С точки зрения создания художественной картины мира нас интересуют не любые тенденции вообще, а только те, в которых нашли выражение идейно-смысловые мотивы и различного рода семантические ориентиры. Их выявлению подчиняется весь круг выразительных средств (от ритмоинтонационного фонда до композиционно-драматургических моментов). То есть речь идёт о том, чтобы мыслить содержательными категориями, подчиняя этому все аналитические ресурсы, любые факты и данные.

Под содержанием произведений музыкального искусства будем понимать комплекс четырёх взаимосвязанных понятий: характер, образ, идея, концепция. Эта тетрада заключает в себе законченную полноту смысловой сферы – от внешнего и единич-

ного до глубинного и всеохватывающего. Хотелось бы подчеркнуть важность каждого из компонентов названного комплекса. Казалось бы, образ, а тем более идея и концепция являются категориями несомненно более высокого порядка, чем характер (то есть настроенность, отличительное свойство, склад, признак). Однако в определённых условиях именно он становится моментом очень существенным, даже решающим.

В центральной части исследования будет неоднократно отмечаться тождественная ситуация: одна и та же идея могла разрабатываться и на рубеже XX века, и в 1910–1920-е годы. Но в первом случае – на основе классической стилистики, а во втором – на основе стилистики современной. И смена стилевых координат в корне меняла существо дела – *как* оказывалось более важным, нежели *что*.

Выделяемые по содержательно-смысловому признаку тенденции, а также складывающиеся на их основе художественные течения и направления, всегда представлены большей или меньшей группой созвучных между собой произведений. Важна именно их идейно-образная общность, независимо от принадлежности различным национальным школам, жанрам, индивидуальным стилям.

Руководящей нитью предлагаемого исследования становится выявление общезначимых процессов, характерных для отечественной музыки начала XX века. Поэтому всё локальное и специфически-индивидуальное отмечается лишь постольку, поскольку оно связано с определяющими тенденциями данного исторического этапа. Используемый при этом метод изучения музыкально-исторического процесса «потоком» (в отличие от более привычного в музыковедении изложения по монографическому и жанровому принципу), пожалуй, впервые был намечен в работе М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» [17]. Подразумевается комплексно-системное освоение совокупности сходных по своей направленности произведений с выявлением общих типологических особенностей, качеств, свойств содержания и стиля.

Образцы рассмотрения художественного процесса «потоком» появляются и в музыкальной науке. С этой точки зрения большой интерес представляют три работы: развёрнутая статья В. Конен

«Значение внеевропейских культур для музыки XX века» [128], обзорный очерк И. Нестьева «Музыкальная культура на рубеже веков» в первом томе «Музыки XX века» [123] и книга Л. Никитиной «Советская музыка. История и современность» [150].

В статье В. Конен избранный аспект просматривается на материале мирового музыкального искусства без его рубрикации на отдельные национальные школы и, тем более, без жанровых различений.

Очерк И. Нестьева даёт примеры обобщённо-проблемного освещения музыкально-исторического процесса на основе выявления ведущих тенденций с вовлечением в анализ произведений, принадлежащих представителям различных национальных школ и написанных в разных жанрах. Особенно показателен в данном отношении раздел «Музыкально-стилистические тенденции».

Книга Л. Никитиной представляет собой широкий панорамный обзор музыкальной жизни и композиторского творчества в СССР с 1917 года по середину 1980-х. И по объёму, и по сути основой изложения становится краткое рассмотрение наиболее значительных или характерных для того или иного исторического этапа произведений, принадлежащих представителям различных регионов страны, авторам самой разной стилевой ориентации. Объединяющим моментом является группировка этих произведений по идейно-тематическому принципу.

* * *

В ходе рассмотрения отечественной музыки начала XX века «единым потоком» в орбиту исследования вовлекается всё существенное в её фонде, принадлежащее завершителям музыкальной классики XIX столетия и первооткрывателям новейших течений современного искусства, представителям ведущей русской композиторской школы и основоположникам музыкальной культуры других национальных регионов страны, лидерам художественного процесса и менее заметным фигурам, что призвано обеспечить полноту и объёмность общей панорамы, попутно заполняя отдельные «белые пятна», связанные с недостаточной изученностью некоторых явлений. Естественно при этом, что отнюдь не всё в данном исследовании претендует на оригинальность и новизну в осмыслении тех или иных сторон отечественного музыкального

искусства начала XX века. Суть предлагаемой работы состоит в создании целостной картины с преимущественным освещением наиболее примечательных явлений, которые в силу своей художественной значимости уже многократно оказывались объектами музыковедческого анализа.

Следует уточнить, что, стремясь к достижению полноты и объёмности общей картины путём вовлечения в анализ самого разнохарактерного материала, автор вместе с тем оставляет за собой право преимущественной ориентации на шедевр. В музыке, как и в литературе, *«шедевры определяют главное в художественном процессе эпохи»* [92, *14*] и имеют решающее значение, поскольку *«именно в них конденсируется художественный опыт эпохи, именно они оказывают наиболее прочное и длительное воздействие на последующий ход литературного развития»* [8, *8*]. Не может быть сомнения в том, что в шедеврах с максимальной отчётливостью предстаёт всё наиболее характерное и с точки зрения моделирования художественной картины бытия, поскольку они по само́й своей сути становятся средоточием истины о мире и человеке, фиксацией наиболее существенных жизненных проявлений.

Касаясь метода исследования, остаётся рассмотреть две соприкасающиеся между собой проблемы: актуализация исторической темы и соотношение внемузыкальных моментов с внутренней идеей музыкального произведения.

Историческая тематика использовалась в творчестве начала XX века достаточно широко. Возникает резонный вопрос: как соотносится художественное запечатление событий прошлого с актуальной действительностью данного времени? Иначе говоря – может ли использоваться музыкальный материал, связанный с воплощением исторической тематики, для построения модели мира начала недавно ушедшего столетия?

Отвечая на этот вопрос, естественно начать с известного высказывания В. Белинского: *«Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и намекнуло нам о нашем будущем»* [19, *18*]. Эта мысль деятельно развивается современным литературоведением. *«Что было – во имя того, что есть и будет»* [57, *224*]. *«Обращаясь к прошлому, художник (хочет он того или нет) вносит в изображаемое черты той эпохи, в которой он живёт. Современность непосредственно причастна к выбору исторической темы, определяет самый интерес художника к той или иной эпохе»* [195, *16*].

Заметим, что творцы искусства нередко отчётливо представляют себе неизбежность и необходимость актуализации исторической темы. Допустим, И.В. Гёте никогда не чувствовал себя излишне обременённым обязательствами перед фактологией и внешними сторонами воспроизводимой эпохи. Происходившее в прошлом он активно соотносил с происходящим в современности, привнося в ткань произведения всё необходимое из реалий текущей жизни.

Сознательность такого подхода становится ясной из его ответа на вопрос о том, что он хотел выразить в драме «Торквато Тассо»: *«Передо мной была жизнь Тассо, передо мной была моя собственная жизнь, и когда я слил вместе эти жизни, во мне возник образ Тассо. Прочие придворные, житейские и любовные отношения можно было взять как в Веймаре, так и в Ферраре, и я могу с полным правом сказать о моём произведении: это кость от кости моей, плоть от плоти моей»* [67, *119*].

Одна из примечательных вариаций на тот же счёт принадлежит Л. Фейхтвангеру: *«Я никогда не собирался изображать историю ради неё самой... Не могу себе представить, чтобы серьёзный романист, работающий над историческим материалом, мог видеть в исторических фактах что-либо иное, кроме художественной темы, дающей ему возможность правильнее выразить себя, своё собственное ощущение жизни, своё время, своё понимание мира»* [69, *3*].

Прислушаемся теперь к голосам музыкантов. М. Мусоргский: *«Прошедшее в настоящем – вот моя задача»* [181, *104*]. И. Стравинский: *«Я не живу ни в прошлом, ни в будущем. Я – в настоящем. Для меня существует только истина сегодняшнего дня. Этой истине я призван служить и служу ей с полным сознанием»* [219, *250*]. Р. Щедрин: *«Обращаясь к событиям прошлого, мы всегда оцениваем и воспринимаем их с позиций дня сегодняшнего»* [202, *3*].

Функции использования исторической тематики в актуальных целях многообразны. Она может выступать в качестве своего рода метафоры, аллегории, аллюзии, вызывая ассоциации и параллели эпох, событий, характеров, а при необходимости служит эзоповым языком. Историческая тема помогает раскрыть насущную проблематику в сопоставлении с опытом прошлого, придать

изображаемому желаемое освещение (например, возвысить и монументализировать происходящее в современности), позволяет приоткрыть завесу над тем, что не проявилось отчётливо и ощущается только интуитивно.

В отношении последнего из названных моментов симптоматичны два признания, сделанные в 1910-е годы. А. Блок о своей драме «Роза и крест»: *«Почему же я остановился именно на XIII веке? Потому что современная жизнь очень пестрит у меня в глазах и слитно звучит в ушах. Значит, я ещё не созрел для изображения современной жизни, а может быть, и никогда не созрею, потому что не владею ещё этим современным языком»* [29, *413*]. С. Прокофьев о своей кантате «Семеро их»: *«Революционные события, всколыхнувшие Россию, подсознательно проникли в меня и требовали выражения. Я не знал, как это сделать, и устремление моё, совершив странный поворот, обратилось к сюжетам древности»* [148, *165*].

Пожалуй, самый неотразимый аргумент в пользу актуализации исторической тематики состоит в том, что обычно её разработка ведётся на основе стилистических норм и структурно-технологических ресурсов, соответствующих уровню художественного мышления текущего исторического этапа. Наконец, неизбежность актуализации детерминируется самой спецификой художественного процесса, решающую роль в котором играет творческая личность, всецело принадлежащая своему времени.

Таким образом, историческая тема выступает не как нечто самодовлеющее, а служит особым художественным инструментом воплощения образов современности. Независимо от заданной темы, программного заголовка, текста, сюжета или предполагаемого сценического оформления, внутренний смысл любого произведения так или иначе связан с актуальным состоянием бытия.

Сказанное позволяет рассматривать сочинения исторической тематики как принадлежность единого фонда музыкальной культуры и включать их в систему художественной картины мира наряду со всеми остальными опусами начала XX века.

* * *

Рассмотренная проблема актуализации исторической тематики соприкасается с проблемой соотношения темы – как момента более внешнего, конкретно-описательного, и идеи – как момента, связанного с восхождением к обобщениям и отражающего глубинную сущность содержания художественного произведения. Осознание принципиальных различий между этими сторонами становится в искусствознании всё более отчётливым. К примеру, литературоведы склонны преодолевать установившееся деление отечественной прозы 1960–1980-х годов на военную, городскую, деревенскую, бытовую. В качестве одного из образцов такого подхода можно назвать книгу Г. Белой «Художественный мир современной прозы» [18].

Примечательно, что и во взглядах на русскую литературу 1910-х исследователи всё чаще стремятся отходить, к примеру, от внешней рубрикации на символизм, акмеизм, футуризм и прочие течения.

Для музыкального искусства проблема соотношения темы и идеи становится важной в тех случаях, когда произведение опирается на авторскую программу или литературный текст, если оно связано с каким-либо сюжетом или предполагает сценическую реализацию, то есть соприкасается с внемузыкальными элементами. Музыка в таких случаях чаще всего сохраняет определённую автономию, что в частности создаёт почву для различной интерпретации одного и того же первоисточника, причём в очень широкой амплитуде – вплоть до ситуации, когда слово и музыка могут оказаться в разнолежащих плоскостях.

Кстати, В. Васина-Гроссман, анализируя камерно-вокальную музыку начала XX века, справедливо замечала, что факт сочинения музыки на те или иные слова *«ещё не может служить основанием для определения эстетической сущности самой музыки»* [123, *278*].

То же и в отношениях со сценой. Для примера из произведений 1910-х годов можно сослаться на балет Стравинского «Весна священная», где музыкально-художественное содержание неизмеримо шире, объёмнее и многозначнее того, что заложено в сюжетной канве. Вовсе не случайно фабула здесь очень условна и прочерчена сугубо пунктирно – только в самых общих названиях сцен, частей и произведения в целом. Уже в этом угадывается стремление к обобщённой трактовке образов. Своего рода доказательством от противного может служить и то, что почти

вся история «Весны священной» – история множества весьма относительных удач в качестве музыкально-театрального опуса и история триумфов в качестве концертной композиции. Сам композитор неоднократно отмечал внетеатральную природу своего детища: *«То, что я пишу, это не балет, а фантазия в двух частях, идущих как две части симфонии… Идея шла от музыки, но не наоборот… “Весна священная” от начала до конца принадлежит музыке»* [216, *11, 30, 36*].

Вот почему логично видеть здесь в зрительных и прочих внемузыкальных элементах в лучшем случае импульсы для творческого воображения автора, которые способствовали созданию подлинно симфонической концепции, содержащей художественные обобщения, выходящие далеко за пределы, обозначенные в программных заголовках.

Итак, необходимо отказаться от знака равенства между внемузыкальным рядом (в чём бы это не выражалось) и собственно музыкальным содержанием.

Движение к пониманию того, что даёт именно музыка, обнаруживают отдельные из работ Б. Асафьева 1920-х годов. Стремление прикоснуться к внутреннему смыслу и сделать его руководящей идеей заметно в его кратком очерке о «Жар-птице» И. Стравинского, в которой исследователь видит отражение борьбы живого человеческого начала и мира неорганической природы [11].

В статье об опере А. Пащенко учёный даёт образец взгляда «изнутри»: *«Основной контраст “Орлиного бунта” вовсе не в сопоставлении народа и барства, пышного двора и вольницы, а в крайней остроте выражения воли бунтующей, воли, рвущей на себе цепи, и воли угнетённой»* [12, *294*].

Автор предлагаемой работы стремился исходить только из музыкальной реальности. *«Там, где есть музыка, она должна быть неограниченной владычицей»* [21, *339*]. Присоединяясь к этому постулату, выдвинутому И. Стравинским, рассмотрение здесь ведётся на уровне музыки, оцениваемой как безусловно самостоятельный род искусства. Всё привходящее (программа, сюжет, текст, сцена, авторский комментарий) затрагивается только как привходящее и только в той мере, насколько оно способствует пониманию и дополнительной аргументации того, что выявлено в ходе анализа музыкальной выразительности.

Здесь же необходимо заметить, что данный труд целиком сосредоточен на раскрытии отечественного музыкального процесса начала XX века. До минимума сведены параллели с зарубежной музыкой и не ставится задача воссоздания общехудожественного контекста. Что касается параллелей с зарубежной музыкой, в существующей музыковедческой литературе на этот счёт приведено достаточно много наблюдений и повторять их лишний раз представлялось автору малоплодотворным.

В отношении общехудожественного контекста примерно то же: многочисленные вкрапления подобного рода давно стали общим местом различного рода монографий. Причём в некоторых из них это приобретает законченно системный, сквозной характер. Таковы к примеру, книга Ю. Келдыша с весьма симптоматичным названием «Рахманинов и его время» [99] и монография В. Рубцовой «Александр Николаевич Скрябин» [179]. Кроме того, существует работа, которая всецело посвящена разработке именно этого ракурса – «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» Т. Левой [109].

* * *

Остаётся ещё раз оговорить те понятия и определения, которые будут фигурировать на протяжении всей книги.

Новое время в исторической науке принято исчислять с эпохи Возрождения. Вслед за ней последовала эпоха Барокко, а далее то, что выше было обозначено *Классической эпохой*. Такое наименование правомерно, так как именно в ходе её эволюции в различных видах искусства сложились основополагающие формы и жанры, а в музыкальном искусстве возникла преобладающая часть тех явлений разного рода (от технологических норм до типов концепционности), которые мы именуем классическими.

Если придерживаться традиционной хронологии, то Классическую эпоху составили два историко-художественных измерения, получившие давно установившиеся названия: Просвещение (вторая половина XVIII века) и Романтизм, под которым обычно имеют в виду всё XIX столетие. Но здесь сразу же требуются существенные поправки. Эпоха Просвещения распадается на два составляющих её периода приблизительно сорокалетней протяжённости: Раннее Просвещение (примерно 1730–1760-е годы)

и собственно Просвещение или Высокое и Позднее Просвещение (1770–1800-е), где Высокому Просвещению отводятся 1770–1780-е годы, а Позднему – 1790–1800-е.

Романтизм в прямом соответствии этому обозначению занимает следующий сорокалетний период (1810–1840-е годы), переходя в тот период, который мы всё чаще именуем Постромантизмом (1850–1880-е), поскольку сугубо романтические проявления на данном этапе отошли в искусстве на второй план.

После этого эволюция Классической эпохи завершалась ещё на протяжении почти сорокалетия (1890–1920-е годы), и здесь мы непосредственно соприкасаемся с тем временем, которое будет предметом рассмотрения предлагаемой книги. Сразу же проведём необходимую параллель.

Как на этапе 1730–1760-х годов исторически совмещались завершавшая свою эволюцию эпоха Барокко и нарождавшаяся Классическая эпоха (в контурах Раннего Просвещения), так и в 1890–1920-е годы «сходившая со сцены» Классическая эпоха находилась в непосредственном взаимодействии с формировавшейся тогда текущей ныне эпохой.

Эту эпоху, пришедшую на смену Классической, резонно именовать как *Модерн*, так как с начала XX века в искусствоведении самое широкое распространение получили термины *модерн, стиль модерн, модернизм* (в русскоязычном обиходе 1920-х годов – *современничество*) и тому подобные. В качестве одного из многочисленных примеров можно привести неоднократно переиздававшуюся на Западе монографию П. Коллера *«La musique moderne»* [100].

Данная эпоха после 1890–1920-х годов прошла в своей эволюции такие большие периоды, как *середина XX столетия* (1930–1950-е), его *вторая половина* (1960–1980-е), а 1990-е открыли нынешний этап *(рубеж XXI века)*, который нередко обозначают как *Постмодерн*.

Если следовать исторической логике, то, исходя из тридцатилетней протяжённости предыдущих периодов, этот этап близится к завершению, и с 2020-х годов должен начаться период перехода от Модерна к следующей эпохе. Имя её, возможно, будет *Информ* – ввиду стремительно нарастающей значимости цифровых, виртуальных и кластерных технологий. И если Возрождение, Барокко и Классическая эпоха составили эру Нового времени, то с Модерна своё исчисление повело *Новейшее время*.

Обрисовав ретроспективу и перспективу смены эпох, вернёмся к зоне совмещения Классической эпохи и Модерна. Итак, 1890–1920-е годы, которые в последующем будем именовать как *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 Постромантизма, 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 (подобно раннеклассическому стилю в фазе перехода от Барокко к Классической эпохе). И сразу же условимся, что употребление понятий *раннесовременный* (или шире – *современный*) подразумевает в данной работе соотнесённость с художественным творчеством первого периода Модерна (1890–1920-е годы).

Напомним терминологическую цепочку, звенья которой могут понадобиться в ходе последующего изложения:

- Новое время и Новейшее время;
- Классическая эпоха, Постромантизм, Модерн;
- рубеж XX века и начало XX века;
- классическое, позднеклассическое (или позднеромантическое) и современное, раннесовременное.

Присоединим к этому следующие соображения. 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.

Структура предлагаемого исследования определяется характером поставленных в нём задач.

Его центральная часть посвящена комплексному изучению отечественной музыки начала XX века в её идейно-концепционных, семантико-смысловых аспектах. Выявленные тенденции группируются в три больше блока, выступающие под эгидой следующих основополагающих проблем:

• движение к истокам бытия;

• прессинг силовых воздействий и связанный с этим кризис гуманизма;

• диалог эпох, состоящий в сосуществовании и противоборстве завершавшей свою эволюцию Классической эпохи и начинавшего своё становление Модерна.

Соответственно этому складываются три части, призванные в своём последовании воспроизвести звуковой портрет данного периода.

Заключение подводит итог сказанному посредством завершающих обобщений как в отношении облика конкретного исторического этапа, так и в плане общеэстетических представлений о художественной картине мира, что должно подвести к результирующему выводу: осознание искусства как потенциальной исторической памяти способно чрезвычайно расширить и обогатить наше ви́дение происходившего с человеком, дать качественно иные измерения в реконструкции и осмыслении прошедших эпох.

И последнее. Задача воссоздания художественной картины мира повлекла за собой необходимую метаморфозу стиля изложения. Стремление добиться хотя бы приблизительной адекватности текста рассматриваемой проблематике побудило автора в известной степени отступить от привычных для научного исследования лексических канонов, допуская в ряде случаев экспрессивность выражения и достаточную свободу в использовании различного рода метафор, ассоциаций и аналогий.

Часть первая
К истокам бытия

Пожалуй, самая глубинная из кардинальных, всеохватывающих сущностей отечественной музыки начала XX столетия состояла в движении к истокам бытия. Подразумевается художественное освоение корневой системы существования мира и человека, стремление проникнуть в изначальные пласты жизненной материи, прикоснуться к «началам начал». Подобные тенденции возникают в развитии искусства периодически – как правило, на этапах исторического перелома. Можно напомнить нечто аналогичное в зонах перехода от Ренессанса к Барокко, от Барокко к Классической эпохе. С ещё большей остротой необходимость и закономерность такого рода процессов ощущается на стыке эр – достаточно представить характер сдвига от Античности к Средневековью.

Примерно так же и в 1890–1920-е годы, *«на пороге новой эры родилось жгучее желание дойти до первооснов человеческого бытия, чтобы тем самым оценить настоящее положение человека и прозреть его будущее»* [82, *231*]. Х. Ортега-и-Гассет называет этот период *«увертюрой, утренней зарёй, детством»* и говорит об ощущении *«начала новой жизни»* [46, *129, 133*].

Очевидно, есть своя эволюционная логика в том, что время от времени потребность в коренном обновлении заставляет стряхивать «пыль веков», осуществлять переоценку многослойных накоплений цивилизации и её культуры. Метафорически это можно представить следующим образом: после длительного пребывания *на «почве»* предшествующая эпоха в пору своего угасания как бы погружается *в «почву»*, растворяется в ней для пе-

рерождения в облике следующей эпохи, произрастающей *из этой «почвы»*.

Данный процесс получил самое разноплановое преломление. С одной стороны, устремление к субстанции извечной, глобальной, даже вселенской; с другой – выход на уровень первичных, порой эмбриональных жизненных проявлений, в том числе активное освоение сферы подсознания.

Важнейшее русло обновления было связано с решительным переосмыслением народно-национального характера, в котором зачастую акцентируется нечто корневое, первородное. Одновременно на передний план выдвигается живое, непосредственное ощущение жизни в её самых непритязательных ракурсах и с тенденцией к подчёркнутой раскованности. Наконец, очень показательным для происходившего с человеком этого времени стало соприкосновение с миром детства и связанное с этим чувство первооткрытия бытия.

Глава первая

Макрокосмос и микромир

На этапе крутого исторического перелома 1910-х годов и в преддверии к нему отечественная музыка испытывала повышенный интерес к явлениям, выходящим за пределы привычных параметров человеческого существования. Чаще всего это находило себя в восхождении к категориям всеприродного и надвременно́го, что как раз и означало устремление к *макрокосмосу*. Один из путей постижения макрокосмоса пролегал через воплощение образов природы. Не случайно по степени интенсивности их разработки начало XX века резко выделилось в эволюции отечественной музыки – никогда прежде наше искусство не испытывало к ним столь глубокого интереса.

Широкое хождение приобрёл мотив слияния с природой. Наиболее распространённое его истолкование было связано с кругом эмоций, возникающих в ситуации, когда тонко чувствующая душа оставалась наедине с пейзажем и проникалась им до иллюзии растворения. В соединении лучших свойств человеческой натуры с созвучными явлениями пейзажной среды возник художественный феномен *возвышенно-одухотворённой лирики*. Трудно назвать композитора рубежа XX столетия, который так или иначе не прикоснулся бы к этой сфере – самые показательные воплощения принадлежат Н. Римскому-Корсакову, А. Скрябину и особенно С. Рахманинову.

В оперном творчестве ***Римского-Корсакова*** возвышенно-одухотворённая лирика получила претворение в тех женских характерах, которые находились в нерасторжимых связях с природой: Волхова в «Садко», Царевна-Лебедь в «Сказке о царе Салтане», Феврония в «Сказании о граде Китеже».

Герой произведений ***Скрябина*** ищет в природе источник душевной отрады, от свойств его мечтательно-экзальтированной натуры идут черты прекраснодушия с соответствующей пасторально-идиллической настроенностью, что со всей отчётливо-

стью представлено в медленных частях Третьей сонаты и Второй симфонии, но особенно в Первой симфонии и позднее в Десятой сонате, главная идея которых – человек в единении с природой.

Рахманинов стал ведущим выразителем данной художественной линии уже хотя бы потому, что главенствующее место в его лирике занимали состояния, связанные с пейзажностью. В качестве образцов могут служить фортепианные пьесы, подобные Музыкальному моменту *Des-dur op. 16 № 5*, медленные части Второго фортепианного концерта и Второй симфонии, II часть кантаты «Колокола» и целый ряд романсов – от таких, как «Островок», «Сирень», «Здесь хорошо», до последних вокальных миниатюр («Маргаритки», «Сон», «Ау!»).

Чувство единения с природой привносило в возвышенно-одухотворённую лирику ощущение причастности к чему-то большему, нежели просто человеческое, придавало эмоционально-личностному излиянию устойчивость, общезначимость. Внешний результат – покой, тишина, умиротворение, часто с благостно-мечтательным оттенком и в тонах высокой гедонии (нежная истома, баюкающее колыхание). Но существо образа глубже: не просто возвышенно-светлое настроение, а устремление к идеальному. Отрешившись от прозы и треволнений жизни, резонируя прекрасному в природе, духовная красота человека становилась неподвластной времени, излучая сияние «вечной гармонии».

Уже на рубеже XX века образы природы начинают рассматриваться не как фактор, только сопутствующий жизни людей, а как нечто самоценное, выходящее за пределы человеческого мира. Возникла целая ветвь отечественной музыки, где воспеваемая природа становилась «главным героем». Это активно затронуло жанры как малые (хоры Виктора Калинникова[1], С. Танеева, П. Чеснокова), так и крупные, способствуя в частности расцвету симфонической картины (см. из произведений А. Глазунова – «Лес», «Море», «Весна», «Финская фантазия», «Карельская легенда»).

[1] Как и в случае с упоминаниями Комитаса, имя Виктора Калиникова будет прописываться, чтобы отличать этого автора от его старшего брата и более известного композитора – Василия Калиникова.

В подобных произведениях ещё заметнее обнаруживалась тенденция к объективации образов природы, что так или иначе было связано с оттеснением человеческого начала. Показательна в данном отношении эволюция творчества М. Чюрлёниса от сочинений начала 1900-х (симфоническая поэма «В лесу», фортепианные прелюды *ор. 7*) к опусам конца десятилетия (симфоническая поэма «Море» и одноимённый фортепианный триптих), в которых происходило постепенное вуалирование эмоционального тонуса, его нейтрализация.

Своего апогея процесс объективации достиг в 1910-е годы. Восприятие природной стихии как самоценной, существующей вне человека, зачастую было характерно для молодых композиторов того времени, но, может быть, особенно симптоматично, что в том же направлении менялась пейзажная образность такого автора, как ***Рахманинов***, всегда апеллировавшего к чувству. К примеру, в близких по настроению фортепианных прелюдиях *G-dur* и *gis-moll* из *ор. 32*, в этюдах-картинах *C-dur* из *ор. 33* и *a-moll* из *ор. 39*, в сравнении с аналогичными страницами творчества рубежа XX века, в той или иной степени улавливается некое отстранение от человеческого.

Эмоциональность, сопереживание отодвигаются на задний план, появляется своеобразная «охлаждённость». Вот почему акцентируются предельная прозрачность и кристальная чистота звучания – отсюда тяготение к верхним регистрам инструмента и тончайшая акварельность красок. В подобных случаях человеческое могло затушёвываться даже там, где используется голос. В качестве достаточно показательных можно назвать романсы «Ветер перелётный» С. Рахманинова (стремление не просто приблизиться к пейзажу, но и как бы перевоплотиться в него) и «Сталактиты» С. Танеева (ассоциации с красотой мрамора, олицетворяющего застывшую вечность).

* * *

Отмеченная тенденция в трактовке пейзажной образности вплотную подводила к идее *пантеизма*, который становился формой связи с всеприродным космосом и что означало уже не просто воспевание природы и единение человека с ней, а растворение человеческого во всеобщей материи. С точки зрения такой

трактовки самого понятия *пантеизм*, свойственной отечественному мироощущению, уместно напомнить замечание Скрябина о своей Десятой сонате, которая явилась крайним пунктом его исканий в подобном направлении: *«Тут есть именно пантеистическое настроение, растворение в природе»* [185, *167*]. Сравним с этой характеристикой столь же симптоматичные для умонастроений начала XX века строки из стихотворения И. Бунина «Памяти друга»: *«...Жажда быть вселенной, // полями, морем, небом»*.

Появление пантеистических мотивов чрезвычайно интересно и само по себе, так как до начала XX века история отечественной музыки подобного почти не знала (едва ли не единственное исключение – опера Римского-Корсакова «Снегурочка»). Теперь многое наполняется бликами и голосами природы: колыхание воздуха, журчание воды, шелест листвы, трепетная вибрация света, гуканье и рык существ, обитающих в дикой глуши, и в особом изобилии – птичий гомон, пересвист, клёкот, до фантастичности причудливые фиоритуры, выщёлкивания.

Примечательна смысловая интерпретация пантеистической образности. При всей активности отмеченной выше тенденции к объективации, только иногда изначальная материя представала как совершенно самоценная данность, что находим, например, в первом из **Четырёх этюдов *ор. 2*** Прокофьева, где многое способно вызвать ассоциации с клубящейся магмой-энергией, поднимающейся из земных глубин. Созданию данного впечатления способствует тяжёлая, перенасыщенная звуковая ткань с охватом всех регистров фортепиано, почти целиком основанная на гармонической фигурации.

В основном же композиторов начала XX века привлекало не столько созерцание природной стихии как таковой, сколько обнаружение в ней проекций на мир человеческий с выявлением определённых символических подтекстов. Для примера можно сослаться на две разноплановые звуковые «марины», созданные в движении от конца 1890-х годов (**Вступление ко II действию** оперы Римского-Корсакова **«Сказка о царе Салтане»**) к концу 1900-х (симфоническая поэма Рахманинова **«Остров мёртвых»**).

В первой из них на поверхности – ночное колыхание морской пучины, выдержанное в завораживающем, полуфантастическом колорите. По сути же за изобразительными очертаниями угадывается образ народной силы, находящейся до времени под спудом, однако способной в будущем на недюжинный разворот.

В «Острове мертвых» сквозь размеренное колыхание волн внеличной стихии прослушиваются фатальные императивы, неумолимо карающие удары жестокой силы, траурные ритмы. В минимуме это воспринимается как море бесконечных жизненных тягот, в максимуме – как погребение жизни бездушным потоком бытия, который становится символом *«страшного мира»*.

Самый характерный из подтекстов развёртывания пантеистической сферы был связан с идеей всеохватывающего томления накануне рождения нового мира. Оттенки такого кануна, интенсивность его предощущения были различными. Отметим по нарастающей некоторые ступени эволюции данного феномена, воспользовавшись последовательно тремя партитурами: оркестровая картина А. Лядова «Волшебное озеро», симфонические поэмы «Море» М. Чюрлёниса и «Сирены» Р. Глиэра.

«Волшебное озеро» может считаться эталоном пантеистической образности, воссозданной средствами русского импрессионизма. Созерцание доведено здесь до отождествления с созерцаемым, так что природа предстаёт как всеохватывающая материя, растворяющая в себе человеческое начало. Отсюда отказ от тематизма, замена его общими формами движения и полное сосредоточение на колорите (вибрация гармонической ткани, струящиеся фигурации, зыбкие тембровые пятна). В избыточности красок заложено то ощущение предела, за которым неизбежно должен произойти переход в иное качество, вот почему всё пронизано состоянием томления и томительности.

Если в «Волшебном озере» находим хотя и достаточно ощутимый, но всё же только намёк на предчувствие перемен, то **«Море»** Чюрлёниса воспринимается как своего рода преддверие нового. Этот эпос вольной, ничем не стесняемой природной стихии насыщен более напряжённым томлением, которое неоднократно прорывается в грозовые вскипания, и в них осязаемо слышится предвещание грандиозных событий.

В **«Сиренах»** много сходного с «Волшебным озером» (один из вариантов русского импрессионизма) и с «Морем» (излюбленный в музыке того времени морской пейзаж). Но, во-первых, здесь ещё выше степень напряжённости состояния томления ввиду ин-

тенсивной хроматизации и непрерывной модуляционности, так что всё произведение представляет собой гигантский эллипсис. И, во-вторых, намного отчётливее предстаёт образ молодой жизни, поданный через звонкий фанфарный тематизм (начиная с далёких сигналов засурдиненных валторн, цифра 32).

Наконец, явственнее затронута в «Сиренах» и проблемная сторона происходящего, причём в весьма специфичном выражении. Томление природной материи проходит ряд стадий, вплоть до экстатически мучительных напряганий, как бы подводящих к моменту исторгания порождаемого нового.

Попутно заметим, что ещё более отчётливо подобное запечатлел несколько позже И. Стравинский в отдельных эпизодах «Весны священной», особенно в сцене «Вешние хороводы». Нечто созвучное подмечает у А. Скрябина Б. Асафьев. Касаясь таких страниц его музыки, как II часть Третьей симфонии, *Andante* Четвёртой сонаты и *Languido* Пятой, исследователь говорит о земле как *«носительнице женского начала, жаждущего оплодотворения и в свою очередь питающего»* [190, *49*].

Возвращаясь к аналогичному моменту у Глиэра, видим, что тогда же происходит своего рода самоотрицание порождающего: на пике кульминации (ц. 62) звуковая масса в быстром хроматическом скольжении «сползает» из предельно высокого регистра в самый низкий, одновременно стремительно угасает динамика. То, что по авторской программе мыслилось как гибель корабля, в общем интонационно-тематическом контексте воспринимается как крушение былого или по крайней мере предвещает подобный исход в преддверии надвигающихся катаклизмов.

«Сирены» дают наиболее законченное представление о ситуации «накануне» – как по дифференцированности её драматургической проработки, так и по максимальной интенсивности выявления мотивов «предродового» томления. Это творческое достижение явилось результатом пристального интереса композитора к данной проблематике, что доказывается созданием Третьей симфонии, где аналогичная идея развёрнута в масштабах монументальной композиции.

Движение Глиэра от «Сирен» к Третьей симфонии отразило ход общей эволюции пантеистических мотивов. Их наибольшая концентрация, осуществляемая средствами классической музыки, наблюдалась в конце 1900-х годов, а в начале 1910-х в их разработке произошёл сдвиг – возник прорыв в сферу новой стилистики, вследствие чего кануны становились достигнутой реальностью.

Самой знаменательной вехой на этом, качественно ином этапе оказался балет Стравинского **«Весна священная»**, где благодаря созданию пространственных эффектов, воспроизведению темброво-интонационной специфики пастушьих наигрышей и звукописанию различных форм природной среды явственно передавалось дыхание земли, брожение её соков. Здесь и в ряде других произведений зафиксирован тот факт, что ввиду обретённого чувства соприродности сознание не раз приближалось к мысли о взаимосвязанности всего сущего, о включённости человеческого бытия в общий поток мироздания. Природная стихия воспринималась как извечная субстанция, всё порождающая и всё поглощающая, как некая всеобъемлющая почва, в которую уходит отживающее и на которой произрастает новое. Более того, возникало ощущение, что первичные и самые глубинные импульсы, ведущие к переменам в человеческом мире, исходят из недр всеобщей материи – то есть всё, что позже являет себя в человеческой натуре, так или иначе гнездится и вызревает в лоне матери-природы.

* * *

Иная форма соприкосновений с макрокосмосом была связана с постижением надвременны́х категорий.

В определённой степени подобное прочитывалось в предельных вариантах пантеистической концепции, когда мир воспринимался как внеличная стихия, извечно-нескончаемая в своей безбрежности и всеобщности. Но чаще всего прикосновение к вечности оказывалось возможным в случае, когда удавалось подняться к высотам духовности. Такое не раз происходило в лучших образцах русской духовной музыки, которая пережила в начале XX века свой ренессанс. Её мастерам удалось преодолеть закосневшие ремесленно-академические стереотипы и вдохнуть в канонические жанры новую жизнь благодаря обращению к старинным пластам культового обихода, несущим в себе приметы исконно национального.

Среди зачинателей обновления следует выделить ***А. Кастальского***, о котором один из теоретиков русского церковного искусства писал: *«Талантливейшие обработки древних распевов и оригинальные композиции Кастальского, построенные на отдельных попевках знаменного распева, создали совершенно новое направление в русском хоровом пении a cappella»* [97, *31*]. Успех композитора определялся в данном случае не только развитой интуицией в поисках единственно верного подхода, но и незаурядной художественностью выполнения поставленных задач, заставившей Б. Асафьева дать такую оценку: *«Кастальский велик в произведениях для хора a cappella»* [97, *10*].

В этом движении деятельное участие приняли и авторы, имевшие непосредственное отношение к церковной службе (Виктор Калинников, А. Кастальский, П. Чесноков), и светские композиторы (А. Аренский, М. Ипполитов-Иванов, Н. Черепнин). О серьёзности их намерений говорит факт создания монументальных сочинений, рассчитанных на исполнение в качестве целостного культового обряда. Так, А. Гречанинову принадлежат две «Литургии Иоанна Златоуста» и «Демественная литургия».

В том, что интерес к монументальным духовным жанрам был на данном этапе совершенно закономерным, убеждает не только художественная значимость созданного в этой сфере, но и плодотворное обращение к ним в ряде других национальных школ – например, армянской («Патараг» Комитаса) и грузинской («Грузинская литургия» З. Палиашвили).

Общепризнанными вершинами духовной музыки тех лет стали два крупных цикла ***С. Рахманинова*** – «Литургия» и «Всенощная». В его **«Литургии святого Иоанна Златоуста»** (1910) находим законченное выражение принципов русской церковной музыки начала XX столетия, устремлённой к воплощению представлений о вечном. Во главу угла ставится духовность, понимаемая как вознесение душ к «горним высям». Из интонационно-образной ткани исключаются жанрово-бытовые черты и всё излишне «материальное», что достигается устремлением звукового потока вверх, снятием чёткого кадансирования, модальной текучестью, исключительно плавным и гибким голосоведением, как бы размывающим рельеф.

Строго, сосредоточенно повествуется о надсуетном в жизни. Чаще всего это глубокое погружение во внутренний мир, в сокровенные думы о высоком и непреходящем, отвергающее тлен сиюминутной *«пены дней»* – отсюда господство тихой, прозрачной звучности, которая только изредка вздымается и становится более плотной в минуты воодушевлённого благодарения судьбе (славильные обороты, ликующие восклицания). Такое причастие естественно предполагает благостную отрешённость человеческого духа, склоняющегося перед извечным, нетленным. Поэтому речения молящихся произносятся с чрезвычайной бережностью, они воспринимаются как прикосновение к святыне. Возвышенное целомудрие становится особенно ощутимым в те моменты, когда соборное действо, осуществляемое людьми, осеняет «крест ангела». Подобное происходит, например, в части «Тебе поём», когда *solo* сопрано как бы парит над тихо вокализирующим хором (пение закрытым ртом). Этот тип фактурного изложения создаёт иллюзию таинства, творимого под сводами храма, и чистота помыслов человеческих выступает тогда в неразрывном сопряжении с высшей, сакральной красотой.

Особенностью рахманиновской «Литургии» является то, что в ней господствуют чисто молитвенные приношения, теснейшим образом связанные с вековыми традициями православного культа и с функциональной точки зрения непосредственно предназначенные для отправления богослужебного обряда (в частности находим здесь прямое воспроизведение священнической псалмодии (см. фрагменты солирующих баса и тенора).

Ещё одна, уже чисто смысловая особенность состоит в том, что, наряду с проповедью кротости и смирения, здесь временами звучат громкие молитвы о спасении. Они вызывают почти зримую ассоциацию: храм русской жизни накануне нашествия нечестия, легендарный Великий Китеж перед погружением в воды и мглу XX века.

* * *

Другой путь к надвременно́му исходил из стремления опереться на твердыни духа, уходящего в глубинную почву европейской цивилизации, в которой виделось нечто величественное и неподвластное времени. Искания такого рода находили себя преиму-

щественно в рамках органного необарокко. Отчасти оно было представлено и в русской музыке, где можно назвать такие произведения ***А. Глазунова***, как Прелюдия и фуга № 1 *(D-dur) op. 93*, Прелюдия и фуга № 2 *(d-moll) op. 98*, а также авторская обработка для органа фортепианной Прелюдии и фуги *e-moll* (без *op.*).

Но неизмеримо более интенсивно эта линия развивалась в музыке национальных регионов Прибалтики, тесно связанных с традициями западноевропейского искусства, в том числе с ритуальными формами католицизма. Наиболее примечательны органные сочинения литовского композитора ***М. Чюрлёниса*** и эстонского автора ***П. Сюды***.

Творчество первого из них относится к 1900-м годам – тем не менее, он прозорливо угадывает отдельные контуры неоклассицизма. В его прелюдах, канонах и фугах музыка струится как бы из глубины веков, несёт в себе характер предания и нередко оттенок вневременно́й отрешённости.

Сделанное П. Сюдой принадлежит уже 1910-м годам, и это сказывается в заметной модернизации староклассических прообразов: повышенный динамизм с подключением нервной моторики, внедрение наступательных маршевых ритмов, появление фрагментов внетонального блуждания (*Basso ostinato* из «Хроматической сюиты»). При всём том композитору вполне удаётся поддержать высокий настрой исходных ориентиров – баховское для него служит камертоном неподвластного тлену и суете.

С барочными тяготениями по-своему соприкасались поздние вокальные произведения ***С. Рахманинова***, созданные в жанре духовной проповеди: **«Христос воскрес!»**, **«Оброчник»**, **«Воскрешение Лазаря»**, **«Из Евангелия от Иоанна»**. Это поистине уникальная страница музыкально-художественной летописи – ничего подобного в отечественном искусстве до этого не наблюдалось. Уникальность состоит уже в том, что средствами камерной фактуры (голос и фортепиано) здесь воссоздан подлинно эпический строй. В данном отношении очень важен следующий факт: исполнение этой музыки явно предполагает тембр баса. Не случайно «Оброчник» и «Воскрешение Лазаря» (оба 1912) посвящены Ф. Шаляпину, в чём-то ориентируя на особенности его певческой манеры. В низкие, глубокие регистры сдвинута и фортепианная фактура, для которой характерны мощные мазки – либо тяжёлые аккордовые глыбы («Воскрешение Лазаря»), либо трёхоктавные унисоны («Оброчник»). В целом и вокальная линия, и фортепианная партия отличаются особой весомостью интонирования, фресковым рельефом. Этому отвечают неспешные темпы *(Crave, Pesante maestoso, Довольно медленно)*, что в «Воскрешении Лазаря» дополнительно подчёркнуто хоральными «столбами» широко протянутых длительностей. Так, в сугубо ораториальных контурах передаётся нечто величественное, по силе своей необычайное.

Совершенно неожиданным для привычных представлений о манере Рахманинова оказывается активнейшее претворение публицистического начала. Формально по жанру своему каждый из рассматриваемых опусов представляет собой вокальный монолог. По сути же это речь-проповедь, обращение, воззвание. Направленностью вовне определяется общий характер ораторских возглашений с соответствующей ролью декламационной стихии, которая наиболее прямое выражение получает в монологе «Из Евангелия от Иоанна» (1915). Здесь господствует открытая речитация без какого-либо выхода к мелодическому распеву и совершенно свободное изложение – без кадансирования, по существу во внетональной среде, поскольку интонирование пронизано интенсивной хроматизацией, так что единственный раз в практике своих вокальных сочинений композитор не выставляет ключевых знаков, и если какой-то точкой опоры может считаться трезвучие *A-dur*, то даже оно предстаёт только в виде секстаккорда.

Многообразно заявляет о себе ярко выраженная ораторская патетика – в общей приподнятости речений, в громогласной динамике (господство *forte* и *fortissimo*), в маркатированном интонировании с обилием акцентов, в чрезвычайно активном волевом настрое, переданном через фанфарные ходы с опорной ролью кварт и через пунктирные ритмы различных видов. Так складывается стиль воинствующей проповеди – величественной и одновременно страстной, публицистически заострённой. На что же она нацелена? В самом первом приближении – на то, чтобы оповестить о неблагополучии в существовании человеческого духа. Отсюда сумрачный характер и скорбный оттенок, подчас предрасполагающий почти к трагическому тону, драматический накал и высокое напряжение, что в частности подчёркнуто введением полифункциональных гармоний (например, в «Воскрешении Ла-

заря» перед инструментальным заключением на органный пункт тонического квинтквартаккорда накладываются трезвучия *VII*, а затем *VI* ступени). Это напряжение усиливается действием непрерывного, подлинно симфонического тока развития в фортепианной партии. Она выдвигается на передний план не только в прелюдиях и постлюдиях, но и в ряде микроинтерлюдий, когда голос паузирует либо держит протянутую ноту. С болью и горечью проставляя *«знак беды»* (воспользуемся названием известной повести В. Быкова), музыка устремляется дальше, высвечивая позицию неприятия и противления. Осуждается человеческое неразумие, тщета, измельчание, попрание святынь. Отсюда открытый пафос возмущения и обличения, ярко выраженный аффект гнева (в монологе «Из Евангелия от Иоанна» это обострено резкими и бурными тиратами фортепиано). Таким образом, *проповедь* в немалой степени превращается в *отповедь*.

Над всем происходящим в рассматриваемых вокальных произведениях Рахманинова возвышается идея могучего, непреклонного духа, программа которого хорошо выражена в тексте из «Оброчника»: *«Пускай на пенье мне ответят воем звери – // С святыней над челом и песнью на устах // С трудом, но я дойду до вожделенной двери»* (А. Фет). Нелишне напомнить, что этимология слова *оброчник* восходит к глубокой старине и связана с понятиями *избранный*, *призванный* и в этих оттенках со словом *обречённый* (в значении – «обречён» на высокие помыслы и деяния).

Настойчиво утверждается этика стоицизма – прежде всего через исключительную суровость тона (главенство натурального минора с часто употребляемым последованием *t – d*, широкое использование фригийских оборотов, тяжело ниспадающие гармонии). Более того, можно говорить об устремлении к аскезе, что проявляет себя в краткости высказывания, в скупости средств (как говорится, *«каждое слово на вес золота»*) и в графичности фактуры (тяготение к октавным унисонам и созвучиям без терции). Стоицизм, аскеза выступают как высшее выражение нравственного императива. Истовость и духовный максимализм являют себя в речениях категоричных, безбоязненных, как бы рубящих наотмашь. Естественней всего улавливается в них патетика суровых пророчеств, взываний к разуму, стремление возвысить голос за священное, отряхнуть стопы от скверны и праха, утвердить прочные устои в мире, потерявшем точку опоры. Словно воскрешается вещий, яростный лик старца Аввакума – и звучит «Откровение от Иоанна» (если перефразировать заголовок одного из анализируемых монологов).

Рассмотренный эпос могучей нравственной тверди и столь сублимированная духовность, поднимающая над тщетой и суетой земной, уже сами по себе подводят к соприкосновению с надвременны́ми категориями. Эту тенденцию подкрепляет стилевой конгломерат, в котором «эффект вечности» основан на смыкании хронологически удалённых друг от друга пластов: с одной стороны, устремлённого в XX век, с другой – уводящего в глубь времён.

К воспроизведению колорита седой старины настоятельно предрасполагали избранные тексты, насыщенные высокими архаизмами и библейской лексикой (*«Хоругвь священную подъяв...»*, *«Слово силы во время оно Ты сказал...»*, *«Кто душу свою положит за други своя...»* и т. д.), что сильнейшую концентрацию получает в монологе «Из Евангелия от Иоанна», где использован стих 13 из главы XV древнего источника. В последнем из названных образцов грандиозный смысловой посыл умещается в структурных рамках невероятно краткого фрагмента, который представляет собой просто фразу-восклицание, несколько расширенную за счёт трёхтакта вступления и четырёхтакта заключения фортепиано. Поражает смелость композитора, посягнувшего на традицию вокальных форм, чем вносится ещё один штрих в общую палитру уникальности рассматриваемой серии.

Музыкальным аналогом отмеченного словесного материала композитор избирает стилистику эпохи Барокко, представленную преимущественно в виде пассакальной выразительности. Возрождается она в величавой поступи сурово-драматических шествий, порой в сплошной опоре на пунктирный ритм, как в «Оброчнике», где с точки зрения стилевой реконструкции характерна даже нотная графика, а также прямое изображение удаляющейся процессии (в фортепианной постлюдии).

Показательна идущая от итальянских *concerti grossi* корелиевского образца размытость композиционных граней, непрерывность движения, преодолевающего кадансовые членения, и в параллель к этому – склонность к модальной гармонии (текучесть

и скольжение аккордики, свободные последования типа *t – s – III – II низкая – t*).

Немало почерпнуто и из арсенала барочной патетики: выразительность больших септаккордов и отклонений в субдоминанту в миноре, система соответствующих риторических фигур (многозвучные форшлаги, бурные тираты, кадансовые трели). Барочное в данном случае выполняет по крайней мере две семантические функции. С одной стороны, оно как бы осеняет актуальную проблематику начала XX века знамением, идущим из глубины веков. С другой – служит олицетворением высокого, глубоко духовного, нетленного.

В отношении второй из названных функций следует заметить, что этим Рахманинов предугадывал ту роль данного стилевого пласта, которая в полной мере будет осознана и вовлечена в обиход отечественного музыкального искусства значительно позднее, примерно с 1960-х годов.

Здесь же следует обратиться к рахманиновскому **Вокализу**, так как в нём синтезированы импульсы, исходившие от рассмотренной в начале этой главы возвышенно-одухотворённой лирики и только что отмеченной барочной семантики. Вокализ – это прежде всего мелодия как таковая, доминирующая над всем остальным. Мелос подобного рода по самой своей природе выступает олицетворением музыки души и прочно связывается в сознании с представлениями о духовной красоте. Сосредоточение на внутреннем, сокровенном приводит к тому, что данное произведение воспринимается как лирическая молитва, творимая в уединении. Его кантилена наделена потенцией не только бесконечного длення, но и как бы вознесения (устремление интонационного потока ввысь).

Всё вместе взятое придаёт музыке оттенок идеального, воспаряющего над бренным и суетным, что стилистически подчёркнуто благодаря сопряжению барочного и современного. От барочных прототипов здесь идёт титульная интонация распетого мордента, кадансовая трель с участием «неаполитанской гармонии», склад фактуры с характерным соотношением гулкого баса *pizzicato* и остальных голосов аккомпанемента, а в тематическом зерне представлена типичная последовательность, основанная на поступенном ниспадании нижнего голоса и «текучей» гармонии. Новое заключено в элементах ранней шансон XX столетия: черты безыскусности, интимной доверительности, а также ряд языковых особенностей (например, септаккордовые цепочки и характерные эллиптические исследования). И это с учётом опыта романтической лирики XIX столетия, включая индивидуальную манеру самого Рахманинова предшествующих десятилетий.

Как видим, рассматриваемая миниатюра вобрала в себя очень многое. Стремясь понять истоки её образной многомерности, естественно ощутить в ней эмблематический смысл, связанный с происходившим в 1910-е годы коренным переломом в психологии и сознании современника. Восходя над бренностью житейских треволнений, автор прежде всего говорит от имени уходящей эпохи, слагая ей лебединую песнь. Отсюда неизбывная, всепроникающая грусть и высшая простота высказывания – простота жизненной мудрости, которая в соединении с настроением высокой печали несёт в себе всепонимание и всепрощение...

Устремление к макрокосмосу наибольшей активности достигло на рубеже 1910-х, когда были созданы такие произведения, как симфоническая поэма «Сирены» Глиэра, духовная оратория «Патараг» и ряд песен и хоров Комитаса, «Волшебное озеро» Лядова, «Остров мёртвых» и «Литургия» Рахманинова, симфоническая поэма «Море» и отдельные фортепианные и органные сочинения Чюрлёниса. Такое местоположение во времени вполне объяснимо – как раз накануне мощного прорыва современных тенденций.

Позже данная идейно-образная сфера становится менее притягательной, постепенно эволюционируя в сторону более привычных и реальных измерений. Примечательное свидетельство подобной метаморфозы находим во «Всенощной» Рахманинова (см. её анализ в следующей главе).

* * *

Параллельно восхождению к высотам макрокосмоса в отечественной музыке начала XX века нашла претворение и тенденция иной направленности – погружение в глубины *микромира*. Влечение к первичным формам отчётливее всего сказалось в таких разноплановых явлениях, как микропроцессы в области структурообразования и разработка сферы подсознания. В свою очередь,

первое из них реализовалось в выдвижении миниатюры, в эстетике фрагмента и в тяготении к микротематизму.

Удельный вес и значимость *миниатюры* резко возрастают в отечественной музыке с конца XIX столетия, заметно оттесняя композиции крупной формы, что подтверждается балансом жанров у Скрябина, Рахманинова, Метнера, а вслед за ними у Прокофьева, Стравинского. Склонность к миниатюре была настолько велика, что отдельные композиторы практически целиком замыкались в её рамках (Лядов в русской музыке, Леонтович в украинской, Комитас в армянской). Причём нередко имеется в виду миниатюра в прямом, буквальном смысле слова – как предельно краткое по масштабу, афористическое по характеру и простейшее по своей форме изложение мысли (образцы подчёркнутого миниатюризма находим во многих «Мимолётностях» Прокофьева). В подобном контексте оказывалось возможным свести к размерам маленькой пьесы неконтрастного строения даже симфоническую композицию («Баба-Яга» Лядова, «Эй, ухнем!» Стравинского). Кстати, сходная тенденция наблюдалась и в фольклоре тех лет – имеется в виду расцвет самого короткого по дыханию жанра частушки.

В основе эстетики *фрагмента* лежит тот же принцип миниатюризма, но миниатюризма особого рода. Речь идёт не только об утверждении самоценной значимости фрагмента как формы высказывания, но и о его художественном своеобразии, которое состоит в следующем. По складу своему это краткий эпизод, набросок, эскиз, порой как бы прерванный на полуслове. Образ схвачен в нескольких штрихах или даже лёгким единичным прикосновением, бегло, словно на лету (Пять прелюдий *ор. 74* Скрябина, ряд песен Комитаса и фортепианных прелюдов Чюрлёниса). Кроме того, установка на фрагментарность заметно воздействовала на облик крупных сочинений: и как свойство композиционного строения, и как эффект едва ли не произвольно прерванного звучания в конце (почти любое из поздних произведений Скрябина).

Само собой разумеется, что миниатюра и фрагмент нередко становились базой для построения более или менее пространных опусов – сборников, сюит, циклов. Однако примечательное состояло не в этой вполне традиционной практике, хотя количественные масштабы потока подобных произведений обращали на себя внимание. Самое любопытное происходило в сфере структур, порождаемых действием принципа элементарности. Крупные конструкции создавались по типу пёстрой мозаики, красочного калейдоскопа (многие сцены балета Стравинского «Петрушка» и его симфоническая поэма «Песнь соловья»). Способ такого монтажа, подчас грубовато-механичного, заметно вытеснял былые каноны широко развёрнутых, логически выверенных форм даже в драматургии сонатного типа, что достаточно характерно для больших композиций Прокофьева, начиная с Первого фортепианного концерта. Это произведение представляет собой последование ряда эпизодов, чаще всего чётко отграниченных друг от друга – в каждом свой мир и почти после каждого автор выставляет «точку» или «восклицательный знак».

Понятие *микротематизма* возникает на самом нижнем «этаже» структурообразования, выражая переход к минимальному и элементарному на уровне музыкальной ткани. Тема в её привычном понимании замещается фразой, мотивом, единичной интонацией и более того – фактурной формулой, ритмической фигурой, отдельным аккордом, тембровым пятном.

Новое понимание тематизма как микроструктуры деятельно подготавливалось в творчестве представителей рубежа XX века (Римский-Корсаков, Лядов, Скрябин), чтобы найти своё сверхконцентрированное выражение в музыке раннего ***Стравинского*** (впервые в оркестровой картине «Фейерверк», 1908): причудливо-спонтанная жизнь мельчайших семантических единиц, которые Б. Асафьев сравнивал с «*клетками*» [10, *63*], и соответствующая этому филигранно разработанная мотивная техника (вариантные трансформации контура, всевозможные типы взаимодействия попевок и ритмов – их прорастание, сцепление, наслоение и перекрещивание, вытеснение и захлёстывание).

Всё сказанное сохраняло свою актуальность вплоть до начала 1930-х годов – как в искусстве мастеров, пришедших из 1910-х (С. Прокофьев, И. Стравинский), так и в творчестве представителей нового поколения – от массовых жанров (хоры А. Давиденко, в том числе его фреска-мозаика «Улица волнуется») до жанров академических (фортепианные сборники «Афоризмы» и 24 прелюдии, Третья симфония и Первый фортепианный концерт Д. Шостаковича).

* * *

За отмеченной выше «жаждой минимального» стояло стремление дойти до ядра, праосновы жизненной материи. Пытливому взору открывался её «атомарный» уровень, в том числе существование микрофлоры и микрофауны в их непрерывной изменчивости, безостановочном движении. Но самым важным было желание нащупать те своего рода атомы и молекулы, на базе которых произрастают эмоции, мысли, действия, то есть добраться до «дна» человеческой натуры, раскрыть первичные ощущения, изначальные реакции, составляющие *сферу подсознания*.

Наиболее заметный вклад в её разработку внесли ***А. Скрябин*** и ***И. Стравинский*** – композиторы, как известно, очень несходной ориентации. Но при всех различиях сближало их одно парадоксальное свойство: рафинированность, интеллектуализм эстетических установок при доведении до известного предела и в определённых условиях оборачивались преломлением сферы иррационального, знаменуя тем самым смыкание крайностей. В качестве аналогии можно привести наблюдение А. Альшванга: *«Крайние импрессионисты, выражавшие в конечном счёте разорванность и несвязность отдельных ощущений, затрачивали огромный труд на построение формы своих сочинений именно для того, чтобы искомая несвязность действительно получилась»* [7, *260*]. С этой точки зрения примечательна и характеристика творческой сути одного из лидеров музыкального авангарда второй половины XX века – *«иррациональный гипер-рационалист Штокхаузен»* [133, *30*].

Со всей отчётливостью парадокс рационалистической заданности на входе и иррационального результата на выходе проявил себя в отдельных произведениях Стравинского. Исследователи творчества композитора постоянно отмечают «инженерные» методы, которые он применял в процессе сочинения музыки. Тем не менее, в ряде случаев приходится говорить об отражении бессознательного, рефлекторного.

Сложились два основных метода художественного исследования сферы подсознания:

• через проникновение в корневую систему народно-национальной натуры – сугубо почвенной, подчас заведомо «дремучей»

в своей неодухотворённости (отдельные эпизоды таких произведений Стравинского, как балеты «Петрушка», «Весна священная» или его симфонической поэмы «Песнь соловья»);

• через скрупулёзнейший самоанализ истончённо-рафинированного внутреннего мира индивида (особенно показательны сонаты Скрябина № 6, 7, 8, а также многие его поздние фортепианные пьесы – например, из *ор. 58, 59, 65, 71, 73*).

В первом случае в качестве объектов часто избираются состояния дрёмы, забытья, сонной грёзы с сопутствующими им ощущениями истомы, эмоциональной размягчённости. Возникает призрачно ирреальная атмосфера, напоминающая туманное марево, в котором разворачивается сокровенное, труднопостижимое – жизнь инстинктов, совершающаяся в недрах психики, в тайниках подкорки, в глубинах «нутра». Субстрат этой слепой материи составляют заклички, заговаривания и заклинания, заповедные зовы, таинственные шорохи, магия гаданий и ворожбы. За творимым первозданно-диковинным действом с его полусомнамбулической зачарованностью угадывается специфическая лирика томления инстинктов, таинство их тёмного и загадочного существования.

Во втором случае перед нами типичный поток сознания, хотя точнее было бы говорить о потоке подсознания, что обычно и подразумевается при употреблении данного термина. Именно столь специфическому феномену с поразительной последовательностью и углублённостью посвятил свои искания поздний Скрябин.

В ходе творческой эволюции всё более погружаясь во внутренний мир индивида, он постепенно приближался к постижению происходящего в самых глубинах человеческой психики, осуществляя качественный скачок от запечатления жизни сознания к фиксации подсознательных процессов. В своё время это тонко почувствовал Б. Асафьев: *«Музыка Скрябина становится всё трепетнее, всё невыразимее. С ней немыслимо связывать какие-либо отчётливо осязаемые образы из мира видимого. Она напоена и пронизана токами, чьё присутствие мы лишь чувствуем вокруг нас, но сущность которых нам не дано определить»* [190, *50*].

Небезынтересно сопоставить данное наблюдение с самоощущением композитора, зафиксированном в известном эпиграфе к Пятой сонате:

Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!
Вы, утонувшие в тёмных глубинах
Духа творящего, вы, боязливые
Жизни зародыши, вам дерзновенье приношу.

Путь к раскрытию сферы подсознания пролегал в произведениях Скрябина через выход к таким качествам, как зыбкость, расплывчатость, неуловимость и чрезвычайная изменчивость образов, что достигалось целым комплексом средств:

• сведение тематизма к мотиву, реплике, трели, пассажу, аккорду-мазку;

• до изощрённости прихотливая ритмика (включая сложные полиритмические комбинации) и тончайшая игра агогических оттенков, отразившаяся в бесчисленных авторских ремарках;

• непрерывная доминантовость, основанная на цепочках неразрешающихся многосоставных созвучий (чаще всего с альтерациями и расщеплениями) и тяготеющая к внетональному блужданию;

• размытая фактура с вязью гармонических фигураций по большим интервалам и с «паутиной» скачковых форшлагов из нескольких звуков;

• структурная аморфность, абсолютное господство процессуальности, импровизационная текучесть;

• к тому же в ряде случаев наблюдается «смазанность» общего рельефа, нейтрализация ладогармонических функций (в частности ввиду широкого использования целотоновой вертикали), дематериализация звуковой ткани, прозрачной до бестелесности.

Такова почва для произрастания ощущений – ощущений в самом узком и прямом значении этого слова. Они становятся основой, и всё складывается из их вибрации, переливов, брожения, их всплесков и опаданий.

Если говорить более конкретно, то перед нами отзвуки мимолётных настроений, смутные побуждения, волевые импульсы, чувственное томление, спонтанное реагирование, блуждание безотчётных эмоций – вот основные грани магии психоанализа, поддающиеся словесному определению, хотя за ними лежит бездна всякого рода ирреалий, облачённых в загадочные формы ускользающих импрессий-арабесок. Их многоликая смесь живёт

по только ей ведомым законам. Вспышки активности и статика «стояния», слабые мерцания и бурные набухания – и многое в столь туманной материи лишено ясной мотивированности, осязаемых причинно-следственных связей, ведёт самопроизвольное существование, отличается фрагментарностью и хаотичностью.

При всём различии путей постижения (через интеллектуально-изысканное у Скрябина или огрублённое, «языческое» у Стравинского) совершенно очевидно сходство в главном – в обоих случаях перед нами жизнь подсознания. На передний план выдвигаются первичные побуждения и реакции, инстинктивные влечения и эмоции. Психологический анализ изначальных ощущений, углубление в область интуитивно-рефлекторного уводили в туманности иррационализма, в едва ли не тупиковую плоскость слишком особенного и специфического, однако была своя закономерность в том, что на данной ступени человеческого развития стало возможным и необходимым столь настойчивое вслушивание в потаённый мир, ускользающий от контроля разума.

* * *

Рассмотренные тенденции «макро» и «микро» представляются на первый взгляд прямо противоположными, однако между ними существовал определённый параллелизм. Наиболее показательный момент их сближения был связан с *деструктивными процессами*.

Всё сказанное о микромире так или иначе имело подобную направленность – будь то распад высокоорганизованной структуры и сведение её к эмбриональным формам или разработка сферы подсознания, где исключается система контролируемых чувств, мыслей, движений, реакций. Но в определённом отношении деструктивный характер присущ и явлениям макрокосмоса, поскольку человеческое как таковое отходит на задний план, абстрагируется, растворяется во всеобщей материи.

Кроме того, если взять, к примеру, пантеистические полотна, особенно с обращением к водному пленэру (скажем, «Волшебное озеро» Лядова или «Остров мёртвых» Рахманинова), то обнаружится, что их «макро» базируется на «микро», так как восхождение к гиперболическому хронотопу осуществляется на основе развёртывания мельчайших интонационно-тематических еди-

ниц. С точки зрения классического искусства деструкция в таких случаях самоочевидна, поскольку оформленный мелос практически отсутствует, он замещается краткими мотивами или даже колорированием созвучий.

Процесс деструкции был в начале XX века весьма широким по размаху, охватывал различные идейно-тематические сферы. Но при всех неизбежных издержках он содержал в себе и конструктивный элемент, поскольку распад старого служил исходной ступенью становления нового, а в переходе от высших форм к низшим просматривались определённые созидательные потенции. Вот некоторые из подобных метаморфоз (включая те моменты, о которых речь пойдёт в следующих главах):

• превратить былую целостность в «пыль» (микропроцессы), чтобы из элементарных частиц, атомов и молекул создавать новые структуры;

• соприкоснуться с жизнью изначальных инстинктов (сфера подсознания), чтобы наполнить побуждения и чувства первородными импульсами;

• погрузиться в примитив («варварство», «скифство»), чтобы почерпнуть силу, бодрость, свежесть мировосприятия;

• ощутить себя частицей всеобщей природы (пантеизм), чтобы заново утвердить человеческое в его упрочившихся связях с окружающим миром;

• пережить горечь душевного опустошения и разуверенности (психологическая депрессия), чтобы с новой силой ощутить радость жизни;

• показать несостоятельность устаревшего уклада (критицизм), чтобы убедить в необходимости преобразований.

Деструктивные процессы были прямо или косвенно связаны с возвращением к праосновам бытия. На той же почве произрастала и *стихийность* – качество, присущее как микромиру, так и макрокосмосу, и принадлежащее сфере изначального, ввиду того что являет собой идущее из недр природы и человеческой натуры.

Резко возросшая значимость стихийного начала определялась переходной ситуацией, когда действительность утратила былую устойчивость, происходил распад прежних связей, а новые ещё только обретались. Как явление соприродное, стихийность раскрывала себя в подчёркнутой раскрепощённости проявлений,

в снятии каких-либо регламентаций, что подразумевало исключительную изменчивость настроений, вплоть до полной непредсказуемости.

Этому отвечала необычайная прихотливость метроритма (перебивы размера, иррегулярность, аритмия), сознательная рассогласованность вертикали и горизонтали (множественное напластование разнохарактерных линий с эффектами полиритмии и полиметрии, с политональными наложениями и полной свободой гармонических сочетаний), неупорядоченность архитектоники и спонтанность драматургии (обилие и большая частота тематических контрастов, неожиданные вспышки и затухания). Законченной иллюстрацией сказанного можно считать **Вступление** балета Стравинского **«Весна священная»**, где на кульминации соединяется семнадцать линий, каждая со своим рисунком, ритмом, тембром, что подчёркнуто сосуществованием восьми ладотональных устоев.

Проявления стихийности были очень разнообразными, и их спектр выходил далеко за пределы ассоциаций с явлениями природной среды. Это могли быть и оргия диких инстинктов «языческой» толпы, и всплески массового бунтарства, и пёстрая круговерть жанрово-бытовой суеты, и энергия инфернально-демонического плана, и взрывы необузданных страстей, и неукротимое буйство молодых жизненных сил, их вольная игра и бурное извержение.

Многое из характерного для проблематики макрокосмоса и микромира, а также в отношении деструктивной и стихийной сущности этих явлений сосредоточила в себе симфоническая поэма Скрябина **«Прометей»** (1908–1910). Происходящее здесь можно уподобить брожению химического раствора сильнейшей концентрации, который состоит из самых разнородных компонентов: объективно-природное начало и ярко выраженный личностный план, фантазийно-игровые проявления изощрённого интеллекта и наивные «островки чудес», изыск насквозь субъективной лирики и громада глобально-всеохватывающего социума.

Образная множественность с соответствующим ей чрезвычайным обилием тематизма подкрепляется многокомпонентностью используемых средств (огромный оркестровый состав с участием органа, виртуозно выписанная партия фортепиано, краска во-

кализирующего хора, световая строка) и полной спонтанностью звукового потока, основной структурной единицей которого становится фраза, мотив, вибрирующий гармонический комплекс.

Всё это в данном случае выступает как отражение смуты, всеобщего разброда. Возвращаясь к предложенной метафоре, можно сказать, что бродильный раствор находится в такой стадии, когда ни его максимальная концентрация, ни высокая интенсивность проходящих реакций ещё не приводят к выпадению кристаллов, но всё пронизывается предчувствием прорыва в неизведанное. Так в вулканическом хаосе бытия и в горделивых дерзаниях ищущего человеческого духа вырисовывается канун рождения нового мира, а произведение в целом напоминает грандиозную мистерию, разыгрываемую на пороге великого пришествия.

Глава вторая

Народно-национальная почва

Народно-национальное начало, интерес к которому не ослабевал в отечественной музыке на протяжении всего XIX века, приобретает в начале XX столетия качественно новые очертания во многом благодаря тому, что начинает восприниматься как важнейшая часть первородной материи. В этой извечной субстанции композиторам удалось почерпнуть новые художественные идеи и в ряде случаев обрести внутреннюю опору, столь необходимую в эпоху брожения и неустойчивости.

На самые видные позиции выдвигается фольклорное движение, которое было многосоставным, включающим по крайней мере три аспекта: процессы собственно в сфере фольклора, его изучение и, наконец, его претворение в композиторском творчестве.

Если взять первый из этих аспектов, то для отечественной истории на данный этап приходится, в сущности, последняя активная фаза развития народного творчества:

• достаточно интенсивное варьирование традиционных форм фольклора;

• кристаллизация и массовое распространение песен пролетарской борьбы, а позже песен Гражданской войны;

• солдатская песня, получившая особенно сильный толчок в годы Первой мировой войны;

• разнородный массив других жанровых разновидностей, а именно – частушка, фабричная песня, слободская лирика, мещанские пласты городской культуры, молодёжные песни 1920-х годов.

Что касается второго аспекта, то здесь прежде всего следует выделить исключительный подъём деятельности по собиранию, записи и публикации фольклора – деятельности, развернувшейся едва ли не во всех регионах страны. Представление о масштабах этого процесса могут дать две цифры, отражающие количе-

ственную сторону работы собирателей из числа национальных композиторов: Комитас записал около 4000 напевов, причём не только армянских, но и курдских, иранских, арабских, турецких, греческих; Э. Мелнгайлис в общей сложности опубликовал около 4500 латышских народных мелодий. И что касается композиторов, то на большинство из них может быть распространено замечание, относящееся к одному из типичных деятелей фольклорного движения: *«Собирание и изучение народных песен оказало решающее воздействие на музыкальное мышление М. Саара»* [90, *300*].

Больших успехов добилась фольклористика – как с точки зрения размаха научных изысканий, так и в плане усовершенствования методологии (А. Кастальский, Е. Линёва, А. Листопадов, А. Затаевич и др.). Параллельно велась большая работа по изучению и реставрации образцов старинной церковной музыки, в частности появились значительные труды по русской музыкальной медиевистике (И. Вознесенский, Д. Разумовский, С. Смоленский).

Обратимся теперь к третьему, наиболее интересующему нас, аспекту, связанному с претворением фольклора в композиторском творчестве. Эта сторона приобрела в начале XX века такую значимость, что возникло целое направление, получившее название *фольклоризм* или *неофольклоризм*.

Второе из приведённых обозначений подразумевает новый характер взаимоотношений композитора с фольклором, в сравнении с подходом к народному творчеству в предшествующую эпоху. И если нечто аналогичное, происходившее в 1960–1970-е годы, стали именовать *«новой фольклорной волной»* (термин Л. Христиансен), то имелось в виду, что предыдущая «волна» возникла в начале данного столетия.

В своём наиболее радикальном варианте фольклоризм означал следующее:

• категорический отход от стереотипов фольклорной модели, сложившихся в композиторской практике XIX столетия;

• стремление выявить в фольклоре элементы и принципы нового звукосозерцания, подчёркнутая избирательность в отношении народного творчества с преобладающей ориентацией на его формы, ещё не освоенные профессиональной культурой;

• склонность к звуковым раритетам в виде интонационной архаики, прихотливых метроритмических комбинаций, специфических ладообразований, особых тембровых эффектов и способов артикуляции;

• нестеснённая трансформация, а в необходимых случаях и деформация исходных прототипов, подчиняемых индивидуальному замыслу и любая степень их усложнения посредством использования приёмов современного композиторского письма, с характерной для него насыщенно диссонантной вертикалью и свободой линеарных сопряжений.

* * *

В целом фольклоризм был явлением чрезвычайно многоликим, включавшим в свою структуру и более традиционные подходы, что в первую очередь касалось огромного массива сделанных тогда обработок народных песен.

Если использование народно-песенного материала в произведениях профессионального искусства практиковалось ещё во времена Возрождения (например, в качестве *cantus firmus* в мессах представителей нидерландской полифонической школы), то жанр фольклорной обработки зародился только на рубеже XVI–XVII веков. Примечательно, что произошло это опять-таки на нидерландской почве. Я. Свелинк, передавая эстафету угасающей нидерландской школы своим немецким ученикам, познакомил их с обработками протестантского хорала, которые он сделал для органа. Позднее такие обработки во множестве появились и в Германии, составив, к примеру, заметную часть наследия И.С. Баха.

После этого жанр фольклорной обработки выходил на поверхность сугубо спорадически, поскольку заурядные гармонизации народных напевов принимать во внимание вряд ли имеет смысл. В этом русле находятся даже сборники П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова. Единственное исключение – «40 русских народных песен» М. Балакирева, обладающие большими художественными достоинствами.

С известными оговорками к данной жанровой ветви можно отнести созданные Листом «Венгерские национальные мелодии» и «Венгерские рапсодии», о которых Я. Мильштейн писал, что они *«образуют в своей совокупности гигантский цикл, не знающий себе*

равных ни в прошлом, ни в настоящем» [113, *205*]. В этой своей оценке исследователь, к сожалению, не учитывал тех, кто будет назван ниже – от Комитаса и Леонтовича до Свиридова и Тормиса.

Положение резко меняется к концу XIX столетия, когда в разных странах начался настоящий бум жанра. Истории было угодно, чтобы в этом отношении особенно выделились два региона – Венгрия и Россия.

В Венгрии Б. Барток и З. Кодай развили поистине титаническую деятельность по собиранию и аранжировке народных мелодий. Выполненные ими лучшие обработки встали вровень с самым значительным в их оригинальном творчестве. И даже на таком фоне происходившее с рассматриваемым жанром в России представляется совершенно уникальным как по размаху, так и по художественным результатам. Никогда прежде не занимал этот жанр столь значительного места в отечественной музыке.

Волна этого интереса охватила весь переходный период от Классической эпохи к Модерну, то есть 1890–1920-е годы – начиная с рубежа XX века, когда преобладало обращение к традиционным образцам народного творчество, и кончая этапом 1920-х годов, которые проходили главным образом под эгидой обработки революционного фольклора.

Многое было осуществлено на почве русского песнетворчества, где выделяется наследие А. Лядова: свыше 200 обработок для разных составов, с творческим итогом в **«Восьми русских народных песнях»** для оркестра. Не останавливаясь на этом произведении, широко освещённом в исследовательской литературе, стоит, однако, отметить симптоматичный для ситуации начала века факт возникшего стилевого расслоения. Здесь идёт непрерывный диалог между позднеклассической основой (своё предельное выражение она получает в сумеречно-безысходной «Колыбельной») и блёстками нового (ярмарочная цветистость красок в двух последних номерах, предвосхищающая «Петрушку» И. Стравинского).

Подобное взаимодействие стилей, отражающее переход от классики к современности, – одна из важнейших констант художественного творчества начала XX века, и она будет ещё неоднократно отмечаться в последующем изложении. Здесь же следует отметить характерное для русских композиторов увлечение фольклором других народов. В качестве ярких примеров можно назвать изданные А. Гречаниновым сборники украинских, белорусских, татарских, башкирских и шотландских песен или выполненные А. Кастальским этнографические реставрации древних напевов Китая, Индии, Египта, Иудеи, Греции, Византии.

* * *

Совершенно исключительную роль жанр фольклорной обработки приобрёл для национальных школ Украины (Н. Лы́сенко, Н. Леонтович, К. Стеценко), Прибалтики (А. Юрьян, Я. Ви́толс, Э. Ме́лнгайлис, М. Ха́рма, М. Са́ар, М. Чюрлёнис, М. Петраускас, С. Шимкус) и Закавказья (Комитас, А. Спендиаров, Д. Аракишвили, З. Палиашвили), – здесь упомянуты немногие, лишь наиболее показательные имена.

О значимости жанра обработки для этих регионов говорят следующие факты. Именно с данным жанром у ряда композиторов связаны крупнейшие творческие достижения. Поэтому закономерны утверждения такого рода: *«Наибольшей ценностью в композиторском наследии М. Петраускаса обладают простые, но образные и живые обработки литовских народных песен»;* или – *«Оркестровая сюита “Семь латышских народных песен” занимает самое выдающееся место в симфоническом наследии Я. Витолса»* [80, *289*].

Достаточно распространённой была ситуация, когда тот или иной автор оказывался более интересным и своеобразным не в сочинениях на собственные темы, а в фольклорных аранжировках (допустим, Д. Аракишвили и М. Саар). И, наконец, пожалуй, только данный исторический период выдвинул такой феномен, что для немалого числа музыкантов обработки народных песен составили преобладающую часть творчества, а отдельные авторы практически целиком посвятили себя работе в этом жанре (среди них два выдающихся – Комитас и Леонтович).

Сказанное позволяет утверждать, что на рассматриваемом этапе фольклорные обработки из сугубо периферийного, во многом прикладного рода творчества поднимаются на уровень художественно самостоятельного жанра. Чаще всего не декларируя своих позиций, представители данного направления на деле доказывали безусловную приверженность идее народности. Их искусство, как правило, насквозь демократично, рассчитано на восприятие самой широкой аудитории, отличается максимальной доходчиво-

стью и глубокой человечностью (в частности благодаря преимущественной опоре на вокально-хоровые средства). Преклонение перед народным могло доходить у них до полного растворения в фольклорной стихии, когда авторская индивидуальность сознательно и целиком подчинялась идее служения песнетворчеству своей земли (в связи с этим можно вновь напомнить факт ограничения отдельных композиторов рамками жанра обработки).

Для настроений подобного рода показателен жизненный путь сподвижника Комитаса, армянского певца А. Шахмурадяна. Превосходный тенор, с голосом, напоминающим по тембру Э. Карузо (не случайно его называли «армянским Карузо»), он заканчивает в 1910 году Парижскую консерваторию и дебютирует в Гранд-опера́, получив высокую оценку прессы и слушателей, но вскоре отказывается от карьеры оперного премьера и всецело посвящает себя популяризации армянского фольклора, выступая с концертами народной песни в различных странах мира (основное место в его программах занимали произведения Комитаса).

Следствием преклонения перед народным было его воспевание, что в конкретно-музыкальном плане находило себя во всемерной поэтизации фольклора. Примечательные приёмы поэтизации народного материала находим, к примеру, у эстонского композитора М. Саара, что можно показать на двух его обработках 1916 года – «Пастушеская» и «Где есть дом людей несчастных» (обе для голоса и фортепиано).

В **«Пастушеской»** уместно использованы ресурсы импрессионистской звукописи (кстати, это было довольно характерно для прибалтийских авторов, один из аналогов – «Семь латышских народных песен» Я. Витолса). Ресурсы эти здесь таковы:

• фактурное колорирование больших септаккордов и нонаккордов, а также четырёхзвучных квинтаккордов типа *sol* + *re* + *la* + *mi*;

• идущие от линеарного мышления секундовые параллелизмы и диссонирующие секундовые наложения;

• тонкая игра ладовых красок, черты модальной ладовости и прихотливо-изысканная ритмика.

Кроме того, очень многое определяет искусное, затейливое развёртывание краткого и безыскусного мотива-заклички. Его вариантно-импровизационное изложение выполнено нестандартно,

порой даже непредсказуемо, что дополняется на редкость свободным сопряжением вокальной и фортепианной линий – именно эта раскованность и передаёт ощущение особой поэтичности.

В песне **«Где есть дом людей несчастных»** композитор обращается к возможностям неоклассической манеры, которая с наибольшей концентрированностью представлена в инструментальном ритурнеле. Его ключевая роль подчёркнута яркой выразительностью и пятикратным проведением, включая драматургически опорные вступление и заключение. В основу ритурнеля положена нисходящая секвенция, в облике которой сочетаются черты старинного *lamento* (характерный склад тонко хроматизированной фактуры) и песенного стиля XX века типа шансон (обращает на себя внимание особая гармоническая насыщенность эллипсиса с септаккордами на V, VI и VII ступенях, с нонаккордами на III и IV, с ундецимаккордом на II). Отмеченный синтез по стилистике и общему благородству тонуса напоминает знаменитый Вокализ С. Рахманинова, написанный примерно тогда же.

* * *

Сказанное о двух маленьких шедеврах М. Саара подводит к мысли о возможности качественного перехода за пределы собственно народного. И действительно, переосмысление исходного материала достигало подчас той грани, когда музыка начинала восприниматься как выражение индивидуально-интеллигентского жизнеощущения.

Происходило это обычно в лирических жанрах, приобретавших благодаря подчёркнутой одухотворённости и субъективности высказывания характер романсного излияния. Из типичных образцов – **«К возлюбленной»** А. Спендиарова (аранжировка армянской лирической городской песни, 1916), где любовная жалоба и тихая, но страстная мольба о сокровенном выражены в богатейшей эмоциональной нюансировке, чему в немалой степени способствует тщательно детализированное сопровождение.

Настойчиво искал пути интеллигентского возвышения народно-песенного материала Д. Аракишвили. Для выяснения его творческого подхода обратимся к двум разноплановым обработкам, изданным в 1913 году: **«Солнце в дом войди»** и **«Баяты»**.

В первой из них композитор трактует древнюю обрядовую песню дохристианского периода в характере возвышенно-одухотворённой лирики, которая культивировалась в отечественной музыке рубежа XX века. Именно филигранная обработка придаёт бесхитростному народному напеву поэзию, красоту и особую прелесть просветлённо-умиротворённой печали. Реализуется это благодаря подключению жанровых признаков колыбельной и посредством тонкого фигурирования по интонационному контуру мелодии с использованием изысканных гармонических красок (например, септаккорд IV ступени в миноре с обращениями или разрешение доминанты с секстой в тонику с побочным тоном II ступени).

В «Баяты» за пределы сугубо фольклорного выводит остросубъективный строй монологического высказывания. Это высказывание для себя и в себе, а потому неуравновешенно-спонтанное и чрезвычайно индивидуализированное. Отсюда не просто изысканная ритмика, изощрённая хроматизация и «акварельная» фактура как опознавательные знаки лирической поэмы, а все признаки усложнённой исповеди тоскующего сердца, чему служат вводимые на минимальном расстоянии колебания темпа и, главное, резкие ритмические контрасты и перепады, состоящие в совмещении крупных и дробных длительностей, в синкопах и неожиданных обрывах. Всё это передаёт нервность, повышенную эмоционально-психологическую чувствительность натуры.

Отмеченные качественные метаморфозы подводят ещё к одной мысли: при всём пиетете к фольклору, авторы обработок начала XX века чаще всего подходили к нему не с ортодоксально-охранительных позиций, а с позиций инициативных, творческих, нередко расценивая народный материал как собственный, им принадлежащий. Право на эту свободу давало глубокое проникновение в дух и законы родной музыкальной речи. Такой подход позволял подниматься над гармоническим «раскрашиванием», широко применять методы полифонической обработки народных мелодий, активно развивать фактуру сопровождения, которая в ряде случае приобретала самостоятельную художественную ценность. В данном отношении особенно показательны песни Комитаса с характерным для них широким использованием ресурсов фортепианной партии, всецело принадлежащей фантазии композитора.

Сказанное было вполне актуальным и для тех национальных видов фольклора, которые располагали традицией многоголосия, но особенно важным явилось для регионов монодийной культуры (Армения, Азербайджан).

Примечательно, что некоторые из авторов (например, А. Спендиаров) сознательно различали *обработку* и *разработку* народных мелодий и тяготели именно ко второму типу как творчески более ценному, позволяющему создавать произведения самостоятельной значимости. При этом в качестве весьма немаловажного вставал вопрос расширения композиционных масштабов. Наиболее простым был путь циклизации миниатюр, осуществляемой либо на основе их контрастного сопряжения, либо на основе объединяющей их тематики.

В первом случае, начиная с таких оркестровых работ, как «Семь латышских народных песен» Я. Витолса (1903) или «Восемь русских народных песен» А. Лядова (1906). Во втором – совершенно характерна сюита А. Кастальского «Картины русских народных празднований в обрядах и песнях» (1913), что позднее нашло продолжение в сюите «Сельские работы в народных песнях» (1922). Но композиторы настойчиво искали возможности неэкстенсивного развёртывания фольклорного материала. К целому ряду музыкантов можно было бы отнести следующую оценку: *«Ю. Таллат-Кялпша, работая с народной песней, сделал новый и принципиально важный для литовской музыки шаг – выдвинул и удачно решил задачу тематического развития народных напевов, на основе чего развёртывал большие пьесы»* [90, *5*].

* * *

Пожалуй, только в одном отношении массив рассматриваемого жанра, взятый в целом, отличался известной консервативностью. Имеется в виду явное преобладание позднеклассических стилевых ориентиров. Это особенно отчётливо представлено в той смысловой линии фольклорных обработок, которая была связана с мотивами безотрадного существования.

Мотивы безотрадного существования стали одним из опознавательных знаков уходящей эпохи, и совершенно ясно, что данный исторический водораздел наложил свою печать не только на индивидуальное сознание, но и на массовое жизнеощущение.

Поэтому в поэзии народной жизни, о которой говорилось, нередко присутствовал осадок горечи или, по крайней мере, над ней витала дымка опечаленности. Причём временами экспрессия оказывалась настолько сгущённой, что могло показаться, выражаясь строкой из М. Цветаевой, будто *«стон стоит вдоль всей земли»* (хоры Н. Леонтовича «Была у матери одна дочка», «Зелёный тот орешник», «Из-за гор», «Поют петухи»).

В качестве конкретного примера можно сослаться на сделанную М. Сааром обработку песни **«Где есть дом людей несчастных»**. Выше говорилось в основном о фортепианном ритурнеле, теперь обратимся вкратце к собственно напеву и его гармонизации. В мелодике – безутешное *lamento*, плач о тягостном, безрадостном. Её гармонизация построена на интенсивной акцентуации задержаний, передающих эмоцию страдания, боли. Среди всевозможных типов задержания особое значение приобретают задержания на основе септаккорда VI ступени, так как звучание большого септаккорда даёт пронзительно-щемящую краску. Кульминации экспрессия стонущих задержаний достигает во второй строфе, целиком выдержанной на репетиционном движении аккордовой фактуры – здесь остротой выделяются задержание в квартсекстаккорде субдоминанты (подчёркнута малая секунда *mi* + *fa*) и горькая патетика гармоний двойной доминанты. Свою роль в нагнетании сумрака играет и «обманный свет» изредка возникающей мажорной терции, тут же переходящей в основной, минорный, вариант, – этот ладовый приём хорошо передаёт настроение душевного надлома.

С мотивами безотрадности в разной степени соприкасались практически все авторы фольклорных аранжировок. Но были и такие, что едва ли не всецело посвятили себя воплощению подобных настроений. Среди них – ***Д. Аракишвили***, которого можно назвать певцом жизненного исхода, горькой разуверенности, скорби и печали.

Для пояснения вернёмся к уже упоминавшейся лирической песне **«Баяты»**. Отмеченная в ней острая субъективность высказывания неразрывно переплетена с запечатлением внутреннего мира душевно богатой натуры, потерявшей жизненную опору и погрузившейся в тяжёлую истому душевной усталости, сумеречных медитаций о несбывшемся. И в вокальной строке,

и в фортепианной партии всё построено на интонационном опадании – и когда те же ниспадающие попевки звучат у голоса без инструментальной поддержки, экспрессия обнажается ещё больше. Встречаются моменты взволнованных порывов, но ничего не меняющих в общей настроенности, неизменно заканчивающихся тем же элегически-обессиленным опаданием. Композитор опирается здесь не на экзотически ориентальный, а на достоверно восточный стиль, и это по-своему служит осуществлению поставленной смысловой задачи. Гармонический минор с акцентированным нисходящим оборотом увеличенной секунды использован для передачи чувства горечи, несбыточности. Общая склонность к доминантовому ладу создаёт томительно-вопрошающую окраску. Кстати, его полным нисходящим мелодическим разворотом произведение и заканчивается – это воспринимается как вопрос, остающийся без ответа.

В связи с той же смысловой направленностью Аракишвили часто сохраняет субъективную манеру высказывания и в жанрах внелирических. Таковы у него старинные земледельческие песни («Оровела») и излюбленные им аробные песни – например, «Аробная», опубликованная в 1913 году, или «Урмули» из оперы «Шота Руставели» (1910–1914), а также написанные в духе народных «Новая аробная песня», «Об аробной песне».

Стремясь передать обострённо индивидуализированную речевую интонацию, композитор вводит тончайшие, буквально потактовые агогические колебания, чрезвычайно прихотливые, «нетемперированные» (сложные, переменные) ритмы и размеры, ведущие своё происхождение от вокальных импровизаций народных певцов. При весьма широкой гамме эмоционально-смысловых оттенков, общая настроенность рассматриваемых сочинений Аракишвили так или иначе сводится к одному и тому же: горечь, печаль, жалоба, плач, сетования на судьбу, тягостная монотонность жизненного пути, тоскливость безотрадного существования, душевная апатия, обессиленность и в предельном случае – печальные констатации заката жизни, скорбный знак её исчерпания.

В числе наиболее употребляемых средств выразительности: никнущие ламентозные обороты с прорывом интонаций рыдания, щемящие созвучия (с участием больших септаккордов) и экспрессивные задержания, темповая заторможённость, сумрак

низких регистров, кадансы на доминантовом квинтквартаккорде, застывающем как безмолвный вопрос. И постоянно ощутимо присутствие атмосферы жизненного запустения, в которой человек чувствует себя заброшенным, одиноким. Передаётся это через обрисовку соответствующей пейзажной среды – благодаря сверхпрозрачной фортепианной фактуре с широким разбросом голосов, в опоре на пусто, блёкло, безжизненно звучащие унисоны, квинты, октавы в протяжённых длительностях, иногда с добавлением дрожащей вибрации тона или тихого тремолирования, напоминающего тоскливый шорох ветра...

* * *

Итак, явное преобладание позднеклассических установок являлось неоспоримым фактом. Но при всём том достаточно ощутимым было в фольклорных обработках и движение к современной стилистике. Намечалось оно уже в 1900-е годы, причём по самым различным линиям.

Очень перспективным было устремление в глубь фольклорного хронотопа, к старинным и далее – к архаичным его пластам. Скажем, Лядов и Комитас всемерно выделяли ценность давних крестьянских песен, Кастальский вёл творческие разыскания в области знаменного распева. При этом обнаруживалось парадоксальное смыкание крайностей: чем архаичнее, тем современнее. Постепенное раскрепощение от норм классического мышления было отмечено появлением черт особой натуральности, терпкости, грубоватости, угловатости, а порой и демонстративной просторечности (см., к примеру, сделанные Н. Лысенко обработки песен «В огороде калина», «Что мне так трудно, нудно»).

Существенным фактором сдвига к современности становилось вовлечение в обиход академической культуры специфических особенностей национального фольклора, до этого в ней не представленных. Порой данный процесс шёл по линии любования этнографическими раритетами. Допустим, ***А. Спендиарова*** неудержимо влекло своеобразие музыки крымских татар и, разрабатывая её диалектные проявления, он выдвигает на передний план графичность письма, жёсткость интонации и вертикали (одна из показательных работ – «Песня, пляска и хайтарма» для фортепиано, 1917).

Однако чаще для обновления стиля было достаточно уже самого по себе факта включения самобытной народной музыкальной речи в её натуральном качестве, далёком от «школьных» правил гармонии и голосоведения. Примером могут служить ранние хоровые аранжировки ***З. Палиашвили***, изданные в 1909 году и дающие законченное представление о своеобычном колорите грузинского многоголосия:

• натуральная ладовость с чертами модальной специфики и с совмещением признаков различных ладовых наклонений (в частности настойчивое выделение большесекундовых миксолидийских последований типа VII ♭ – I);

• цепочки параллельных квинт, трезвучий и такой излюбленный приём, как движение верхних голосов в терцию на бурдоне доминантового тона в басу (при этом особенно примечательна возникающая краска доминантнонаккорда без терции и квинты);

• терпкая вертикаль, что определяется широким использованием квинтквартаккордов типа *do* + *sol* + *do,* квартсекундаккордов типа *do* + *fa* + *sol* и квартаккордов;

• общая суровость тона обнажается в каденционных зонах – ввиду схождения голосов в унисоны и квинты или из-за неожиданных минорных завершений (скажем, на миксолидийской доминанте).

Подытоживая рассмотрение процессов обновления в жанре фольклорных обработок, остаётся сказать, что самым ощутимым индексом модернизации служили в те годы преобразования в сфере гармонической вертикали. Это, может быть, особенно заметно у композиторов Прибалтики, традиционно тяготевших к нормам общеевропейского музыкального мышления.

Так, в творчестве ***Э. Мелнгайлиса*** примерно с рубежа 1910-х годов открывается период более свободного подхода к обработке народных песен. И наиболее существенно эти перемены проявили себя в области аккордики. В результате перекрещивания у мужской и женской групп функций *T* и *S* или *T* и *D* возникают полиаккордовые наложения. Посредством внедрения в трезвучие побочных секунд складываются созвучия полукластерного типа. То же происходит, когда многотерцовая структура привычного аккорда спрессовывается в секундовое напластование (скажем, третье обращение доминантнонаккорда от *mi* предстаёт в виде

re + mi + fa# + sol# + si). В любом случае вертикаль становится раскованной, терпкой, шумной (см. обработки песен «Величание сиротки», «На высокой рижской башне»).

* * *

Думается, проделанный выше анализ может убедить в том, что в 1900–1910-е годы жанр фольклорной обработки прошёл в музыкальном искусстве России фазис вершинный в плане художественных результатов и глубинный в содержательно-смысловом отношении. Вслед за тем, в 1920-е годы, вместе с кардинальным переломом социально-исторической ситуации развитие жанра круто поворачивает в сторону революционной песенности.

Однако поворот этот был до известной степени подготовлен. Первые попытки обработки песен пролетарской борьбы относятся ещё к середине 1900-х годов: опыты Н. Леонтовича, и вместе с ним тогда же начинали К. Степенко и М. Петраускас. Хотя следует признать, что на данном этапе подлинной художественностью выделялись обработки более отдалённого пласта фольклора, связанного с освободительным движением (скажем, украинская песня «За Сибирью солнце всходит» Н. Лысенко или эстонская повстанческая «Мы желаем сбросить рабство» М. Саара). Оригинальную страницу в музыку времён Первой русской революции вписали своими оркестрово-хоровыми фресками Н. Римский-Корсаков («Дубинушка») и А. Глазунов («Эй, ухнем!»).

Отталкиваясь от единичных опытов дооктябрьского периода, жанр обработки революционного фольклора переживает в 1920-е годы исключительный подъём. Впоследствии уже не достигались ни подобные количественные масштабы, ни качественный уровень сделанного тогда (лучшее принадлежит участникам группы «Проколл» во главе с А. Давиденко). Аранжировка революционных песен стала завершающим аккордом небывалого расцвета жанра фольклорной обработки, которым были отмечены первые десятилетия XX века.

Следующую кульминацию составили относительно немногие произведения, появившиеся на гребне «новой фольклорной волны» 1960–1970-х годов («Курские песни» Г. Свиридова, «Гурийские песни» и «Мегрельские песни» О. Тактакишвили, «Эстонские календарные песни» В. Тормиса, «Песни горных и луговых

мари» А. Эшпая и некоторые другие). То был впечатляющий отголосок, но по своим масштабам всё же лишь отголосок.

Что ожидает жанр фольклорной обработки в грядущем? Повторится ли когда-нибудь его «звёздный час», подобный происходившему в начале века? Вряд ли. Такое в истории, как правило, не повторяется.

* * *

В дополнение к сказанному выше предлагаются два очерка, посвящённые крупнейшим мастерам фольклорной обработки начала XX века – Леонтовичу и Комитасу.

Практически всё наследие ***Н. Леонтовича*** (1877–1921) сводится к обработке народных песен. Почти целиком посвятив себя этому жанру и добившись в его рамках выдающихся результатов, композитор ярко выразил одну из важных тенденций искусства своего времени – погружение в мир народной жизни. Можно говорить о полном, совершенно сознательном слиянии авторски-индивидуального с народно-почвенным и даже о растворении первого во втором. Всё в обработках Леонтовича исходит из законов народной музыкальной речи, всё пронизано заботой о воспроизведении наиболее характерного в ней. Это проявляется и в самом общем плане – через утверждение общезначимости коллективного высказывания (включая опору на хоровое звучание), что не допускает субъективных акцентов и эстетизма в подходе к избранному материалу. Пиетет к народному отражается и в конкретной музыкальной лексике, где неизменно выдерживаются нормы, определяемые спецификой фольклорного мышления.

Так, при всей своей изобретательности композитор остаётся, как правило, в пределах строфической формы, ограничиваясь её варьированием и фактурным расцвечиванием. Широко используя полифонические приемы, он опирается главным образом на подголосочный склад, а средства профессионально-академического стиля (канон, имитация) включает только частично и с чрезвычайной корректностью. То же происходит и с диссонирующей интерваликой, которая вводится как бы исподволь, почти незаметно и поэтому безболезненно «вживляется» в общую консонантно-диатоническую ткань.

Народ являлся единственным объектом художественных интересов Леонтовича и обрисован он многообразно. Сделав около 200 аранжировок, автор стремился каждой придать индивидуальный облик, и обычно это ему удавалось. Поэтому нетрудно представить спектр зафиксированных им проявлений народной жизни: от драматических, скорбных до безмятежных, праздничноигровых. И любое из них предстает в композиторской обработке возвышенным, облагороженным.

Поэтизация начинается уже с самого подхода к фольклорному материалу – Леонтович относится к нему с бережностью, преклонением и любованием. Но это не мешает автору творчески развивать и дополнять первооснову, что целью своей имеет всё то же воспевание народного характера. Обогащение исходных прообразов идёт по трём линиям: усложнение ладогармонического колорита, насыщение фактуры и укрупнение композиции.

Хоры Леонтовича изобилуют всякого рода ладогармоническими тонкостями: применение ладовой переливчатости, варьирование тональных устоев, широкое использование диссонирующей секунды, которая в мажоре высветляет настроение, привносит хрупкую, нежную краску, а в миноре омрачает колорит, усиливает щемяще-тоскливый оттенок («В огороде белы маки», «Ой, лугами-берегами»). Фактура становится насыщенной, развитой прежде всего благодаря стремлению композитора сделать каждый из голосов мелодически самостоятельным и выразительным («Была у матери одна дочка»). При этом наибольшим своеобразием отличаются певучие подголоски в восходящем или нисходящем поступенном движении с красочным гармоническим колорированием («Щедрик»).

Композиционному укрупнению способствуют различные приемы: игра динамических контрастов, перемена темпов, варианты фактурных решений, основанные на использовании взаимодополняющих ресурсов хоровых партий, добавление авторских вступлений и заключений – всё это в ряде образцов приводит к вуалированию куплетной повторности и перерастанию народной песни в развёрнутую хоровую поэму сквозного типа («Пряха»). В предельном случае происходит качественный скачок от обработки фольклорного материала к его разработке (хоры «Дударик», «Щедрик», в которых зерном развития послужил мелодический однотакт).

Мастерская, порой филигранная отделка, богатая смысловая нюансировка, способность придать избранному материалу разнообразие граней и оттенков – всё это сообщало фольклорной основе тонкость, одухотворённость («Ой, в поле туман», «Плывет чёлн»). Непосредственнее всего такие качества связываются в творчестве Леонтовича с воплощением думы людской, в которой подчёркнуто сокровенное или этически приподнятое («Га́ю, гаю́», «Казака несут»).

Однако композитор умел возвысить и любые другие образы. В частности, как ни парадоксально, особенно значительных результатов он добивается в хорах **«Дударик»** и **«Щедрик»**, где воспроизводится однообразный ритм бесконечно повторяющихся движений (наиболее приемлемая ассоциация – однотипные усилия трудового процесса). Непрерывное вращение краткой попевки могло повести к утомительной монотонности, но этого не происходит.

Варьирование ладовых наклонений, создающее чередование меланхолии и просветлённости, интенсивное гармоническое «раскрашивание», широкое включение лиризующих моментов – в итоге на основе *ostinato* вместо механичной назойливости складывается настроение поэтической заворожённости (особенно отчётливо оно во фрагментах с увеличенным трезвучием), а целое воспринимается как чарующее своей нескончаемостью течение бытия. Более того, в «Дударике» происходит восхождение к надвременны́м категориям: опора на интонационность детского напева даёт здесь не только ощущение особой мягкости, чистоты, незамутнённости, но и порождает нечто трудноуловимое, озаряющее народную жизнь светом непреходящего, вечного. В том, что это не случайность, убеждают и некоторые другие произведения с претворением в них возвышенно-идеального («В огороде белы маки»).

Обращаясь к народной песенности в её устоявшихся, классических образцах, Леонтович осуществлял их обработку с позиций мироощущения человека начала XX века – мироощущения, в котором скрещивались черты, идущие от жизненного уклада XIX столетия, с теми свойствами, которые принесла действительность нового времени. Относящееся к XIX столетию безусловно главенствует. При этом точнее было бы говорить не собственно о XIX столетии, сколько о его завершающей фазе, приходящейся

в основном на рубеж XX века, когда классический стиль проходил свою исторически наиболее позднюю стадию. Позднеклассическое более всего обнаруживает себя в явной склонности к претворению разного рода элегических настроений, которые, не преобладая по объёму, выделяются своей выразительностью.

Едва ли не ведущая тема Леонтовича – тема печального жизненного пути. Пути медлительно-затруднённого, в нелёгких раздумьях, нередко с чисто народным оттенком жалостливости или тягучей заунывности, что усиливается благодаря строфической многоповторности («Зелёный тот орешник»). Многое в тонусе таких произведений соприкасается с идеей исхода («конец века», закат Классической эпохи). Сказывается это в чувстве усталости, тягостности, своего рода жизненного подневолья и передаётся через горестные констатации, поникающие *lamenti*. Ещё отчётливее идея исхода прослушивается в скорбно-траурных картинах, где претворены жанры плача, похоронной песни («Была у матери одна дочка», «Казака несут»).

Заметно желание автора подчеркнуть подобную настроенность фольклорного источника, в связи с чем он обычно прибегает к соответствующим средствам: общее затемнение колорита и его «затуманивание» путём вязкого плетения голосов, акцентировка ламентозных попевок, введение причетных возгласов и щемящих задержаний с созвучиями малой секунды и большой септимы («Звёздочка блеснула», «Поют петухи»).

Остаётся упомянуть несколько гармонических штрихов разнопланового выразительного назначения, которые стали типичными знаками позднеклассического стиля и получили распространение в творчестве Леонтовича:

• трезвучие без терции (особенно часто в заключительных кадансах в функции тоники) – для обрисовки жизненного запустения, для передачи оттенка суровости и архаики, для воспроизведения фольклорной натуральности;

• увеличенное созвучие – как краска мертвенности или оцепенения;

• большой септаккорд и его обращения – с целью получить звучание утончённое, изысканное, хрупкое.

Время создания обработок Леонтовича приходится в основном на 1910-е годы, которые были ознаменованы для музыкального искусства бурным процессом модернизации. По-своему затронул он и рассматриваемые хоры.

Заметнее всего черты нового мышления проявились в сфере гармонии. Отход от норм классического языка начинается с достаточно широкого употребления пряных по характеру септаккордов II ступени в мажоре, IV и VI повышенной в миноре (последний из них часто выступает в виде тоники с секстой). Многие из используемых композитором «экстремальных» созвучий формально могут быть истолкованы как обращения нонаккорда, однако по своему реальному контуру они приближаются к комплексам свободной структуры (типа *si* ♭ + *re* ♭ + *do* + *sol* – для выражения напряжённой экспрессии) или предвосхищают рассредоточенные кластерные гроздья (*do* + *mi* + *fa* # + *re* – для выявления сонорно-шумовой красочности). В любом случае возникает несвойственная классике терпкость и острота звучания («Как плывут по речке утки», «Никто там не бывал»). Раскованной трактовке вертикали содействует введение диссонирующего бурдона и линеарное звуковедение с подчёркнутым переченьем голосов («Была у матери одна дочка», «Мак»).

За пределами гармонического языка наиболее примечательно с точки зрения средств, получивших широкое распространение в современном творчестве, применение техники *ostinato*. С законченной последовательностью остинатность использована в хорах **«Дударик»** и **«Щедрик»**, где от начала до конца выдержана единая ритмоинтонационная формула. Во втором из них она проводится в разных голосах 34 раза и благодаря столь подчёркнутой настойчивости многое в этой музыке вплотную приближается к представлениям о современном динамизме с его жёсткой фиксированностью, с его непрерывным «мотором» энергии и оттенком экспансивности. И в обоих хорах мы имеем дело с присущей новейшим течениям музыки начала XX века «эмбриональностью»: микротематизм обнаруживает себя не только в минимальной протяжённости (семизвучный мотив в «Дударике», четырёхзвучный в «Щедрике») и в ритмической элементарности, но и на интонационном уровне – обе попевки вращаются в диапазоне терции. Кстати, не случайно импульсом для Леонтовича послужил здесь специфический фольклорный материал (детский в первом хоре, архаический во втором) – ведь именно в обращении к подобным,

малоосвоенным ещё пластам народного творчества композиторы-новаторы этого времени видели один из путей обновления искусства.

В образно-смысловом отношении обращает на себя внимание заметный контраст хоров элегически-скорбного характера (выше они были отнесены к завершающему периоду XIX века) и хоров бодрой, активной настроенности. И хотя вторые в меньшей степени удавались композитору – тем не менее, в них с достаточной отчётливостью намечался тот динамичный, жизнеутверждающий тонус, который ассоциировался с обликом нового мира. Это могли быть напевы шумные, звонкие, задорные, обращённые к жанрово-игровой стихии («Как плывут по речке утки», «Коза»). Но особенно следует выделить большую группу песен походного типа, явно приближающихся к народно-массовому обиходу первой половины XX столетия, прежде всего времён Гражданской войны и 1930-х годов («Ехал казак на войну», «Над рекою, бережком», «Ой, встану я в понедельник», «Прощай, слава», «Сизый голубочек» и др.).

Сходство с этим песенным материалом ближайшего будущего обнаруживается во многом:

• наступательная устремлённость (порой с чертами суровой решимости), опирающаяся на энергичную поступь, которая в ряде образцов переходит в открыто маршевый шаг с пунктирными фигурами;

• натурально-ладовая мелодика с интонированием открытым, размашистым, причём выделены в нём, с одной стороны, призывные кличи восходящей кварты и броски вверх на сексту или октаву, а с другой – подчёркнуто прямолинейные и угловатые обороты (например, нисходящий ход V–IV–I).

Стиль обработки в подобных случаях заметно меняется, и все её компоненты (структура, голосоведение, гармония и в частности характер кадансирования) подчинены достижению максимальной чёткости и простоты.

Отмеченные связи с массовой песней периода Гражданской войны, а затем 1930-х годов вполне закономерны, поскольку общеизвестно, что её становление проходило на путях ассимиляции ряда качеств украинского фольклора. В выделении подобных качеств сказалось чувство исторической перспективы, несомненно

обострившееся у композитора в ходе работы над аранжировкой революционных песен (начиная с середины 1900-х – «Варшавянка», «Интернационал», «Марсельеза» и др.).

Движение к новому в произведениях Леонтовича было скорее потенциальным, нежели законченно результирующим (в этом убеждает и традиционность его оригинальных композиций, наблюдавшаяся вплоть до последних хоров рубежа 1920-х годов – «Ледолом», «Летние тона»). Вот почему уместнее говорить только о ростках стиля XX века, тем более что часто они обнаруживаются не столько в процессе непосредственного слухового восприятия, сколько при детальном изучении нотного текста.

Современные элементы вводятся композитором рассредоточенно, отдельными вкраплениями, практически всегда как «подготовленные» (один из типичных приёмов – удержание педали, в результате чего возникают аккорды с побочными то́нами). Таким образом, обновление осуществляется постепенно, во многом завуалированно, что в социологическом аспекте позволяет воспринимать творчество Леонтовича как художественный срез народной жизни, находящейся на начальной стадии перехода от уклада XIX века к своему изменившемуся состоянию в XX столетии.

Отмеченная умеренность обновления – одно из свойств, на которых базируется гармоничность образного строя хоров Леонтовича. Другое из них – неизменная сдержанность и уравновешенность тона (особенно заметно в раскрытии скорбных состояний). Третье основание гармоничности состоит в том, что, обращаясь почти единственно к украинскому фольклору и претворяя такие родовые черты его основного пласта, как мягкость, певучесть, тяготение к благозвучию и закруглённости, композитор поднимается над локально-специфическим, выводя его на уровень общезначимого. Наконец, гармоничности способствует и присущее этому автору идеальное чувство естества народной песенности.

Было бы преувеличением утверждать, что в обработках Леонтовича отображено главное из того, что происходило с народными массами начала XX века. Однако в его творчестве были верно схвачены по-своему примечательные грани общеисторического процесса, поскольку в достаточно узких рамках избранного жанра композитору удалось проявить безупречный вкус,

полную органичность, подчеркнуть в фольклорном материале поэзию и красоту, сделать его фактом большого искусства, добиться в лучших образцах законченного совершенства – иными словами, внести заметный вклад в музыкальную классику своего времени.

* * *

Будучи одним из самых самобытных музыкантов начала XX века, ***Комитас*** (это имя он получил при посвящении в духовный сан, настоящее имя и фамилия – Согомон Согомонян, 1869–1935) претворил в своём творчестве ряд характерных для этого времени художественных идей. Наиболее примечательными из них представляются те, что были связаны с музыкальным фольклоризмом нынешнего столетия и с проблемой хронотопа.

Начнём с общеизвестного: Комитас являлся очень типичным и вместе с тем глубоко оригинальным представителем фольклорного движения начала XX века. Об исключительной значимости этого направления говорят имена таких композиторов, как Барток и Шимановский, Фалья и Вила Лобос, Лядов и Стравинский, Леонтович, Мелнгайлис и множество других.

Подобно Бартоку, причём хронологически раньше него, Комитас одновременно заявил о себе как собиратель, теоретик и аранжировщик.

Собиратель... Собиратель неутомимый, отличающийся широтой интересов, безупречным чутьём на подлинность фольклорного материала, своим трудом сохранивший для потомков бесценные сокровища уже тогда начинавшей уходить народной культуры. Можно напомнить, что он записал около 4000 напевов – и не только армянских, но и курдских, иранских, арабских, турецких, греческих.

Теоретик... Вдумчивый знаток, перу которого принадлежат фундаментальные изыскания, заложившие первооснову национальной фольклористики. И порой позиция исследователя-этнографа непосредственно сказывалась на творческом методе.

Так, в **«Танцах»** для фортепиано, в каждой из восьми пьес композитор помечает местность, откуда происходит фольклорный материал (Ереван, Шуша́, Вагаршапа́т, Эрзру́м, Муш), и в ряде случаев стремится к имитации особенностей народного инструментального музицирования, проставляя специальные ремарки: *«Подражание таре и дайре»*, *«Подражание свирели и барабану»*, *«Подражание свирели, барабану и дайре»*. И главное – он всемерно выделяет именно принадлежащее фольклору, до минимума сводя фактурную обработку. Более того, опираясь в этом произведении (в отличие от своих вокальных и хоровых сочинений) на монодийный склад армянской музыки, Комитас действует словно вопреки многозвучной природе фортепиано, преодолевая её и добиваясь причудливого, в чём-то изощрённого и даже уникального звучания, что определяется безусловным господством одноголосной мелодической линии, лишь слегка дополняемой отдельными подголосками и фактурными «обертонами».

Аранжировщик... Это обозначение почти неуместно в отношении того, *что* и *как* делал Комитас, поскольку его подход к народному материалу и его блистательное мастерство выводили очень далеко за пределы привычных представлений о жанре фольклорной обработки. В своих аранжировках Комитас выступал как бы в роли ювелира, который любовно шлифует драгоценный камень, мастерски огранивает его, затейливо инкрустирует и подбирает для него изящную оправу. Осуществлялось это преимущественно благодаря активному развитию фактуры сопровождения, которая в ряде случаев приобретала самостоятельную художественную ценность.

Преклонение перед фольклорным материалом чаще всего выражалось у композитора в том, что он всемерно акцентировал прихотливость, изысканность, родниковую чистоту народных напевов – прежде всего средствами артикуляции и фактурного изложения («дуновения» гибкого певческого дыхания, нежность пастельных тонов, прозрачность тонко дифференцированного голосоведения).

Свою роль при этом играл и выбор жанров – наиболее созвучны подобной настроенности лирические, хороводные, игровые (хоры «Бинге́л», «Шоге́р», песни «Ладан-дерево», «Иди, иди»). В подобных устремлениях армянский мастер оказывался подчас близок к мадригальной манере эпохи Возрождения (хоры «Кувшин мой взяв», «Мелкий дождик моросит»).

Особого внимания заслуживает опыт Комитаса в отношении структурно-композиционного развёртывания фольклорного ма-

териала. Композитор зачастую выходил очень далеко за пределы исходных напевов, в частности без всякого насилия над ними непринуждённо и органично преодолевал их куплетную природу. О степени творческой свободы армянского мастера говорит нередко применяемый им приём совмещения в рамках единого сочинения нескольких самостоятельных народных мелодий («Абрикосовое дерево», «Песня молотьбы», соединение по контрасту песен «Взяла кувшин» и «Иди, иди», «Алагя́з» и «Ладан-дерево»).

С точки зрения творческого метода показателен такой пример: считается, что в хоровой **«Песне пахаря»** («Песня плуга») слиты четыре напева, хотя скорее следует говорить о том, что из них вычленены отдельные мотивы, в основном кличи-понукания. И на этих восклицаниях совершенно свободно выстраивается картина извечного трудового процесса, дополнительную поэтичность которой придают эффекты пространственного звучания (эхообразные имитации, широко протянутые ноты с затухающей динамикой).

Теперь обратимся к другой из важнейших идей творчества Комитаса, осознание которой пока что не является в музыкальной науке достаточно устоявшимся. Речь идёт о проблеме хронотопа и сразу же следует подчеркнуть: самобытность его песен и хоров в ряде случаев явно определяется связью с восточным миросозерцанием, для которого, в сравнении с традиционно европейским менталитетом, характерно особое восприятие времени и пространства. Не случайно от творчества этого композитора протягиваются зримые и незримые нити преемственности к музыкальной космогонии, воссозданной в симфониях его соотечественника А. Тертеряна на основе авангардной стилистики второй половины XX века.

Представлены у Комитаса и более привычные формы соприкосновения с миром природы, перекликающиеся с тем, что было свойственно искусству рубежа XX столетия. Имеются в виду гедонистические настроения в их полном слиянии с созвучным пейзажным фоном. Совершенно типичны в этом отношении песня **«Ладан-дерево»** и хор **«Ночь ясна»**. В песне светлая, благостная лирическая эмоция любования (вокальная линия) буквально обволакивается шёпотом листвы, игрой радужных бликов света

(ажурно-звончатое прелюдирование фортепиано). В хоре состояние умиротворённой созерцательности передано посредством кантилены (терцовое благозвучие женских голосов), плывущей в волнах баркарольного колыхания (*ostinato*-однотакт колорируемой тонической квинты у мужских голосов).

Однако неизмеримо больший интерес представляют образцы, в которых раскрывается сопричастность к категориям всеобщей материи и вечности. Особенно широко представлено в творчестве Комитаса глубокое погружение в природную сферу с растворением в ней человеческого начала. Достигается это путём нейтрализации выразительности, а также благодаря использованию различных изобразительно-описательных приёмов и созданию пространственной перспективы.

Нейтрализация может касаться любых компонентов выразительности. Интонационный рельеф чаще всего представляет собой вращение краткой попевки в узком диапазоне, преимущественно в поступенном скольжении вверх и вниз (например, в песне «Лунная ночь» это происходит между III и V ступенями мажора). Жанровые приметы сведены к минимуму и обычно восходят к напевам языческого происхождения, архаичным мотивам-зовам, весенним закличкам, рожечным наигрышам, что уже само по себе привносит пантеистические ощущения.

Говоря о фактуре, лучше всего сослаться на конкретный образец – хор **«Кувшин мой взяв»**, где основной мелодии четырёх сопрано отвечают шорохи-отзвуки у альтов с тенорами *(ppp, come eco)* и тонический бурдон басов *(p, misterioso)*, а вместе взятые, эти линии во многом нейтрализуют друг друга, образуя расплывчатую вибрацию звукового пятна. Целому свойствен характер подчёркнуто объективированный: общая отстранённость тона, снятие ясно выраженной эмоциональной окраски, просветлённо-созерцательная настроенность.

Среди различных *изобразительно-описательных приёмов* выделяются три, особенно излюбленные в музыке Комитаса:

• подражание птичьему гомону (свирельные фиоритуры в высоком регистре фортепиано) или клёкоту (многозвучные форшлаги с причудливыми зигзагами по контуру квинтквартаккордов и квартаккордов);

• имитация весенней капели, журчания воды (через фигурационные рисунки, стаккатированные звучности, а также ввиду гибкого плетения гетерофонной ткани);

• переливы бликов света, игра цветового спектра (кружевное прелюдирование в характере *arpeggiato,* звончатая вибрация с участием созвучий секунд и кварт).

Для создания эффекта *пространственной перспективы* Комитас самым широким образом использует в партии фортепиано принцип обертоновости. Наиболее типичные приёмы: широкий разброс то́нов на фундаменте гулкой тонической педали низкого баса, предельное регистровое раздвижение нижней и верхней фактурных линий, простановка отдельных звуковых точек, бликов, пятен, иногда с участием колокольных звучаний. В сочетании с чрезвычайной разрежённостью ткани и с её исключительной прозрачностью, что иногда подчёркивается комплементарным голосоведением, любое из этих средств способствует созданию иллюзии безбрежного простора, как бы разлитого пространства.

Совершенно ясно, что ремарка *Naturale,* которую находим, к примеру, в хоре «Кувшин мой взяв», означала для Комитаса отнюдь не указание характера *(«естественно, просто, обычно»)*, а сопричастие к природному. И рассмотренные выше нейтрализация выразительности, изобразительно-описательные эффекты, иллюзия пространственной перспективы отражали не просто слияние человека с природой, а нечто большее – растворение в ней, особое чувство «охлаждённой» гармонии бытия, его извечной безмятежности и недвижности.

Здесь мы приблизились к другому измерению образности Комитаса, связанному с отображением надвременны́х категорий. Восхождение к ним композитор чаще всего совершает, когда делает основой своих сочинений фольклорные мелодии, пришедшие из толщи времён и запечатлевшие в себе устойчивые, коренные черты народного характера. При этом очень важен способ фактурной обработки подобного мелоса, направленной на снятие интервальных напряжений и своего рода дематериализацию, что очевидно, к примеру, в хоре «Мелкий дождик моросит». Другой вариант: опора на величаво-эпические напевы, которые выражают нечто общенациональное, столь же непреходящее. В их

медлительном, широком течении происходит как бы освящение жизни, её славление – отсюда гимническая нота, подчас выраженная очень ярко (песня «Айаста́н»). Наконец, это может быть вознесение к высотам духа – здесь незаменимым оказывается попевочный фонд старинной церковной музыки, наиболее широко претворённый в духовной оратории «Патараг». И вновь следует говорить о процессах нейтрализации, на этот раз о нейтрализации временны́х ориентиров. Нередко возникает впечатление, что такое могло быть создано и в начале XX века, и много раньше, и в наши дни. Подобное «вчера – сегодня – завтра» прежде всего обеспечивается отбором глубинных интонационных ресурсов, что совмещается с нестандартностью композиционных приёмов, создающих впечатление непреходящей свежести и новизны.

Особым достижением Комитаса является то, что он не ограничивается претворением пантеистического и надвременно́го как отдельных сущностей. В ряде сочинений композитор даёт их в соединении, чему опять-таки способствовали особенности восточного понимания хронотопа (вполне вероятно, свою роль сыграл и тот факт, что Комитас был священнослужителем). Растворение человеческого в природе с восхождением к вечности мироздания – это, пожалуй, наиболее значительный и глубокий мотив творчества армянского мастера.

Отмеченные выше средства обрисовки безбрежной пространственной среды предстают в данном случае в сублимированном виде, поддержанные сверхразрежённой фактурой, полной заторможённостью движения и минимальной динамикой (обозначения от *p* до *ppp*). Широко протянутые, педалирующие звучности фортепиано, на фоне которых голос выпевает свою тягучую, бескрайнюю думу, воспринимаются как неизбывное струение вечности-бесконечности, где бестелесно витает человеческий дух.

Да, именно так, поскольку в отдельных песнях Комитаса перед нами предстают не просто горные выси, соприкасающиеся с небосводом, а сама вселенская пустота с мерцанием звезд. В звуковом решении этого образа непременным является глубокий фундамент низких фортепианных басов. Над ним могут вздыматься восходящие вверх по октавам однотипные созвучия, высвечиваться отдельные звуковые точки или происходить колорирование какого-либо интервала. Иногда к этому добавляются тихие

вспышки мерцающего света (во второй половине песни «Бездомный» – скачки на нону вниз в высоком регистре), ещё реже – сильные вспышки ночного света (динамические контрасты *mf – ff* и *p – f* во второй половине песни «Несите прохладу, горы»). Опора на пустотную интервалику (кварта, квинта) или даже просто на единичные звуки создаёт впечатление всепроникающего холода и зияющей пустоты. В условиях этого резко выраженного интонационного минимума и регистрового максимума как раз и рождается столь притягательный для Комитаса звёздный эквивалент вечности.

Всё только что отмеченное касается главным образом партии фортепиано, которая в песнях Комитаса зачастую наделена совершенно автономной выразительностью. Какая же функция отведена голосу? Она видится в том, чтобы передать сопричастность человека вечному и бесконечному, его рано или поздно обнаруживающуюся принадлежность всеобщей материи, возможность слияния с отрешённой красотой мироздания.

И прежде, чем перейти к завершающему наблюдению, добавим к сказанному ранее о пантеизме в музыке Комитаса, что статика пространственной среды в ряде случаев оборачивается в его песнях мотивом всеобщего запустения. Передаётся он главным образом благодаря исключительно широкому регистровому разбросу линий и опоре на бестерцовые созвучия, отдельные фактурные мазки и звуковые точки. Мелодическая линия, интонируемая на таком фоне – это голос человеческий, затерянный во вселенской пустыне (песни «Кричи, журавль», «Ветром вей»).

Теперь можно констатировать и другое: восхождение к всеприродному и надвременно́му отнюдь не всегда означает в музыке Комитаса причастие к некой высшей мудрости. В некоторых песнях совершенно очевиден драматический подтекст такого восхождения. Очень симптоматична с этой точки зрения приводимая ниже характеристика песни **«Антуни́»** («Бездомный»). *«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»* [51, *61*]. Именно об этой песне К. Дебюсси говорил: *«Если бы Комитас написал только своё “Антуни”, то и этого было бы достаточно, чтобы признать его великим музыкантом»* [50, *16*].

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

По свойственному ей образному наполнению и степени экспрессии эта драма могла представать в различных вариациях:

• сдержанно-унывный сказ о тяготах существования («Несите прохладу, горы»);

• скорбный трепет души перед лицом вечности («Веселая 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 обращает на себя внимание сюжетное развитие в песне **«Абрикосовое дерево»** – от бурных порывов и грозовых накатов, что призвано передать попытку удержания жизни в катастрофической ситуации (первый эпизод), через нейтрализацию и остывание эмоции (второй эпизод) к растворению в безбрежности звёздной капели (фактурный однотакт третьего эпизода, непрерывно повторяющийся одиннадцать раз).

* * *

Таким образом, можно прийти к умозаключению, что определённая часть наследия Комитаса была связана с запечатлением состояний, характерных для времён заката и угасания Классической эпохи. Причём нередко передаётся своего рода погружение в жизненную почву, будь то природная среда, фольклорная материя или безграничность макрокосмоса. Одновременно с этим погружением в «почву» фиксировалась начальная стадия восхождения из неё к новой жизни, как бы «прорастания» современной эпохи, утверждавшейся в начале XX века – «прорастания» из природного первобытия. Подобное особенно ощутимо в тех случаях, когда композитор обращался к обрисовке образов детства.

Очень показательны в данном отношении песни **«Ручеёк»** и **«Куропаточка»**. Детское в них определяется происхождением от песен-считалок с их узким мелодическим диапазоном, беззаботно-игровой настроенностью, свежестью интонирования. Например, в «Ручейке» это подчёркнуто тем, что каждое из трёх кратких предложений-фраз заканчивается задорной синкопой. Но ощутимы здесь и иные жанровые истоки, идущие от веснянок и пастушьих наигрышей. Это порождает синтез детского и природного начал, который раскрывает себя во многом через соединение радужной звончатости и пейзажных обертонов. Обеспечивается данный синтез использованием средств фортепианной партии, затейливость и прихотливость которой чрезвычайно обогащают простодушно-наивную выразительность вокального рисунка.

Высветленное звучание верхних регистров, игра аккордов-бликов, прелюдийная арпеджированно-кружевная вибрация вокруг тонического трезвучия с захватом побочных то́нов и с включением секундовых наслоений создают ту переливчатость колорита, которая легко ассоциируется с колыханием воздуха, шелестом листвы, журчанием ручья, щебетом птиц, а целое в своей целомудренной чистоте олицетворяет нежно-зелёные побеги начинающейся жизни.

Направленность в перспективу, в XX век, отчётливо сказалась у Комитаса в сфере его стилистических исканий:

• в обилии представленные у него тонкие фактурные и колористические находки, предвосхищающие музыкальное письмо нового столетия;

• характерная для его произведений нестандартность и подчёркнутая раскрепощённость изложения;

• использование «графики» беспедального пианизма и суховато-холодноватой артикуляции;

• ничем не стесняемая игра размеров и ладовых наклонений;

• введение макроинтервалики и ненормативных гармонических структур (свободно построенные созвучия из квинт, кварт, секунд, в том числе выступающие и в качестве тоники).

Особый интерес испытывал композитор к кругу средств, которые мы относим теперь к области сонорики. Это, к примеру, эффект колорирования обертоновых звучаний, опора на отдельные звуковые пятна, мазки, блики, мерцания, что в случае сверхразрежённой, «точечной» фактуры приближало к эстетике минимализма (песни «Бездомный», «Кувшин мой взяв», «Отец, отец»). Вот почему следует согласиться с суждением: *«В ощущении звука Комитас далеко опережает своих современников. Интонационной содержательностью наполняется у него не только отдельный мотив, интервал, но даже один, отдельно взятый тон»* [203, *123*].

Резюмируя сказанное, можно утверждать: творчество Комитаса исторически оказалось на грани двух эпох – Классической и Модерна, и рубежную ситуацию он выразил прежде всего через идею движения к истокам бытия, которая, в свою очередь, нашла у него преимущественное преломление через фольклоризм и проблему хронотопа.

* * *

Процессы и тенденции, характерные для жанра обработок народной песни, где композиторы находились в самом непосредственном контакте с фольклорным материалом, были во многом свойственны и оригинальному творчеству, связанному с воплощением картин и образов народной жизни. В первую очередь это касалось музыки, создававшейся с привлечением фольклорных мелодий или без заимствований, но в духе народных образцов. Особенно показательна в данном отношении азербайджанская мугамная опера 1910-х годов: шесть опер У. Гаджибекова (начиная с «Лейли и Меджнун») и оперы «Ашуг-Гариб» З. Гаджибекова, «Шах Исмаил» М. Магомаева.

Специфика жанра состоит в том, что зафиксированные в нотной записи хоровые и танцевальные сцены, основанные на фольклорных мелодиях, соседствуют с сольными номерами, рассчитанными на импровизацию в заданных ладах (мугамах), каждый из которых связан в азербайджанской музыке с определённым типом содержания.

Не менее примечательны три хора ***Н. Сулханишвили***, написанные в 1913 году и со всей осязаемостью удостоверяющие в закономерности происходящего, ввиду того что принадлежали они малоизвестному грузинскому композитору-самородку, находившемуся вдалеке от музыкально-художественных центров. О чём же свидетельствуют его хоры **«Родина хевсура»**, **«Песня мествире»** и **«Плужная»**?

Их суть прежде всего состоит в воспевании народной жизни и народного характера, чему служит избранный здесь гимнический склад с ярко звучащей восторженной нотой и с весьма характерной для грузинского национального стиля риторической пылкостью (особенно в «Песне мествире», выдержанной в характере застольных). Тем не менее, поэтизируя народный уклад, автор далёк от идилличности, так часто свойственной предшествующему времени.

Это более всего ощутимо в «Плужной», где, с одной стороны, достоверно воспроизводятся приметы трудового процесса (скажем, в понуканиях выкрика-*ostinato* на обращённом пунктирном ритме), а с другой стороны, сквозь монотонность рабочего ритма прослушивается нота натруженности, нелёгких усилий (работа как бы пригибает к земле). Ощущение тяжести создают фригийские обороты – и они же, представленные в хроматизированном варианте, сообщают оттенок ламентозности. Но при всём том безусловно определяющим является дух бодрости, жизнелюбия, идущий от здоровой, открытой, кряжистой крестьянской натуры.

Та же национально-самобытная почвенность предопределяет в хорах Сулханишвили черты современной стилистики, поскольку он извлекает из грузинской народной музыки те средства и особенности, которые созвучны новому звукоощущению: метрические перебивы, пустотная аккордика, многообразие ладовых наклонений с соответствующей спецификой ладогармонических оборотов (к примеру, большесекундовые параллелизмы типа VII♭ – I), введение ритмованной и неритмованной речи (восклицания, зовы, выкрики). В целом складывается атмосфера раскрепощённых изъявлений, а колорит предстаёт свежим, грубовато-терпким.

* * *

Из предшествующего изложения, в котором преобладали ссылки на сочинения представителей национальных школ (прежде всего Прибалтики и Закавказья), можно заключить, что именно этим школам была свойственна наиболее тесная связь с фольклорной основой. Объяснение видится в том, что в плане освоения системы европейского музыкального профессионализма они проходили стадию начального становления, и надо ли

доказывать, насколько необходимой на данном этапе для формирования национального стиля была опора на родной фольклор. Причём происходящее выходило за пределы событий сугубо художественного порядка. Сверхзадача заключалась в том, чтобы выявить и утвердить в музыкально-профессиональных формах духовный потенциал своего народа. Этим фиксировался подъём национального самосознания, а разработка фольклорных богатств нередко смыкалась с претворением идеи национального самоутверждения, которая наиболее монументальное выражение получила в жанре народно-эпической оперы: два принципиально значимые полотна, законченные и поставленные в 1919 году – «Банюта» А. Калныня, «Абесалом и Этери» З. Палиашвили.

Подобных задач не стояло перед ведущей русской композиторской школой с её большими традициями. Отчасти по этой причине процесс обновления в произведениях русских авторов, когда они обращались к народно-национальной тематике, проходил намного активнее. Постепенно накапливались элементы, которые привели в 1910-е годы к коренному сдвигу в понимании и трактовке народно-национального начала (прежде всего в творчестве И. Стравинского и С. Прокофьева). Но ещё задолго до того, поначалу подспудно, происходил поворот к тому, что можно назвать *новым русским стилем*.

Процесс этот начался уже с рубежа 1890-х годов, и в числе первых примечательных вех можно назвать принадлежащие ***П. Чайковскому*** хор «Соловушко» (1889) и две последние части струнного секстета «Воспоминание о Флоренции» (1890), где наблюдается подчёркнутое сближение с естеством народной музыкальной речи, с характерным для неё натурально-ладовым строем.

Попутно отметим весьма примечательный момент исканий композитора в сфере народно-национального, связанный с выходом за пределы традиционного ориентализма. Чайковский, который всегда находился в стороне от увлечений музыкой Востока, в конце творческого пути неожиданно обнаруживает к ней интерес и даёт любопытнейшие её запечатления, приближаясь к эстетике «нового ориента». При этом его занимает не красочная экзотика, а выявление «мистической души» Востока – особого миросозерцания, так отличающегося от привычно европейского

(именно такой ракурс в трактовке восточного начала станет для искусства XX века наиболее притягательным).

Отсюда та серьёзность тона, которая обнаруживается, к примеру, в монологе Эбн-Хакиа из оперы «Иоланта» и в сцене «Кофе – арабский танец» из балета «Щелкунчик». Автор демонстрирует здесь чуткое слышание особенностей ладового строя, ритмической организации и тембрового колорита в их убеждающей созвучности подлиннику. Самым деятельным образом используется магия остинатности, причём подчёркивается её заклинательная природа. В монологе Эбн-Хакиа это становится основой драматургического развёртывания и позволяет добиться эффекта магнетического воздействия (благодаря настойчивому повторению формулы-однотакта с постепенным фактурно-динамическим разрастанием).

Возвращаясь непосредственно к рассмотрению нового русского стиля, едва ли не полный свод его основных признаков находим в позднем творчестве ***Н. Римского-Корсакова***. Если прежде ему, как и подавляющему большинству других русских композиторов XIX столетия, была свойственна смягчённая, даже идеализированная трактовка народно-национальных образов, то теперь, развивая в иных исторических условиях устремления М. Мусоргского, он идёт на прямое сближение с «натурой».

Среди вариантов подобного сближения – черты шумной удали (выход дружины Садко в 4-й картине одноимённой оперы), проявления характера огрублённого, угловатого, порой не без глумливости (диалог Скомороха и Старого деда в I действии «Салтана», эпизоды с медведем в начале II действия «Китежа»), подчёркнутая, даже нарочитая простота интонирования, что в какой-то степени перекликалось с представлениями о фигуре «естественного человека», далёкого от рефлексирующего психологизма (музыкальная речь Гвидона в «Салтане» и Всеволода в «Китеже»).

Так или иначе подобные веяния коснулись большинства композиторов этого времени. Примечательно, например, что многие из них испытали большой интерес к архаическим пластам интонационности – в частности к знаменному распеву (скажем, в творчестве С. Рахманинова и А. Кастальского) и былинным напевам (фортепианные произведения «Про старину» А. Лядова

и «Фантазия на темы Рябинина» А. Аренского, оперы «Садко» Н. Римского-Корсакова и «Добрыня Никитич» А. Гречанинова).

* * *

В искусстве 1910-х, а затем и 1920-х годов новый русский стиль нашёл активное продолжение в двух вариантах – эволюционном и радикальном.

В первом случае линия развития была основана на прямой преемственности (Р. Глиэр, Н. Мясковский, позднее Ю. Шапорин, В. Шебалин), и вовлечение нового материала было достаточно умеренным (например, казачья песенность в ряде произведений Н. Мясковского, в песнях Гражданской войны и в творчестве А. Давиденко),

Во втором случае происходило интенсивное раздвижение круга интонационно-жанровых источников, причём преобладало обращение к хронологически крайним «запасникам» музыкального словаря – отдалённого и, напротив, ближайшего времени. То есть использовались исконно-глубинные и актуально-бытовые пласты, включая диалектные, а также «сомнительные» с точки зрения академизма. Не менее существенным был способ работы с этим материалом, продиктованный новым композиторским мышлением с характерной для него установкой на раскрепощение от устоявшихся норм.

То и другое, вместе взятое, приводило к столь резко выраженному качественному скачку, что у современников возникало ощущение разрыва с традицией. Но именно в опусах радикального плана с наибольшей выпуклостью представали коренные черты нового русского стиля начала XX века, с полной наглядностью фиксировалось категорически иное понимание народно-национальной почвенности.

Основной вклад в расширение и углубление представлений о русском характере внесли новаторски мыслящие С. Прокофьев и И. Стравинский, причём особенно должна быть выделена роль второго из них, и настолько, что это время для развития русского народно-национального начала с достаточным основанием можно считать эпохой Стравинского (балеты «Петрушка» и «Весна священная», хореографическая кантата «Свадебка», представление «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» и многое другое).

Свидетельством значимости народно-национальных образов служит появление в изучаемый период концепций, смысл и своеобразие которых состояло в отражении процесса постепенного вытеснения возвышенного, индивидуально-интеллигентского начала массовым, всеобщим, напрямую связанным с жизненной почвой.

В какой-то степени это намечалось в «Фантазии на темы Рябинина» Аренского (1899), где субъективно-лирическая образность испытывает сильное воздействие со стороны народно-эпической стихии. В полной мере проблематика подобного рода заявила о себе в 1910-е годы – с наибольшей отчётливостью в таких разнохарактерных произведениях, как **Второй фортепианный концерт** Прокофьева (1913), «Всенощная» Рахманинова (1915) и Пятая симфония Мясковского (1919).

К примеру, в первом из названных образцов наблюдается весьма резкое расслоение образности. Один полюс – состояния и настроения, которые в восприятии прочно связываются с представлением о личности интеллигента. Таков зафиксированный в основной теме I части строй рефлексирующих осмыслений, отражающих ситуацию напряжённого жизненного поиска. Другой полюс – образы народно-массового плана с характерным для них угловато-огрублённым контуром и нередко с признаками воинствующего «скифства» (с полной отчётливостью представлено в III части).

Отмеченное расслоение оборачивается явно не в пользу обрисованной здесь духовно богатой натуры. И хотя она наделена незаурядным потенциалом, однако этого оказывается недостаточно, чтобы противостоять напору народно-почвенного начала с «союзниками» в лице надличного социума и материально-двигательной стихии. Со всей категоричностью это констатируется на вершине развития личностной сферы в I части, когда происходит подавляющее вторжение вступительного оркестрового мотива, после чего следует быстрое свёртывание основной темы в репризе-коде – герой стёрт и отброшен громадой событий. Во II части интеллигентскому началу вообще не находится места, а в III и IV оно представлено только в «ранге» микроэпизодов сугубо отстраняющего характера и закономерно сметается экспансивным потоком звукового буйства.

* * *

Обратимся теперь ко второму из названных произведений, которое составляет коренной контраст с рассмотренной выше «Литургией». Имеется в виду рахманиновское «**Всенощное бдение**».

Внешне представляя собой второй по счёту грандиозный православный ритуал, внутренне, по сути, оно обращено к самой актуальной для начала XX столетия проблеме – стержневой здесь оказывается мысль о кризисе идеалов уходящего прошлого и властном утверждении новой действительности.

Доказательством этого послужит приводимый ниже достаточно подробный анализ. Но косвенным аргументом в пользу отмеченной идеи является тот факт, что это произведение никогда не допускалось к отправлению церковного обряда.

Примерно половина из общего числа частей «Всенощной» связана с воплощением образов идеального, устремлённых к категориям надсуетного и надвременно́го. Святыни духа связываются с вознесением к нетленному и неисходному, с благостной отрешённостью человека, смирившего страсти и желания, отринувшего прах земной. Это сокровенный глас души людской, царство высоких помыслов, потому главенствующие состояния – раздумье-исповедь, дума-рассуждение, мысленное припадание к алтарю боготворящей материи.

Эквивалентом сосредоточенно-углублённой и вместе с тем просветлённой настроенности становится молитвенность, характер которой точно обозначен в названии одной из лучших частей такого рода – «Свете тихий». И действительно, господствует медлительная плавность движения и тихая звучность, которая только изредка вздымается для негромкого славления или сдержанно-торжественной хвалы вышним силам.

Созданию ощущения исконно-вечного служит архаическая интонационность религиозно-ритуального типа: мелодика знаменного распева в различных его хронологических корнях, в том числе и в его эволюции к духовному стиху (см. № 6, 7), а также в фактурной имитации «ангельского пения».

От православной молитвенности идёт особый строй натурально-ладовой гармонии с характерными для неё своеобразием (так, в № 1 взаимодействуют *С ионийский* и *А доминантовый*) и «пла-

вающей» тоникальностью, то есть с частыми смещениями тонического устоя, с его подменами, каждая из которых в равной степени претендует на автономию (допустим, в № 2 в такой роли одинаково могут выступать *C, a* и *F*).

От тех же истоков идёт и свободная «стопа» метрического изложения – размер чаще всего не проставляется, он строится в зависимости от речевой строки. К примеру, № 1 делится на 6 тактов, состоящих последовательно из 2, 4, 28, 40, 48, 34 четвертей, а в № 3 членение по счёту четвертей таково: 24, 18, 30, 18, 33, 18, 26, 18, 23, 18, 34, 18, 16, 14, 23, 24, 25.

Добавив к этому особую гибкость и пластику вокально-хорового интонирования, нестеснённый волновой тип развёртывания мелодического потока, мы получим представление о всепроникающей модальности в широком смысле слова. Возникающий на её основе скользяще-перетекающий, а потому несколько размытый и неопределённый звуковой рельеф по-своему служит отстранению от очертаний конкретно-реального и порой приближает к впечатлению зыбкого колыхания небесных сфер.

Другая половина из общего числа частей «Всенощной», напротив, тяготеет к более реальному и конкретному наполнению. Внешне происходит это в рамках той же культовой основы, подвергаемой однако внутреннему преобразованию различной степени интенсивности. Смысл преобразования состоит в насыщении всякого рода жанровыми приметами, в придании звучанию большей чёткости и материальности, а также в выдвижении действенного начала, то есть в повороте к более земному и даже отчётливо мирскому. Отметим основные проявления этой образной сферы.

Прежде всего следует указать на возникающие качественные различия внутри самой молитвенности – на смену молитвенности возвышенной, в чём-то рафинированной, приходит молитвенность более ординарная, повседневная, что и означает в прямом смысле *обиход*, *обиходное* (со всей отчётливостью в части «Шестопсалмие»).

Точно так же от благостных вознесений начальных номеров отличается мечтательное упоение предпоследней части («Воскрес из гроба»). Казалось бы, тот же возвышенно-духовный строй, такое же парение над земным. Однако исходит оно от реально чувствующего человеческого существа, только пребывающего как бы в забытьи *«снов золотых»*, грезящего о сладостном блаженстве – вот почему при всей высокой одухотворённости это состояние гедонии. Отсюда «откровенная» красота музыки, передающей характер любования, наслаждения.

Мелодия знаменного распева (в партии сопрано), несколько аморфная и расплывчатая – здесь не более чем *cantus firmus*, и всё существенное по части выразительности сосредоточено в остальных голосах, которые плетут в тонкой, кружевной вязи привольную песнь о чуде бытия. И в этой вязи, пусть неявно, но слышна чувственная нота – в сочности гармоний доминантсепт- и нонаккордов, а также септаккорда II ступени, в истоме задержаний и эллиптических последований.

Сказанное о проникновении чувственного начала отнюдь не оговорка: к примеру, в основной попевке альтов из № 7, близкой к лирической песенности, благодаря настойчивым остинатным проведениям слышится манящий зов, ощутима притягательная сила женственности.

Основное русло «материализации» духовного связано во «Всенощной» с включением бытовых реалий. Так, часть «Ныне отпущаеши» решена в духе народной колыбельной, причём в прямых соприкосновениях с подобными образами у М. Мусоргского (мерное раскачивание оборота *I–VII* в натуральном миноре в вариантной гармонизации). Но, как свойственно это любому эпизоду данного произведения, за конкретной зарисовкой встаёт нечто большее. Вот и здесь от унывной колыбельной композитор поднимается к просветлённо-печальному сказу о нелёгком жизненном пути, отмечая столь присущее народному характеру чувство натруженности (подчёркивается введением фригийских понижений).

Довольно широко представлены праздничные картины, где мирское начало проступает вполне отчётливо. Допустим, хорошо ощутимо оно в грубовато-шумной звоннице финала. Или другой пример – как смело, словно экспериментируя, выстраивает Рахманинов кульминацию № 7. Подходы к ней начинаются с т. 6, когда появляется звучный, красочный секундаккорд II ступени, который в такте 7 сменяется сочным до терпкости септаккордом I ступени (в мажоре). С такта 10 начинают складываться

многоярусные наслоения – на педаль тоники накладываются в разных регистрах трезвучия VI и IV ступеней – и, наконец, вырастает основной полифункциональный комплекс: совмещение тонического и доминантового квинтовых созвучий в басах плюс септаккорд II ступени верхних голосов. Этот гармонический комплекс интенсивно колорируется в нарастании от *ppp* до *f*, причём на пике кульминации (остановка на последнем аккорде) очень важна напряжённо-звонная вибрация рядом расположенных трёх больших секунд. Можно пытаться услышать в этом некое божественное озарение, но суть столь декоративного многогласия и пышного расцвечивания скорее сугубо мирская, связанная с претворением в звуках пиршества жизни.

Пожалуй, самое неожиданное с точки зрения трактовки жанра духовной оратории происходит в следующей части («Хвалите имя Господне»), где священное славление превращается в «скоромное» народное гулянье. Композитор не ограничивается использованием ритма медленной плясовой, он находит возможным ввести элементы частушечного жанризма. Все приметы налицо: три проведения темы звучат как три куплета, узкий диапазон речевого интонирования, причём во втором проведении появляется откровенная скороговорка (репетиционное движение восьмых), характерно частушечные кадансирующие обороты, задорно-игровые попевки, а во втором и третьем куплетах включение «занозистой» фигуры с остро акцентированными синкопами.

Нетрудно представить, что имел в виду автор, проставляя ремарку: *«Ярко, с твёрдым, бодрым ритмом»*. В данном жанрово-интонационном контексте важным фактором становится характер звуковой артикуляции: основной напев ведут низкие хоровые голоса (басы и альты) в октаву, выделяя его динамикой *f* на гармоническом фоне теноров и сопрано *p*. И это звучит не просто открыто, грубовато, но и гортанно, зычно, чем акцентируется сочная жанровая плоть.

Кстати, сам композитор в следующем номере употребляет слово *зычно* (см. партию альтов). Обозначение это с полным основанием можно отнести к некоторым другим частям – например, к X («Воскресение Христово видевше»). Здесь «неотёсанное» мужицкое возглашение имеет иное назначение: басы и тенора глаголят октавным унисоном звучно, громко, безбоязненно.

Следовательно, в данном случае воспроизводятся не смиренное благочиние и покорность, а настойчивые вопрошания и отчётливо выраженная требовательность. И вновь имеет смысл привести авторские ремарки: *«Сильно. Решительно. Акцентируя все ноты»,* а позже – *«С возможной силой и твёрдостью»*. Именно такой и выступает здесь людская масса – тяжёлой, грозной, насупленной. Отсюда рукой подать до активного действия, которое с наибольшей отчётливостью выявлено в основном тематизме части «Благословен еси Господи». Действенность как таковая более всего базируется на динамичнейшей формуле «толчкового» ритма, представленного в разнообразных вариантах. Вот здесь, особенно в заключительном разделе *(Первоначальный темп)*, композитор единственный раз прибегает к использованию элементов собственного стиля, конкретно – стиля рахманиновской героики: острые синкопированные рисунки, упруго звучащие фигуры с дроблением четверти на две шестнадцатые и восьмую, решительно «вколачиваемые» кадансы с участием напряжённейшей краски большого минорного нонаккорда (см. на словах *«Свят, Свят, Свят, еси Господи»*).

Интонационный контур и общее настроение решимости, боевой наступательности с сумрачно-суровым оттенком (характерны тонические и доминантовые созвучия без терции) идут скорее от раскольничьих песнопений, нежели от канонического обихода. Всё это вместе взятое придаёт звучанию явственно современную окраску – недаром именно такой тип драматической речитации будет подхвачен в эпизодах культовой окрашенности в рок-опере А. Рыбникова «“Юнона” и “Авось”» (особенно ярко в инструментально-хоровом фоне последнего монолога Резанова).

Взаимодействие рассмотренных сфер сакрального и мирского идёт во «Всенощной» по линии постепенного, но неуклонного оттеснения первого вторым. Исходная ступень (начальные четыре номера) – проповедь вечного, идеально-отрешённого, для которой композитор отбирает в фонде культовой интонационности всё самое внебытовое, возносящее к высотам духа. Но и здесь (например, в III части) исподволь вкрадываются элементы более обыденного молитвенного распева, а на кульминации прослушивается требовательная нота.

С V части начинается внедрение жанровых примет (колыбельная), пока что мягкое, в гармоничном сопряжении с возвышенным. В VII части возникает уже явное расслоение духовного и мирского, причём с любопытным психологическим эффектом: наплыв женственно-чувственных и пышно-декоративных образов прерывает многозначительная генеральная пауза – человек как бы отшатывается от дразнящих соблазнов, погружаясь в истовую хоральность (кода).

VIII часть становится моментом коренного перелома. Отмечавшийся выше зычный мужицкий глас приносит с собой настолько сильный контраст, что можно говорить о его противостоянии к исходному духу святости. И в следующей части происходит непосредственное противоборство двух начал. Смысл этой драматической сцены состоит в троекратном сопоставлении действенно-динамичного тематизма (темповое указание *«Довольно скоро»*) и образов идеального *(«Медленно и певуче»),* которые пытаются отстоять себя, но сметаются мощным натиском воинствующей реальности в широко развёрнутом заключительном разделе *(«Первоначальный темп»)*.

При этом симптоматичен следующий факт: казалось бы, совершенно немотивированно с точки зрения рационального использования исполнительских ресурсов, но именно после IX части (то есть почти с середины композиции, насчитывающей 15 номеров) отпадает надобность в солистах – теноре и меццо-сопрано. Объяснение видится в том, что их тембры олицетворяли собой благостные голоса «архангелов» (характерна одна из реплик тенора: *«Ангел же к ним реча, глаголя...»*), а с утверждением мирского начала всё заполоняет хоровая масса.

Завершающая «атака» на благочиние обрушивается в XII части, где вводится едва ли не весь комплекс характерных для данного произведения «натурализаций»:

• обиходная молитва, в которой не возносятся над земным, а просят и требуют что-либо весьма конкретное;

• духовный стих, преображаемый то в колыхание колыбельной, то в женское голошение;

• отголоски игрового хоровода с «притоптыванием» и соответствующим переосмыслением средств антифонного пения;

• тихие зовы-заклинания манящей женственности (ср. остинатные фразы партии альтов в эпизоде с такта 25 с отмечавшимся выше аналогичным материалом «Шестопсалмие»);

• наконец, динамичнейшая речитация-скороговорка с чётким, напористым ритмом, звучащая требовательно, дерзко, с вызовом.

Сфера идеально-возвышенного сдаёт свои позиции не только под воздействием извне, но и по причинам внутреннего порядка.

Только в её экспозиции (№ 1–4) удаётся поддержать безусловно высокий уровень художественного обобщения, а уже с VI части начинаются ценностные потери, что приводит к своего рода самоисчерпанию в XI части и сказывается в утрате притягательной силы, в симптомах суесловия, духовной опустошённости и явной инерционности (в чём-то характерно титульное указание *«Тягуче»*). Поэтому вполне естественно, что уже за две части до конца происходит как бы прощание с безвозвратно уходящим, его отпевание (краткий хорал «Днесь спасение»).

Итак, побеждает *«чёрная земная кровь»* (А. Блок), сочная и живая реальная плоть, предстающая как народно-почвенное, коренное, неприкрашенное, которое вырывается из-под спуда отрешённости, смирения и рафинированной духовности.

Это было одним из выражений очень характерной для музыки 1910-х годов идеи утверждения жизненно активного, динамичного, материально насыщенного начала. Фиксировался качественный сдвиг в мироощущении, что во «Всенощной» подчёркнуто соответствующей образно-стилевой модуляцией от религиозно-канонического к народно-жанровому. В результате возникает особый тип разомкнутой концепции, который получил определённое распространение в творчестве тех лет (другой её вариант у самого С. Рахманинова – кантата «Колокола»).

Следует признать: отмеченная идея нашла здесь достаточно опосредованное преломление, поскольку разработана она в рамках традиций церковной православной музыки. Если прибегнуть к метафоре, пульс народной жизни бьётся здесь под покровом набожности. Тем не менее, «Всенощная» явилась примечательным свидетельством действительности тех лет, отразив духовный лик народной России в её движении к иному жизненному укладу.

Глава третья

«Язычество» и бытовой жанр

Наиболее своеобразным и радикальным явлением в сфере народно-национальной образности стало *«язычество»*. Воспользуемся этим обозначением, оттолкнувшись от «альфы и омеги» данного направления – балета Стравинского «Весна священная» с его подзаголовком «Картины *языческой* Руси» (позднее, очевидно, по аналогии, появилась «*Языческая* симфония» английского композитора Г. Бантока, 1928). Параллельно данному термину в искусствознании закрепился ряд других понятий, чаще всего употребляемых в качестве синонимов, – *варваристское («варварство»)* и *скифское («скифство»)*. Первое из них заявлено в названии фортепианной пьесы Б. Бартока *«Allegro barbaro»*, второе – в оркестровой «*Скифской* сюите» С. Прокофьева. Реже используются понятия *примитивизм* (или *неопримитивизм*) и *фовизм*. К примеру, Стравинский, Прокофьев и Барток как наиболее влиятельные фигуры музыкального «язычества» в разной мере причисляются исследователями как к неопримитивизму, так и к фовизму [123, *81*; 158, *42*; 246, *11*].

Одним из подтверждений закономерности возникновения «языческого» направления является то, что его отдельные черты и признаки предвосхищались творцами предшествующей музыкальной классики. Самые ранние элементы подобной образности находим в опере М. Глинки «**Руслан и Людмила**». Есть здесь и зерно «язычества» сугубо позитивной окрашенности. Имеется в виду хор «Лель таинственный» из I действия, наполненный могучей, неудержимой силой и первозданной мощью. В его угловатом метроритме и воинственных унисонах отчётливо прослушиваются отзвуки старинных ритуальных песнопений. Это гимн вечной, животворящей природе, но это и свадебное заклинание, что очень важно для концепции «Руслана и Людмилы»: ведь Лель – языческое божество древних славян, покровитель любви (нечто подобное античному Амуру, Купидону), а всё в опере так или

иначе вращается вокруг мотивов любви (Руслан и его соперники, все трое волшебников, Людмила и Гориславa) и, следовательно, насквозь пронизано стихией Эроса.

Но самое существенное и перспективное заложено в основной теме Марша Черномора и в Лезгинке, где есть ростки той образности особого типа, которую в XX столетии станут именовать варваристской или скифской. «Варваризмы», представленные здесь в нарочито резком, огрублённом интонационном контуре и форсированной звуковой атаке, дадут свои всходы в балакиревском «Исламее» (1869, кода Лезгинки непосредственно предвосхищает эту фортепианную фантазию) и в оркестрово-хоровой сцене «**Половецкие пляски**» (1875) из будущей оперы «Князь Игорь» А. Бородина. Эта сцена получила хореографическую интерпретацию М. Фокина в 1909 году, и можно понять её сенсационный успех, предвещавший вторжение «язычества» в самое ближайшее время. Справедливо приводимое ниже суждение, в равной мере относящееся и к музыке, и к её балетной интерпретации. *«В грандиозном интонационно-динамическом нарастании, ведущем к кульминационному tutti, запечатлён образ первобытной стихии – грозной и радостной... Тема “первоистоков жизни”, образ “детства человечества”, противопоставляемые физическому и духовному упадку “усталой цивилизации” – вот что зазвучало в “Половецких плясках” Бородина – Фокина рубежа 1910-х годов и что было подхвачено в партитурах Стравинского и Прокофьева»* [123, *193–194*].

На рубеже XX столетия скифски-варваристские тенденции неуклонно нарастают. Для иллюстрации этого процесса обратимся к поздним операм ***Н. Римского-Корсакова***:

• величальный хор в центре I действия «Сказки о царе Салтане» (1899) – угловато-зычное интонирование в характере заклинания и с эффектом топота;

• антракт ко 2-й картине «Кащея Бессмертного» (1902) – скифские очертания мощной, властной, угрюмой силы;

• образ татар в «Сказании о граде Китеже» (1904) – грубый, воинственный и массированный напор, хищный азарт насилия и глумления;

• свадебное шествие из III действия «Золотого петушка» (1907) – сильнейшее огрубление и примитивизация исходного материала, что, по мнению А. Кандинского, превращает этот

эпизод в *«первый шедевр нового, красочно-экспрессивного, “варварского” симфонизма в русской музыке начала столетия»* [124, *42*].

* * *

Открытый прорыв языческой образности произошёл в сцене «Поганый пляс Кащеева царства» из балета ***И. Стравинского*** «Жар-птица» (1910). С точки зрения вызревания подобной образности любопытно предвосхищение этой сцены в «Демоническом танце пружинных кукол» из балета П. Чайковского «Щелкунчик» (заключительный эпизод № 14): тот же зловеще-мрачный колорит и острый синкопированный рисунок, та же «дьяволиада» тритона.

Следующий этап в творчестве Стравинского – отдельные эпизоды в его балете «Петрушка» (1911). Во всей полноте характерные черты этого направления проявились в балетах «Весна священная» того же автора (1913) и «Ала и Лоллий» Прокофьева (1914, позже переработан в оркестровую «Скифскую сюиту»).

В отечественной музыке тех лет «язычество» развивалось главным образом на русской художественной почве, только изредка затрагивая другие национальные школы (например, «Шествие Юпитера» из оперы Н. Лы́сенко «Энеида» или горские пляски и сцена тоста-здравицы в опере З. Палиашвили «Абесалом и Этери»), но сам факт распространения его идей и эстетики лишний раз свидетельствует в пользу объективной неизбежности появления данного феномена.

Здесь же имеет смысл заметить, что это было явление «интернациональное» – не случайно в своё время Х. Ортега-и-Гассет констатировал: *«Европеец, входящий сейчас в силу – просто дикарь, варвар, поднимающийся из недр современного человечества»* [46, *150*]. В зарубежной музыке, как известно, наиболее отчётливо данную тенденцию выразил Б. Барток, автор упомянутого выше «*Allegro barbaro*».

Феномен «язычества» состоял уже в самой по себе попытке воскрешения фантастически далёких времён первобытного существования. Нужно понять изумление даже такого чуткого очевидца, каким был Б. Асафьев, восклицавший по поводу ***С. Прокофьева***: *«Как могла проснуться в юноше, нашем современнике, душа язычника-степняка, с его культом светлых и тёмных сил природы! Точно и христианства не было, и как будто теперь вокруг нас бурлят и волнуются эти “чернозёмные”, не отлепившиеся от земли, трепетные и жуткие, соприкасающиеся с хаосом силы»* [85, *16*]. Причины возникновения этого явления были в данном случае совершенно объективными, но свою роль играли порой и почти случайные обстоятельства – как, например, переезд семейства Прокофьевых на юг России, в Сонцовку, где будущий композитор провёл детство и где ему запомнилась *«красота цветущей степи, не тронутой плугом; в конце апреля, в мае она пестрела тысячами полевых цветов, а позднее, летом, высоко вставали седые ковыли. Иногда попадались невысокие курганы, памятники степных кочевников. В них случалось находить утварь и старинные монеты»*. Завершая описание, Прокофьев многозначительно замечает, что в сравнении со Смоленской губернией, где раньше жили родители, *«это был совсем иной мир»* [167, *15–17*].

* * *

К каким же ценностям апеллировало «язычество»? Его краеугольным основанием служил *дух первозданности*. Чтобы воссоздать лик человека, пребывающего в изначальном состоянии, в музыку часто привносится пантеистический колорит, чем помечается среда обитания существ, отбросивших условности цивилизации и живущих в теснейшем сродстве с нетронутой природой. Присутствие пантеистического окружения позволяло создавать модель неотрывного от всеобщей материи «естественного человека» и, что ещё важнее, передавать *«устремление к безграничному простору жизни»* [85, *20*].

Дух первозданности воплощался и через широкое включение обрядовых моментов. Ведь творить обряд означает обращаться к инстинктивному в человеческой натуре, воздействовать на неё с помощью магических, гипнотизирующих средств. С другой стороны, ритуал – это нечто заповеданное предками: он хранит в себе опыт многих поколений, устоявшуюся традицию, идущую из глубины времён. И в том, и в другом случае обрядовое приравнивается изначальному. Многие из языческих опусов разворачиваются в характере действа с использованием всевозможных обрядовых форм (понятие *действо* получило широкое хождение в художественном обиходе тех лет, одно из его прямых отражений – «Пещно́е действо» А. Кастальского). Так, если взять основные

партитуры подобного рода, принадлежащие И. Стравинскому, то «Весну священную» (1913) с полным основанием можно квалифицировать как балет-обряд, а «Свадебку» (1923) как кантату-обряд.

Практика языческого направления с наибольшей выпуклостью высветила вообще характерную для искусства того времени тенденцию к обрядовости (или соборности). К примеру, в песнях и хорах Комитаса многократно воспроизводятся игровые моменты, свадебные ритуалы, славильные образы и особенно часто – всякого рода трудовые процессы («Песня плуга», «Песня прополки», «Песня молотьбы», «Лорийский оровел» и т. д.). Композитор широко использует специфическую выразительность зова, заклички, заклинания, восклицательного возгласа, подчас создаёт эффект ворожбы – скажем, в хоре «Ты иди» это осуществляется благодаря настойчивой многоповторности квинтового тона и ввиду особого колорирования фактуры мужских голосов с опорно-слоговым произнесением на *«ло»*. Другой пример – творческое воссоздание культовых ритуалов («Литургия Иоанна Златоуста» С. Рахманинова, «Патараг» Комитаса, «Грузинская литургия» З. Палиашвили и т. д.). Причём речь идёт о крупномасштабных церковных службах с разветвлённой системой обрядовых сюжетов – допустим, «Всенощная» Рахманинова длится более часа и состоит из 15 номеров.

Отдельную, неповторимую страницу представляет собой в этом отношении позднее творчество ***А. Скрябина***. В исследовательской литературе постоянно отмечается мистериальный характер симфонической поэмы «Прометей». Часто упоминается и начатое им «Предварительное действие», а также беспрецедентный в своей утопичности проект грандиозного священнодействия под названием «Мистерия». Примечательны с рассматриваемой точки зрения авторские определения содержания Десятой сонаты: *«сон»*, *«дремлющая святыня»*, *«злые чары»* – здесь без труда улавливаются аналогии с образами «Весны священной» Стравинского, законченной в том же году.

* * *

Возвращаясь к «язычеству» и неотрывному от него духу первозданности, обратимся к общей характеристике соответствующей, вполне сложившейся стилистики. Для этого предоставим слово

исследователям данного художественного феномена. *«Первозданная мощь оркестровых красок, прямолинейность ритмов, грубая материальность и “неотёсанность” гармонических созвучий... Стремительная моторика, жёсткость политональных комплексов, гипнотизирующие остинатные повторы»* [123, *81*]; *«“массовый” план, циклопичность звуковых форм»* [85, *23*]; *«варварская сила динамики»* [173, *87*]. Как видим, в приведённой подборке цитат акцентируется различного рода гиперболизм, определяемый, как правило, буйством стихийных сил, – именно в связи с этим А. Курченко в статье о русском художественном «скифстве» [85] справедливо вводит понятие *избыточность*.

К сказанному остаётся добавить суждение о характерной для «язычества» драматургии ярких, подчёркнутых контрастов и выделить роль таких компонентов, как стихия необузданного ритма и архаичная интонационность. В «языческой» стилистике нарочито обнажается всё – от мелодической попевки и тембровой краски до композиционной структуры. В первую очередь это касается ритма в его амплитуде от единичной и простейшей формулы до протяжённого и множественного напластования.

Ритм (и шире – метроритм) оказался способным к самостоятельной выразительности, прежде всего в качестве сильнейшего динамического фактора. Но, кроме того, были введены возможности его непосредственно физиологического воздействия (один из случаев – магия остинатности). В связи с выдвижением ритма в качестве самоценного элемента, а также в связи с возникшей аналогией относительно его роли на начальных ступенях существования музыкального искусства, получила хождение перефразировка библейского выражения: *«В начале был ритм»*.

Базисом для воссоздания духа первозданности, своего рода корневой системой язычества является архаическая интонационность. Излюбленный материал подобных опусов: заклички, заклинания, различные восклицательные возгласы, гуканья, зовы, причеты, заплачки, пастушьи наигрыши, былинные мотивы, знаменный распев, духовный стих, псалмодия. Причём подчёркивается в этом материале нарочито элементарное, угловатое, «корявое», а в качестве опорных структур избираются предельно краткие, простейшие, эмбриональные попевки и фразы в праладах, в неполных звукорядах, в ангемитонике и пентатонике, ча-

сто в смешанных ладовых наклонениях. Интонационной основе соответствует особая манера звуковедения, тяготеющего к ветвящейся гетерофонии и как бы несогласованного («унисоны» в диссонирующие интервалы, «чуждые» контрапункты, инотональная «подкладка» под мелодический рисунок), а также специфическая трактовка тембров в характере старинного инструментария (в частности напоминая звучание рожков, гудков, жалеек).

Из сказанного становится ясным, сколь необходимой для формирования подобного стиля была фольклорная почва, её удалённые во времени пласты. Не столь существенно – археологически-достоверные или интуитивно реконструируемые: важным было то, что хотели отыскать композиторы.

Примерно в те же годы, вслушиваясь в фольклорную архаику своего народа, К. Шимановский находил её *«грубоватой, шершавой, угловатой»* [242, *54*]. Именно такие качества притягивали тогда в народно-песенном творчестве и его русских коллег, и во многом такими представали их сочинения языческого плана. За влечением к древним архетипам, за экзотикой стародавнего стояло стремление проникнуть в глубь национального уклада, нащупать связи с исконными свойствами национального характера. Однако поиск этот вели художники, принадлежащие XX веку, притом мыслящие наиболее новаторски и радикально, и это уже само по себе накладывало соответствующий отпечаток.

К тому же проявлялась любопытная зависимость: чем архаичнее был интонационный материал, тем более свежим и неожиданным он воспринимался. Наконец, и сами авторы вовсе не пытались как-то завуалировать свою принадлежность современности, без каких-либо ограничений оперировали всем арсеналом новейшей звуковой техники. Так складывался парадоксальный синтез «архаика – модерн». Следовательно, устремляясь к первородному, «язычество» связывало себя с актуальным состоянием мира и человека. И главная цель данного художественного направления состояла в том, чтобы обнажить в натуре современника нечто первозданное, корневое, уходящее в толщу времён.

Эта амбивалентность подчёркивалась в музыковедческой литературе неоднократно:

«Скифство явилось символом подспудно гнездящихся, нерастраченных и непознанных народных сил» [197, *131*];

«Художественная культура далёкого прошлого, древний национальный фольклор представлялись хранилищем нравственных ценностей, утраченных современным “больным” интеллигентом» [85, *20*];

«Творения неопримитивистов исполнены буйных волевых порывов, словно штурмующих усталую бездейственность старой цивилизации» [123, *81*];

«В теме варварства, скифства видели проявление изначальной народной силы, первооснову народного духа. В таком понимании варварство противопоставлялось анемичности современной цивилизации, нуждающейся в обновлении» [173, *51*].

Следует добавить, что идеализировать языческую стихию можно только до определённого предела – не так уж редко вместе с ней на поверхность выплёскивались тёмные инстинкты, зловещая воинственность, слепое бунтарство и даже вандализм.

* * *

Выше говорилось о том, что в искусствоведческих работах термины *языческий*, *варваристский*, *скифский* часто отождествляются. Однако, если придерживаться более узкого и строгого значения, между ними есть различия. Воспользуемся этим для дальнейшего изложения, принимая понятие «*язычество*» как родовое, а понятия *варваристский* и *скифский* как более частные.

Итак, первая коренная черта художественного «язычества» начала XX века была связана с духом первозданности. Вторая его черта определялась проявлениями *варваристского начала.*

Говоря об этимологии этого слова, можно напомнить название принципиально новаторской фортепианной пьесы Б. Бартока *«Allegro barbaro»* (1911), упрёки в варварстве, адресованные радикально мыслящим композиторам 1910-х годов, и как отголосок – ругательства, которые Фата Моргана бросает хохочущему Принцу, юному герою оперы С. Прокофьева «Любовь к трём апельсинам» (1919).

В определённом контексте этот термин мог восприниматься и как вполне позитивная характеристика. Так, Р. Роллан в пересказе своей беседы с И. Стравинским акцентирует следующее суждение: *«Стравинский приписывает России роль прекрасной и мощной варварской страны, беременной зародышами новых идей, способных оплодотворить мировую мысль»* [216, *22*]. Б. Асафьев, выделявший

среди молодых русских композиторов С. Прокофьева, охарактеризовал в 1917 году созданное им как *«варварское творчество»* [157, *42*].

Приступая к характеристике варваристского начала, имеет смысл напомнить ещё о двух иногда употребляемых синонимах к слову «*язычество*»: *примитивизм* и *фовизм*. Взятые не в расширительном, а в самом прямом смысле, они дают всё необходимое для понимания «варварства».

Культ художественного примитива начинается с того, что в центр ставится массовидное существо и ещё чаще – множество как обезличенный людской поток. В ряде случаев как бы происходит сброс с уровня жизни высокоорганизованной цивилизации на уровень примитивного существования. В стремлении к простейшему неуместными оказываются эмоциональная тонкость, одухотворённая мысль, психологизм, – их заменяет культ упрощённых, грубых, однозначных, плакатных образов.

Господство инстинктивного определяет преобладающий интерес к воплощению первичных ощущений, побуждений и реакций, к обрисовке жизни подсознания. В этой неразвитости, неосмысленности, неодухотворённости состояний и виделась суть первозданного человека, ведущего тёмное, слепое, стихийное существование. Интонационный контур становится огрублённым, угловатым, звучность превращается, по остроумному замечанию В. Каратыгина, в *«оркестровую зычность»* [95, *178*].

* * *

Другой ракурс варваристики был связан с фовистскими тенденциями. В основном значении слова *фовизм* (от франц. *дикий*) заключено достаточно отчётливое понимание самого явления. Действительно, речь идёт не только о чертах нецивилизованного, «неотёсанного» в человеческой натуре, но и о прямой дикости, вплоть до соприкосновений с анималистскими проявлениями. Чаще всего это раскрывалось через обрисовку фантастических чудищ (как, например, во II части Третьей симфонии Р. Глиэра) и движений людского множества, живущего стадными инстинктами (многое в «повадках» массового героя «Весны священной»). Если взять жанровые формы, то встречаем не танец и шествие, а выплясывание и топот, не речь и пение, а туповатые погудки, гортанные

выклики и вскрикивания, свист и рёв. Именно подобная «физиологизация» и определяла контуры фовистской стилистики.

Сугубо отечественная версия примитивизма и фовизма была связана с воплощением образа Руси тёмной, дремучей, «кондовой», лапотной, острожной и т. д. – одним словом, Руси медвежьей (в числе самых сильных воплощений – эпизод «Мужик с медведем» из 4-й картины балета И. Стравинского «Петрушка»). Другой локальный вариант – «азиатчина». В данном случае приходится воспользоваться понятием-анахронизмом, которое соответствует одному из устаревших значений слова *азиат – грубый, отсталый человек*, чтобы обозначить таким образом специфический гибрид определённых черт русского и восточного психического склада, как выражение грубости, своенравия, деспотизма, домостроевской спеси.

Для музыкального искусства предшествующего времени обрисовка данного феномена была достаточной редкостью: единичные, но острые штрихи в облике Хованского из оперы Мусоргского «Хованщина» (скачки вниз на тритон и дециму к назойливо вдалбливаемой II ступени) и в портрете Шахриара из симфонической сюиты Римского-Корсакова «Шехеразада», в отдельных чертах образа половцев из оперы Бородина «Князь Игорь» и образа татар из оперы Римского-Корсакова «Китеж». В качестве «полнометражной» категории «азиатчина» предстала в ряде произведений Стравинского: в характеристике Арапа из «Петрушки», в некоторых фрагментах из «Весны священной» и с наибольшей полнотой в симфонической поэме «Песнь соловья» (см. её анализ в конце Части первой).

Пафос примитива и апология дикого существа не раз подводили к той черте, за которой начинался антиэстетизм, выступающий порой в качестве принципиальной установки. Это очень болезненно воспринималось многими очевидцами расцвета «язычества», но и в последующем могло достаточно остро фиксироваться в восприятии новых поколений, хотя их реакция становилась более терпимой и смягчённой. Вот одно из умеренных, сбалансированных суждений: примитивизм означал *«отрицание норм романтической (или импрессионистской) красоты, варварскую неистовость и сверхэмоциональность, выраженные в нарочито "неэстетичных" гармонических и тембровых комплексах»* [123, *81*].

* * *

«Скифство» как третий из коренных устоев языческого направления исторически неотрывно от русской почвы. Поэтому естественной была устремлённость отечественных композиторов к соответствующей тематике. С. Прокофьев в одном из писем 1920-х годов, шутливо восклицает в адрес дирижёра С. Кусевицкого: *«Не посрамил земли скифской!»* – имея в виду Россию [207, *61*]. Совершенно серьёзную параллель находим в поэме А. Блока «Скифы» (1919).

Хронологически первый опыт такого рода в музыкальном искусстве принадлежит, по всей вероятности, В. Сенилову (симфоническая поэма «Скифы», 1912). С. Рахманинов, соприкоснувшийся с данной образностью в III части кантаты «Колокола» (1913), вынашивал в середине 1910-х замысел балета «Скифы» – отдельные наброски из него позднее использованы в «Симфонических танцах». Ведущим представителем данной линии стал С. Прокофьев: образы скифства, возникавшие во множестве его произведений, максимальную концентрацию получили в «Скифской сюите» (1914).

Нет сомнений в том, что по крайней мере интуитивно композиторы связывали эту тематику с современностью (с точки зрения таких связей симптоматично название одного из сочинений 1970-х годов – «Скифы XX века» А. Пушкаренко). «Скифство» подразумевает прежде всего воспроизведение особого типа воинственной настроенности, что передаётся через мощный, неукротимый напор экспансивной энергии, в которой подчас осязаемо ощущается азартное буйство мышц и горячая, пружинящая мускульная сила. Отсюда исключительная роль ритма – властного, динамично-импульсивного, наступательного. Поскольку эта воинственность базируется на культе силы, становится понятным безраздельное господство мужского начала, являющего себя в тяжёлой стати, в очертаниях резких, прямолинейных. В интонационной сфере определяющая роль принадлежит стихии заклинательных и сигнально-кличевых оборотов. Фактура плотная, грузная (с ведущей значимостью медных и ударных), звукоизвлечение форсированное (с выделением пронзительных тембров и грохочущих *tutti*), рельеф жёсткий, угловатый (нарочито диссонирующая аккордика, оголённое звучание кварт, квинткварткаккордов, тритонаккордов), общий характер суровый и зачастую подчёркнуто грозный.

В дополнение к сказанному приведём принадлежащую И. Нестьеву сравнительную характеристику фортепианных пьес «Наваждение» С. Прокофьева и *«Allegro barbaro»* Б. Бартока. *«То же тяготение к резко отчеканенной токкатности, к упорным повторам коротких формул-заклинаний, та же дразнящая слух техника внезапных модуляционных сдвигов и диссонантных “уколов”. Недаром в представлении современников рождались сходные ассоциации; критикам, оценивавшим “Allegro barbaro”, слышались образы азиатской дикости, нашествие орд Атиллы и Чингисхана, а Б. Асафьеву почудились в музыке “Наваждения” страшные всадники степей»* [147, *61*].

* * *

Остановимся подробнее на творчестве раннего ***С. Прокофьева***, интересы которого в рамках языческого направления были сосредоточены прежде всего на теме скифства. Не случайно это один из излюбленных мотивов у писавших о композиторе. Данная традиция ведёт свою родословную от Н. Жиляева, который отмечал: *«В творчестве Прокофьева так много как бы атавистических переживаний, что его можно назвать воскресшим скифом, полным первобытных сил и чуждым расслабленной европейской утончённости»* [91, *129*]. Вслед за Жиляевым и многие другие современники *«называли самобытные, избыточно-темпераментные, сильные образы музыки Прокофьева скифскими»* [86, *186*]. В последующем в качестве совершенно устойчивого закрепилось мнение о *«буйном и неуёмном скифстве»* раннего Прокофьева [61, *117*].

Образы скифства, возникавшие во множестве прокофьевских сочинений («Наваждение» из *ор. 4*, Токката *ор. 11*, Аллеманда из Десяти пьес *ор. 12*, III часть Второго фортепианного концерта и т. д.), максимальную концентрацию получили в четырёхчастной **«Скифской сюите»**, созданной, как уже говорилось, на материале балета «Ала и Лоллий». Её исходной идеей становится показ первозданного человека, отбросившего условности цивилизации и живущего в теснейшем сродстве с нетронутой природой. Вот почему большое место здесь занимает обрисовка среды обитания –

нетронутой, заповедно-диковинной. Так, в III части («Ночь») представлен и светлый лик природы, и её дремучая глухомань, однако в любом случае она остаётся под покровом тайны, волшебства. В союзе с загадочными силами земли творится древний обряд, полумистическое волхвование. Магия ритуальности особенно сильна во втором разделе I части («Поклонение Велесу и Але»), где, помимо всего прочего, есть и притягательное таинство женской ворожбы. Непознанные инстинкты кудесничают, водят свой причудливый хоровод. Естественно ожидать, что всё это, исходящее из глубин подсознания, композитор воплощает на основе микротематизма и важнейшим средством для него становится завораживающе многоповторная фиксация остинатных фигур.

Для воплощения описанной атмосферы Прокофьев широко использует по-своему претворяемые приёмы импрессионистской изобразительности, создавая полуфантастические миражи растекающихся звуковых туманностей, бесстрастных мерцаний, томительных колыханий, невнятных брожений. Господствуют приглушённые, таинственно-затемнённые тона, заметное место отведено тихим звеняще-шелестящим звучностям клавишных (челеста, фортепиано) и арф. И только в коде финала («Поход Лоллия и шествие Солнца») пейзажность сопряжена с экстатическим нагнетанием взбудораженного состояния. Но и здесь, и даже в собственно скифской образности магическая настроенность сохраняется. В связи с этим Ю. Левашов отмечает: *«В I, II и IV частях властвуют маршевые ритмы. Применяемые на большом протяжении, подкреплённые остинатностью, они производят сильнейшее, почти гипнотическое воздействие, как шаманские плясы-заклинания»* [86, *13*].

В недрах первородного бытия гнездится массовидное существо, наделённое всеми признаками скифской натуры, недаром Б. Асафьев определял «Скифскую сюиту» как *«могучий сказ про дикую степную волю»* [11, *39*]. Основные сюжетно-смысловые грани этого повествования таковы:

• многоликое сборище, пёстрый и шумный «базар» орды (начало I части);

• стремительное шествие воинства, идущего походом (II часть);

• плясовая стихия воинственного игрища (преобладающий объём финала).

Ведущие качества связаны с культом мужского начала и с подчёркнутой воинственностью. Первое проявляет себя в неукротимом напоре стихийной энергии, в мускулисто-пружинящей силе угловатой поступи и грузного топота. Второе – через бурную экспансию с фовистскими склонностями и воинственный пыл с привкусом хищного азарта.

То и другое потребовало соответствующих средств:

• «физиологизм» гортанных кличей и выкриков, пресс резко акцентных ритмов, утяжелённость фактурной массы с определяющей ролью медных духовых (в частности автору понадобилось 5 труб, 6 валторн) и большой батареи ударных;

• для обрисовки стихийности – нарочито хаотичное «месиво» оркестровых красок и линий (как, например, в начале I и IV частей);

• для воссоздания духа «массовки» – весьма огрублённый интонационно-тембровый контур и плакатный мазок.

Приподнимая декоративную завесу мифической старины, обнаруживаем, что буйственная стихия первородных сил накрепко обвенчана с мощным «мотором» современности, что особенно заметно во II части («Чужбог и пляска Нечисти») с её жёстко организованным ритмом и машинной токкатностью. Именно об этом писал А. Курченко: *«Стихийные образы, создаваемые регулярным ритмическим напором, непрерывной двудольностью размера, грубоватой маршевой поступью, энергичными и воинственными тембрами медных и ударных, вихревыми фигурациями струнных и деревянных, не только изображали “первобытность”, но в то же время были своеобразным интонационным отражением эпохи передвижения гигантских масс людей»* [75, *189*].

Детищем парадоксального синтеза архаики и модерна становятся особого рода скифская урбанистика и машинизированный варвар или, по выражению А. Тойнби, *mechanicus neobarbarus*. Дополнительное подтверждение сказанному находим в том, что на образную структуру «Скифской сюиты» с достаточной отчётливостью спроецировались события Первой мировой войны. Горячий темперамент наступательной энергии, темброво-интонационная имитация экспансивного «клевания», злой «рык» меди, лязг резко диссонирующих перечений и политональных комплексов, барабанный ритм и прочие приметы «милитаризации» дают все

основания для ассоциации с проходившими тогда кровопролитными баталиями.

* * *

Неожиданный поворот «языческая» образность получила в связи с революционными событиями в России 1917 года. И. Стравинский откликнулся на них обработкой песни **«Эй, ухнем!»** для духовых и ударных, во многом подчинив известный напев варваристской манере, придав ему архаизированный колорит с фовистскими чертами. Разворот народной силы передан здесь через угловато-зычное интонирование преимущественно в нижних регистрах (господство грузных тембров – низкие валторны, тромбоны, туба, литавры, большой барабан, там-там). Это разворот силы медлительно-тяжёлой, но грозной, что ощущается в общей угрюмо-ощетинившейся настроенности, в исполинских перекатах фактуры и особенно – в кульминационных вскипаниях динамики, когда активно подключаются высокие духовые.

Особого внимания в плане «революционного скифства» заслуживает кантата С. Прокофьева **«Семеро их»** (1917–1918). Смысл происходящего в ней можно представить как грандиозный обряд неистового ниспровержения. С самого начала устанавливается атмосфера катастрофичности, дух всеобщего разлома. Вздыбленность оркестрово-хоровых линий, их сумбурные напластования, сотрясения и обвалы звуковых масс, изобразительные эффекты бушевания (вибрация трелей и тремоло, вихреобразные пассажи) создают ощущение абсолютной неустойчивости, брожения, хаоса, в котором происходит извержение первородных сил, вырывающихся как бы из глубин земли. Это внеличные, всеобщие силы, принадлежащие стихийному потоку движущихся множеств. И хотя есть корифей (тенор *solo*), всё определяется сверхнасыщенным звучанием большого хора и четверного оркестра (с участием двух больших барабанов).

Людской лавиной движет здесь экстаз мятежных бушеваний, выраженный в воинственных кличах и возглашениях. Всё пронизано высочайшим напряжением, которое базируется на сквозной роли тритона и локрийского лада, на предельно жёсткой диссонантности и на форсированных звучностях. Передаче экстатического характера служит причудливый, но очень эффективный

синтез фовистской и экспрессионистской выразительности. Многое построено на имитации выкриков, на воющем и ревущем интонировании (включая «варварские» *glissandi*), на различных топочущих и стучащих эффектах (немаловажную роль при этом играет резкий, пронзительный тембр ксилофона), а на кульминациях *«звучность хора и оркестра доходит до исступления»* [148, *166*]. Может быть, композитор несколько наивен в этом нагнетании ужасов и устрашающих акций – тем не менее, цели своей он добивается. Ему удаётся воспроизвести невероятный накал ярости, даже своего рода бешенство массовой стихии, которая в диком фанатизме подминает под себя всё и вся и сама полыхает в оргии самоиспепеления.

И. Нестьев справедливо квалифицирует кантату как *«один из самых экстремистских опусов Прокофьева»*, добавляя, что *«автор вложил в это сочинение всю взрывчатость своего темперамента, возбуждённого бурлящей атмосферой времени»* [148, *167*]. «Обертоны» революционной эпохи с наибольшей явственностью заявляют о себе в те моменты, когда движение стихии переплавляется в ритмы организованного шествия (это происходит дважды – в цифрах 10 и 18). Жёстко впечатываемая поступь, обостряемая чеканным скандированием (с фонетическим усилением *«Семьме-рро их»*), созвучна образности и инструментовке стихов В. Маяковского тех же 1917 и 1918 годов («Наш марш», «Левый марш»). За аскетизмом и самоотречённостью этого маршевого движения со всей отчётливостью проступают контуры властной, подавляющей силы, её неумолимость, беспощадность, что отражено в тексте: *«Злые они! Благотворенья не знают они. Молитв не услышат – нет слуха у них к мольбам»*.

Экспансия этой силы безмерна в своих притязаниях. Отсюда особая укрупнённость масштабов, чрезвычайный гиперболизм образов. Глобальность охвата в сочетании с полуфантастическим колоритом способны вызвать ассоциации с картиной всемирного потопа, великого пришествия (один из опорных мотивов литературной канвы: *«Они – День мщенья»*). Укрепляет в этой ассоциации ритуальный характер происходящего. Обрядово-магические функции обнажены здесь до предела. Сознательная авторская установка зафиксирована в подзаголовке произведения: *«Халдейское заклинание»*.

Многое предопределял текст К. Бальмонта, представляющий собой свободную расшифровку древнееврейской надписи. Отталкиваясь от этого текста, композитор вводит целый набор ритуальных формул – особенно часто звучит клич *«Закляни!»* (порой многократным повторением на одной ноте, как в цифре 32). В результате словесно-музыкальное целое воспринимается как мистерия неистово-экстатических заклятий, пророчеств, взываний.

Магия обрядовости, апокалиптический оттенок, фантастические очертания, погружение в стихию иррационально-инстинктивного – всё говорит об интуитивном постижении катаклизмов тех лет. Дополнительным свидетельством этому служит завершение кантаты (в цифре 37): быстрое затухание звучности, невнятная просодия мужских голосов, глухое тремолирование большого барабана, педаль «пустой» квинты, повисающей у засурдиненных струнных в крайних регистрах – то есть повествование как бы уходит в дымку времени, растворяясь в неведомости.

Никто не вправе потребовать от Прокофьева тех лет конкретно-исторического осмысления происходивших событий – композитор откликнулся на них так, как подсказывала ему художническая интуиция, подтолкнувшая его к тому, чтобы передать в ирреально-символических образах наплыв величайшей смуты, ощущение грандиозной ломки мира, извержение невиданных сил.

* * *

Свою завершающую стадию «языческое» направление прошло в 1920-е годы, в основном в их первой половине, когда были созданы «Симфонии духовых» и «Свадебка» И. Стравинского, а также Вторая симфония С. Прокофьева, хотя «следы» этого явления ещё прослеживаются в некоторых произведениях начала 1930-х (Четвёртая симфония С. Прокофьева, Симфония *c-moll* Ю. Шапорина). В трансформированном виде и в качестве «родимого пятна» XX века средства варваристской стилистики использовались и позднее (Шестая соната и Шестая симфония С. Прокофьева, Четвёртая и Восьмая симфонии Д. Шостаковича, балет А. Хачатуряна «Гаянэ», вокально-инструментальная сюита «Суздаль» и балет «Ярославна» Б. Тищенко и т. д.).

Возвращаясь к 1920-м годам, следует заметить, что в связи с общим усилением процессов урбанизации в опусах языческого

плана активизировалась тенденция к «машинизации» (соответствующие моменты «Истории солдата» и Концерта для фортепиано и духовых И. Стравинского). Дополнительный импульс получило в эти годы «революционное скифство» в связи с появлением поэмы А. Блока «Скифы» (одноимённые кантаты А. Пащенко, К. Шведова, М. Юдина).

Отдельного разговора заслуживает **Вторая симфония** С. Прокофьева (1924), которая стала завершающей кульминацией рассматриваемого направления и в которой до критической точки были доведены такие тенденции художественного «язычества», как скрещивание варваристских и урбанистических элементов, а также скифски-агрессивный характер. В некотором роде симфония Прокофьева явилась зеркальным отражением «Весны священной» – первой кульминации данного направления. Действие балета Стравинского открывалось пантеистическим пейзажем как истоком последующего разворота варваристских бушеваний. В симфонии Прокофьева, наоборот, после яростного разгула агрессивных побуждений возникает катарсис (пейзажная кода финала): пройдя сквозь буйство негативной стихии, человек возвращается к живительной и умиротворяющей природе, очищаясь от скверны и неистовства.

Справедливости ради, следует признать, что говорить об однозначности восприятия отмеченного исхода не приходится – слишком сильна предшествующая экспансия основной образности. Свой апогей она проходит непосредственно перед кодой и его результат виделся М. Тараканову таким: *«Как будто всё, что было дорого человеку, сметено и растоптано шествием грубой механической силы, которой ничто не может противостоять»*. Вот почему, упомянув затем лирическую тему, звучащую в коде симфонии, исследователь склонялся к выводу: *«И всё же трудно отделаться от впечатления, что силы зла и уничтожения не только не преодолеваются, но к концу сочинения вырастают в своём грозном величии»* [221, *127*].

* * *

Будучи относительно непродолжительным по времени активной эволюции (немногим более десятилетия отделяет первую кульминацию от последней), языческое направление стало, тем

не менее, уникальным приобретением отечественной музыки. По-разному можно оценивать его нравственную подоплёку. Но, даже признавая присутствие немалых издержек и крайностей (агрессивность, разрушительная стихия, оргиастический напор вплоть до вандалистской исступлённости), трудно оспаривать тот факт, что «язычество» было подлинным открытием в сфере народно-национальной тематики. Основной его смысл состоял в отображении исключительно мощного всплеска человеческой воли и энергии, чрезвычайно темпераментного изъявления поднимавшихся на поверхность жизни скрытых сил и стремлений.

По-своему примечательно и то, что в структуре человека начала XX века неожиданно обнаружился феномен первозданности, заявили о себе отголоски, казалось бы, безвозвратно исчезнувшего язычества. Видимо, сохранилась ещё нетронутая глушь, где гнездится жизнь существ, находящихся на уровне первичных чувствований и побуждений, ведущих неосмысленное существование. В союзе с загадочными силами земли душа язычника творит свой магический обряд, кудесничает, волхвует, что на поверку означало брожение непознанных инстинктов. В конечном счёте за всем этим стояло, с одной стороны, нецивилизованное, фовистское в человеческой натуре, а с другой – нечто сокровенно-архаическое, спрятанное в заповедных тайниках народного духа, уходящее в толщу времён.

В заключение следует заметить, что ключевой партитурой рассмотренного течения отечественной музыкальной культуры начала XX века является, конечно же, **«Весна священная»** И. Стравинского. В ней сосредоточен едва ли не всеохватывающий круг проблем, характерных для «язычества», «варварства» и «скифства». Но всё это в конечном счёте сходится на выявлении комплекса агрессивности, поэтому данное произведение будет отдельно рассмотрено в соответствующем разделе Главы шестой.

* * *

Своеобразные формы обновления народно-национального начала были выдвинуты в ходе бурного развития *жанровой стихии*. С ней в музыку входило живое, непосредственное ощущение жизни в её самых непритязательных ракурсах – в бытовых и характеристических проявлениях, в повседневных и праздничных

сторонах. По сути это во многом то, что в изобразительном искусстве получило наименование *бытовой жанр*, обращённый к различным сторонам обычного житейского обихода (в качестве прямой параллели можно назвать жанр бытовой оперы).

Прямое соприкосновение с жизненной почвой возникало в данном случае благодаря преимущественной опоре на соответствующие интонационно-жанровые ресурсы, часто используемые как бы в необработанной форме, взятые в виде некоего «сырца». Будучи, подобно «язычеству», принадлежностью фольклоризма, жанровая сфера существенно отличалась тем, что серьёзная проблематика замещалась идущим от досуга, внебытовое – обыденным, очертания мифологические и полуфантастические – сугубо реальной обрисовкой, архаизированный декор – чисто современным антуражем.

Истоки по-новому трактуемой жанровости обнаруживались ещё на рубеже XX века – прежде всего в позднем творчестве Чайковского и Римского-Корсакова, отчасти у Глазунова.

У ***Чайковского*** в ряде номеров из «Щелкунчика» («Шоколад – испанский танец», «Чай – китайский танец», «Мамаша Жигонь и паяцы»), а также в некоторых других произведениях (например, «Характеристический танец» и «Танцевальная сцена» из Восемнадцати пьес для фортепиано *ор. 72*) замечаем различные свидетельства меняющегося отношения к жанровости.

Обращает на себя внимание особый дух раскованности, что сказывается в высвобождении от академических «запретов». На передний план выдвигается шумный, размашистый, даже разбитной характер, порой с чертами сознательного огрубления и примитивизации, что приближает к ярмарочно-балаганной манере. Подчас ощутима нарочитая буффонность, эксцентричность, утрировка – тогда бурлескный стиль приобретает огротескованную окраску (с соответствующим интонационным изломом).

Многое осуществляется путём прямого выхода к «натуре», посредством широкого включения так называемого сомнительного, сниженного материала: уличная песенка, грубовато-фанфаронский солдатский марш, шарманочная мелодия и т. п. Соответственно понадобилась особая терпкость красок – будь то полиаккордовые наслоения, «обнажение» тембров или сопряжение резко сопоставленных далёких регистров.

В творчестве ***Римского-Корсакова*** в этом отношении выделяется «Сказка о царе Салтане» – в полном смысле слова опера-лубок, поскольку здесь явно и весьма активно ассимилируются черты и признаки, идущие от народного балагана: подчёркнуто игровой, бутафорский склад с элементами скоморошины, «антипсихологический» прямолинейно-плакатный штрих, цветисто-красочный колорит.

Коснулись подобные тенденции и некоторых произведений ***Глазунова***: в увертюре «Карнавал» обнаруживается исключительный темперамент в воспевании жизненных утех, в балете «Барышня-служанка» используется «музыка простонародья» (слободская песенность, шарманочная струя), в III части Седьмой симфонии рисуется картина народного празднества с чертами шумного ярмарочного действа.

Как видим, многое подготавливало открытый прорыв современного жанризма, первой крупной вехой и блистательным манифестом которого стал балет И. Стравинского **«Петрушка»** (1911). Трудно не согласиться с оценкой Д. Шостаковича: *«Стихия народного празднества, гулянья, карнавала слита в нашем представлении с именем автора этого сочинения. От влияния "Петрушки" до сих пор не может отделаться ни один композитор, когда он сочиняет такого рода музыку»* [218, *8*].

В чём-то вслед за отдельными симфониями Г. Малера, но в неизмеримо большей степени, эта партитура открыла в музыкальном искусстве шлюз практически любому интонационно-жанровому материалу. То, что было чуждо академическому искусству или, по меньшей мере, находилось на далёкой периферии его интересов, относилось к «низовой» культуре либо считалось псевдонародным, стоящим вне критериев эстетики, хлынуло теперь самым широким потоком:

• шарманочные мелодии, так называемый жестокий романс, частушка, городские напевы нового времени;

• расхожие опереточные мотивы, штампы дилетантского музицирования, танцевально-эстрадные жанры начала века;

• бытовые инструментальные формы, будь то гармошечные наигрыши, балалаечное треньканье или имитации звучания духовых оркестров.

Авторское отношение к подобному материалу могло быть различным:

• иногда – ироничное освещение посредством воспроизведения лубочных форм, пародийной гиперболизации, подчёркнутой банальности;

• чаще – поэтизация, которая осуществлялась посредством искусного расцвечивания, привнесения затейливости, насыщения пикантными деталями;

• но так или иначе прежде всего ставилась цель выполнить своего рода «съёмки с натуры» – в градациях от умеренной натуральности до открытого натурализма.

На этой интонационно-жанровой основе складывался многоцветный, подчас нарочито пёстрый конгломерат, причём различные пласты могли смешиваться даже в пределах одного образа, а целое нередко представляло собой множественную структуру сюитно-рапсодического типа со свободным монтажом всевозможных образов, портретов, зарисовок. Уже благодаря этому мир представал красочным, нарядным. Ещё в большей степени таким делал его подбор соответствующих тонóв – столь же терпких, ярких, дразнящих. Снимая со счетов неизбежные эстетические потери, следует констатировать: оперируя подобным материалом, авторы в избытке обеспечивали своим сочинениям исключительную живость, сочность, колоритность. Стояла за всем этим преимущественно внешняя, бытовая жизнь, представленная не только в праздничном гомоне, но и в своём повседневном течении. Отсюда площадной дух, ярмарочно-балаганный привкус и тот особый характер возбуждённой городской суеты, который позволил А. Бенуа метко окрестить «Петрушку» Стравинского *«балетом-улицей»* [246, *53*]. Общая атмосфера – шумная, грубоватая, отражавшая в частности нравы мещанской и фабричной слободы, а порой и уличной подворотни. Человеческая натура, действующая в этой атмосфере, представала весьма раскованной, отнюдь не стесняющей себя рамками приличий.

Использование отмеченных выше всевозможных интонационно-жанровых истоков по-своему отражало присутствие различных людских слоёв, причём совершенно новыми были два явления: разработка образа толпы (взамен заповеданного классикой понятия *народ*) и выдвижение мещанства в качестве ведущего ти-

пажа. То был демократизм новой формации, и с ним пришла иная этика, раскрепощающая от норм былого уклада, отбрасывающая многие прежние ценности, устанавливающая свой кодекс жизнеощущения.

* * *

Неотъемлемым качеством жанрово-бытовой сферы являлось ярко выраженное жизнелюбие. Это шло от переполняющих её соков телесного здоровья и этим удовлетворялась столь присущая нарождавшейся эпохе потребность в радости, смехе, отдохновениях. Вот откуда господство радужного колорита, большая роль комедийного начала, общая лёгкость, непринуждённость, зрелищность. Порой создаётся впечатление, что в те времена фигура праздного, «гулящего» человека довольно часто выходила на передний план жизни.

С этой точки зрения следует вновь (как и в «Весне священной» с её подзаголовком «Картины *языческой* Руси») оценить проницательность И. Стравинского, который определил жанр «Петрушки» словосочетанием *«Потешные сцены»*. В «двусмысленности» данного обозначения схвачена суть всего направления: с одной стороны, гедонистическая функция (*потешное* – так в былые времена называлось предназначенное для развлечения), а с другой стороны, склонность к юмористическому, смешному (*потешное* – как нечто забавное).

С особой непосредственностью подобное мироощущение было претворено в жанре национальной музыкальной комедии, где наибольшую популярность приобрели оперетта азербайджанского композитора У. Гаджибекова **«Аршин мал алан»** (1911–1913) и комическая опера грузинского автора В. Долидзе **«Кето́ и Котэ́»** (1918), решённые в формах бытовой комедии нравов и характеров. Рассмотрим эти образцы подробнее ввиду их меньшей известности. И вначале о втором из названных произведений.

Рассказанная в нём история молодых влюблённых, преодолевающих преграды на пути к счастью, всецело устремлена к воспеванию веселья, услад и немудрёных радостей жизни, так что в некотором роде это спектакль-тост. Комедийно-бытовое превалирует настолько, что во многом подчиняет себе и лирическую линию. Автор выступает здесь главным образом в роли *«композитора-бытописателя, умеющего подметить характерное в окружающей действительности»*, сделать музыкальные зарисовки из быта *«различных слоёв населения Тбилиси конца XIX века»* [103, *14, 18*]. Для этого понадобился разноликий жанровый материал, в котором ведущую роль играют шумная застольная ода, радостное песнопение, юмористические куплеты, характеристический танец, лирический вальс. Интонационной опорой служат *«мелодический склад простой куплетной песни и танца, характер популярной оперной арии, типичные черты различных бытовых жанров»*, причём безусловным стержнем являются *«обороты и ритмы городского уличного фольклора»* [55, *173*].

Не имея ничего против всепоглощающей гедонии и позиции беспроблемного существования, исключающей даже намёк на какие-либо осложнения или омрачения, всё же приходится насторожиться, когда воплощается это столь легковесно и поверхностно, когда нетребовательное отношение к жизни получает определённый эквивалент в художественной невзыскательности. Основная погрешность состоит в откровенной эклектике – как жанровой (смешение признаков оперы, оперетты, водевиля), так и интонационно-стилистической (национально-фольклорное соединено с различными клише лирической кантилены и буффонной скороговорки, взятыми напрокат из расхожих образцов итальянской оперы XIX века). Другие недостатки назывались в литературе неоднократно: *«Известная профессиональная незрелость, недостаток вкуса, элементы вульгаризации»* [103, *17*]; *«В некоторых эпизодах тематический материал граничит с банальностью и тривиальностью»* [55, *173*]. Но даже в этом по-своему сказалось поразительное простодушие, свойственное как автору, так и героям его оперы. Есть в ней заразительная живость и непосредственность, что определило её большую популярность (правда, в немалой степени благодаря известному сюжету комедии А. Цагарели «Ханума́») и сделало В. Долидзе основоположником грузинской комической оперы.

Переходя к оперетте У. Гаджибекова «Аршин мал алан», естественно ожидать, что избранный композитором жанр ещё в большей степени обязывал к тому акценту, который был отмечен в опере В. Долидзе. Однако на деле всё оказывается наоборот: характеристика героев и раскрытие ситуаций в произведении Гад-

жибекова объёмнее, многозначнее, своё место нашли здесь достаточно серьёзные переживания, более глубокой предстала лирика. Именно эти качества, а также бесспорный профессионализм автора, определили иной художественный уровень этого спектакля, в сравнении с «Кето и Котэ». Но в конечном счёте суть его та же: исключительное жизнелюбие, раскрываемое через жанрово-характеристическое начало и лирику гедонистического плана.

То, что обычно говорится о сатирическом характере данного произведения, о борьбе нового, передового с косным, отживающим, может быть отнесено только к пьесе, рассказывающей о том, как молодым влюблённым удаётся преодолеть препоны устаревших запретов и благополучно соединить свои судьбы. Причём даже в этом случае необходимы всякого рода оговорки, так как текст менее всего претендует на обличительную направленность. И если в конкретной ситуации Азербайджана начала XX века данный спектакль мог трактоваться как полемически заострённый, то впоследствии, утратив актуальный смысл, он стал восприниматься просто как комедия нравов и характеров.

Что же касается музыки, то она с самого начала была лишена и намёка на критический элемент. Сущность произведения состоит в раскрытии радости жизни, что передаётся прежде всего через *«живое, активное, наполненное смехом и весельем действие»* [1, *102*].

Человек, жаждущий утех, удовольствий, наслаждений – вот основная фигура музыкальной комедии «Аршин мал алан». Его отличает переполняющее жизнелюбие, изобилие сил, *«юношеская восторженность, умение заразительно смеяться»* [2, *119*]. Гедонистическая настроенность преломляется в двух взаимодополняющих гранях – через жанровую характерность и лиризм. Преобладающий здесь жанрово-характеристический слой связан с деятельно-материальной стихией, которая раскрывается главным образом через бодрые, напористые, нередко синкопированные танцевальные ритмы, а также посредством шумной, бравурной оркестровки с насыщенной аккордовой фактурой и обилием громких звучностей.

Нередко проскальзывают блёстки юмора, озорства (финал I действия, Песнь Аскера, Дуэт Вели и Телли), что своё наиболее открытое выражение получает в Куплетах Султанбека (нарочитая упрощённость и грубоватость, внемузыкальные восклицания *«Уй!»* – как бы отдуваясь). Жанрово-характеристическое начало активно проникает и в лирику, придавая ей живость, лёгкость, «подтанцовывающий» оттенок (Куплеты Сулеймана, Песенка Аскера, Песнь Асьи).

Одна из функций лирических эпизодов – оттенить череду бурлесок главенствующего жанрово-характеристического пласта. При этом в своём основном объёме они совершенно согласуются с общей гедонистической направленностью произведения (Ария Аскера, Ария Гюльчохры). Однако прежде всего назначение лирики состоит в том, чтобы приподнять происходящее над сугубо бытовым антуражем. В этом отношении наибольшей содержательностью и одухотворённостью выделяется музыка главной героини. В свою очередь, в рамках её партии всё лучшее сосредоточено в сцене «Признание Гюльчохры». Углублённость эмоционального состояния по-своему отмечена здесь узким диапазоном вокальной линии (в объёме уменьшённой квинты).

И всё остальное достигается с минимальными «затратами»: мягкое секундовое раскачивание мелодии, ласкающие опевания-вздохи, напряжённые краски доминанты и уменьшённого септаккорда VII ступени на тонической педали в мажоре, обволакивающая дымка оркестровой ткани. Названных средств оказывается достаточно, чтобы передать тонкую, прихотливую негу сладостного чувства, любовное томление, очарование девической поры жизни.

В отношении лирической сферы следует отметить также, что отдельные её нюансы способствуют снятию иллюзии совершенно беспроблемного существования. Это опять-таки связано прежде всего с образом Гюльчохры: Элегия, а затем Плач, дают настроение меланхолии, даже печали (ламентозные интонации, мелодраматический нажим на кульминациях).

Разумеется, все огорчения и препятствия легко преодолеваются потоком положительных эмоций, но уже само по себе присутствие подобных состояний усиливает степень достоверности происходящего. Ярко жизнелюбивый тонус произведения имеет для себя совершенно определённые корни в телесном и душевном здоровье народной среды. Этим обусловлена стилистика, целиком выросшая на сугубо демократической песенно-танце-

вальной почве, причём неоднократно Гаджибеков акцентирует прямолинейно-грубоватый, просторечный характер (Песнь Аскера). Отсюда самое широкое обращение к куплетной форме и безусловная опора на легко запоминающуюся, броскую мелодию как ведущее средство выразительности. Вот почему венок ярких мелодий – главное достояние данной партитуры.

О щедрости, богатстве мелодизма говорит и тот факт, что каждый из восьми персонажей, независимо от своей значимости, получает рельефную индивидуальную характеристику. Композитор стремился к предельной простоте, в связи с чем сознательно *«преодолевал импровизационную сложность и расплывчатость, свойственную некоторым видам народных мелодий, придавал мелодическому рисунку бóльшую чёткость, экономность, ясность»* [119, *44*].

При всей демонстративности демократических установок Гаджибекову удалось избежать изъянов упрощённости. Песенное начало, будучи сквозным и открытым, трактуется разнообразно, становится основой для различных композиционных решений: здесь есть номера-портреты, «номера-состояния», монологи, диалогические сценки. Структура произведения в целом оказывается довольно развитой, особенно благодаря ансамблям и внушительной роли оркестровой партии.

Показателем степени музыкально-драматургического развития может служить мастерская разработка единственного лейтмотива (на непереводимом восклицании уличного разносчика *«Аршин мал алан»*), который используется очень интенсивно и предстаёт в ряде жанровых и лирических метаморфоз. Одна из них – гибкое, тонкое включение лейтмотива в характере нежной истомы в музыку «Признания Гюльчохры» (это и намёк на предмет воздыханий, и предвкушение счастья).

Воплощению жизнерадостных настроений во многом служит и национально-восточный колорит, прежде всего ладовый (например, мажор со II повышенной и VI пониженной ступенями, что даёт две увеличенные секунды) и ритмический (длительно удерживаемое *ostinato* на дробных рисунках в шестидольной метрике). Благодаря этим краскам музыка приобретает особую сочность, а также своеобразную, чисто восточную цветистость (в том числе и благодаря обилию мелизмов).

По-своему национальное сказалось и в выборе жанра – с удач Гаджибекова (помимо рассматриваемого произведения, в тот же период им были написаны музыкальные комедии «Муж и жена», «Не та, так эта») начался устойчивый и очень характерный для азербайджанской музыки интерес к жанру оперетты, а позднее и мюзикла (оперетты Р. Гаджиева, из вершинных достижений – мюзикл К. Караева «Неистовый гасконец»).

Будучи насквозь национальной, эта музыка, тем не менее, находит непосредственный отклик и у европейского слуха:

• во-первых, гипертрофия локальной специфики встречается в ней очень редко (см. Песнь Телли);

• во-вторых, здесь явно ощутимо воздействие мировой профессиональной культуры, в частности используются соответствующие жанровые формы – скажем, в лейтмотиве «Аршин мал алан» претворен азербайджанский вариант вальса с типичным дроблением первой доли;

• и в-третьих, ухо европейца эта музыка радует примерно так же, как глаз его – живописно-узорчатый персидский ковер.

Но, может быть, самое важное состоит в том, что, создавая произведение на подчёркнуто национальной основе, композитору удалось затронуть нечто общечеловеческое. Этот вывод подтверждается завидной жизнеспособностью данного сочинения, его большим успехом у самой широкой аудитории. Как оперетта оно ставилось во многих театрах СССР и за его пределами; помимо того, оно существует и в виде кинофильмов (выдержало четыре экранизации – факт уникальный).

Разгадка видится в следующем: в исключительно простых формах и в сугубо демократическом преломлении здесь удалось запечатлеть облик нового человека – совершенно рядового, открытого простым житейским радостям.

В новизне персонажей оперетты «Аршин мал алан» сомнений быть не может. Без каких-либо претензий на художественные новации, при всей бесхитростности и непритязательности музыкального материала, Гаджибекову удалось в начале 1910-х годов (как раз во время первого бума «модерна») сделать прорыв к интонационности XX века. Ресурсы для этого прорыва композитор отыскал в новейшем городском фольклоре Азербайджана. Не случайно то, что заложено в лейтмотиве как своего рода

эмблеме произведения, длительное время сохраняло интонационную актуальность для жанрово-лирического мелоса Закавказья (одно из свидетельств – «Песня о Тбилиси» Р. Лагидзе, написанная в конце 1950-х годов).

В песенно-танцевальных формах начала XX века Гаджибеков нашёл черты музыкального портрета обновлённого человека, в том числе характерные для него раскованность проявлений, свободу чувств. С этой точки зрения свою роль играл и сюжет, в котором *«на первый план выдвигается изображение того нового, что зародилось и развивается в рамках феодально-патриархального быта»*, а главными действующими лицами становятся *«Гюльчохра и Аскер, порывающие со старым семейно-бытовым укладом»* [2, *114*].

Конечно, приходится констатировать, что коллизии, если они и есть, разрешаются с лёгкостью, представимой только в жанре оперетты. И вообще следует признать: радость жизни, воспетая в произведении Гаджибекова, была возможной только при условии заведомо суженного взгляда на окружающий мир, за счёт скольжения по поверхности явлений. Истоки этой ограниченности уходят в мещанскую среду, которая обрисована композитором без тени критицизма. Со всей очевидностью данный ракурс обнаруживает себя в тексте – слишком непритязательном, временами плоском и с сильным привкусом меркантилизма. Есть такое и в музыке, в свойственном ей оттенке довольства, заведомого благополучия.

Впрочем, не стоит судить слишком строго. Многое искупается исключительным жизнелюбием героев, их простодушием и обаятельной беспечностью. Пусть в облегчённом варианте, но Гаджибекову удалось наметить верные черты человеческого характера нового времени.

* * *

О значимости празднично-гедонистического мироощущения для рассматриваемой образной сферы говорит тот факт, что среди обширного корпуса сочинений бытового жанра довольно большой редкостью оказывались произведения, в центр которых была бы поставлена *обыденная жизнь*. Самым примечательным из них следует признать балет С. Прокофьева **«Шут»** (1915). Сразу же необходимо оговориться, что речь идёт не о сюжетно-сценической

канве, которая носит чисто игровой характер и насыщена массой происшествий, неожиданных поворотов, просто трюков (полное название балета в какой-то степени отражает «эквилибристику» фабулы – «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего»). Речь идёт о музыке как единственно устойчивой константе синтетического жанра. К акценту на рассмотрении музыкальной составляющей побуждает и реальная жизнь этого прокофьевского опуса, неизмеримо чаще звучащего в виде концертной сюиты, нежели в качестве театрального спектакля.

Здесь есть черты, идущие от русского лубка и балагана, не раз возникают моменты остро характеристического пересмешничества, однако существенной роли они не играют. Всё основное определяют зарисовки повседневного существования, в котором заурядная жизненная круговерть перемежается бытовыми дрязгами и унывными состояниями (тогда в музыке прослушиваются интонации причета). Прозаизму происходящего резонируют блёклые, как бы размытые краски и общая интонация несколько затянутого, монотонного повествования – и это при кажущейся выпуклости и контрастности рельефа.

Примерно с середины балета в музыку вкрадывается колорит военного времени: с достаточной отчётливостью, начиная с номера «Молодуха оборотилася Козлухой», написанного в духе гортанной казачьей песни. И там, где подобный колорит обнажается, становится ясным комедийно-сатирическое отношение к главному историческому событию тех лет (сцена «Ссора Шута с Купцом», выполненная в характере фанфаронского шествия-галопа). Но опять-таки это только детали – ведущим героем становится солдатская масса, уныло вышагивающая по дорогам Первой мировой.

Так складывается не сказка о предприимчивом балагуре, а сказ об Иване, крестьянине и солдате, и шире – сказ о мужицкой России, об обыденном течении её жизни. Своей «обыкновенностью», а также тем, что в центре произведения оказался простой мужик, обрисованный достаточно объективно, без особой экстравагантности, как раз и отличался прокофьевский «Шут» от большинства других сочинений рассматриваемого направления.

Надо думать, именно эти особенности стали препятствием на пути своевременной постановки, – С. Дягилев, заказавший музы-

ку балета, явно ожидал видеть его иным. Для композитора же такой стиль не был случайностью: он подготавливался в отдельных эпизодах Второго фортепианного концерта (второй раздел I части, многое в финале), а значительно позже напомнил о себе в опере «Семён Котко» и особенно в балете «Сказ о каменном цветке».

Чрезвычайно любопытным явлением музыкально-бытового жанра стала его *скоморошья ветвь*. Казалось бы, она выпадает из стилистики жанризма тех лет с его апелляцией к современной интонационности – ведь должно было реставрироваться нечто весьма отдалённое по времени. На самом деле, если предполагаемые элементы искусства скоморохов и использовались, то представали они в модернизированном виде, а главное – упор делался не столько на старинные прототипы, сколько на основополагающий эстетический принцип скоморошества. Состоит же данный принцип в пародийной трансформации бытующих жанров, в их «перелицовке» на манер потешины, погудки, перепляса, а также в их особой жаргонизации (по-свойски, с бойкостью, разбитным характером и занозистым пересмешничеством). Всё это превращало данную линию в сугубо актуальный пласт культуры.

Наибольшей инициативностью в данной сфере выделялся ***Стравинский***. Настойчивая разработка соответствующего стиля в отдельных эпизодах ряда его сочинений («Жар-птица», «Петрушка», «Прибаутки») увенчалась воспроизведением целостного скоморошьего действа-представления в «Байке» (1916), которую можно считать эталоном художественного моделирования исконной традиции.

* * *

В отличие от языческого направления, имевшего довольно краткую историю, полоса активного развития музыкально-бытового жанра охватила весь переходный период 1890–1920-х годов, причём завершающий этап его эволюции (1920-е) не уступал 1910-м ни в количественном, ни в качественном отношении.

Основной базой разработки жанрово-характеристических мотивов по-прежнему оставался отечественный театр-буфф. Его расцвет, начатый балетами «Петрушка», «Шут», скоморошьим представлением «Байка» и музыкальной комедией «Аршин мал алан», продолжился в музыкально-хореографической сказке

«История солдата» и водевиле «Мавра» И. Стравинского, в опере «Любовь к трём апельсинам» и балете «Стальной скок» С. Прокофьева, а также в массе образцов музыки для драматического театра и кино, на основе которой строились затем концертные композиции типа *«шутейной сюиты»* Ю. Шапорина «Блоха».

К уже признанным мэтрам подобного стиля присоединяется ***Д. Шостакович***, который во второй половине 1920-х и начале 1930-х годов становится лидирующей фигурой в данной сфере, чрезвычайно обогащая её спектр в балетах («Болт», «Золотой век»), в музыке к спектаклям («Клоп», «Гамлет») и кинофильмам («Новый Вавилон», «Сказка о попе и его работнике Балде»), а также в других жанрах (Первый фортепианный концерт, Прелюдии для фортепиано *ор. 32* и т. д.).

Мир жизненных радостей ничуть не поблёк, фейерверк характеров, зарисовок по-прежнему оставался пёстрым и многоцветным. Но появились новые типажи, иные формы досуга и нормы бытового поведения, что в чисто музыкальном плане было связано с ассимиляцией веяний, идущих от мюзик-холла и джаза («Рэгтайм» для 11 инструментов и *«Riano-Rag musik»* для фортепиано И. Стравинского, сцены типа «Чарльстон» в балете Р. Глиэра «Красный мак»). Тем не менее, основным местом действия оставалась улица, а главным действующим лицом – мещанская стихия, многое продиктовавшая в жизненном укладе начала XX века.

Подытоживая рассмотрение жанризма начала XX века, можно говорить о бесспорном и удивительном расцвете данной образной сферы. Удивительном тем более, что первые десятилетия прошлого столетия и всё оно в целом обычно воспринимаются как наполненные всевозможными негативными и устрашающими процессами, которые кульминировали для отечественной истории в ужасающем кровопролитии двух мировых войн и Гражданской войны, а также в кошмарах тоталитаризма. Но оказывается, при всём том жила в людях того времени и наперекор ему неискоренимая жажда жизни, ставшая спасительным кругом в бурях и шквалах столетия, которому по справедливости дали имя *яростный век* с расшифровкой – *век войны и террора* (Т. Волков).

Глава четвёртая

Открытие мира

Важнейший канал движения к истокам бытия был связан с идеей открытия мира, с его заново переживаемым познанием и с начальными ступенями человеческой самореализации в нём.

Ситуация начала века как времени становления нового мира по ряду своих признаков складывалась в нечто живо напоминавшее период рождения и детства восходящей эпохи. Её подспудное вызревание уже с конца XIX столетия вызывало всё более настойчиво заявлявшее о себе ощущение как бы впервые открываемого мира и побуждало искусство всё чаще портретировать молодое поколение, выходящее на авансцену бытия.

Примечательно, что именно в эти годы определённое распространение получил упоминавшийся в Главе первой сугубо специфический мотив животворного томления накануне появления нового. Чаще всего он развивался в соприкосновении с пантеистической образностью, как бы передавая процесс вынашивания плода в чреве матери-природы. Это могло представать в завуалированной и довольно абстрагированной форме (допустим, в симфонической поэме А. Скрябина «Прометей») или в виде косвенного намёка (в симфонической поэме Р. Глиэра «Сирены»), но временами воспроизводилось и в физиологически обнажённом качестве, напоминая родовые схватки и момент исторгания нового существа (II часть Третьей симфонии Р. Глиэра и отдельные эпизоды балета И. Стравинского «Весна священная»).

Конечно, во многом всё подобное было результатом интуитивного постижения объективной реальности, однако существуют свидетельства, говорящие хотя бы о частичном присутствии осознанного подхода со стороны композиторов. Можно напомнить строку из программного четверостишия в Пятой сонате А. Скрябина: *«Утонувшие в тёмных глубинах... жизни зародыши»*. По свидетельству Р. Роллана, И. Стравинский, касаясь России

начала XX века, говорил о ней как о стране, *«беременной зародышами новых идей»* [216, *22*].

Итак, на авансцене бытия появляется новое существо, как бы находящееся на начальных ступенях своей самореализации и словно заново открывающее для себя окружающий мир. Всё, что было связано с отображением его жизни в амплитуде от младенчества до молодости, объединим обозначением *юношеская тематика*. Присовокупим к этому и слово *infante* (итал. *юноша*), поскольку производное от него понятие *инфантилизм* необходимо для характеристики некоторых из рассматриваемых ниже художественных явлений.

Причастность данной тематики к «началу начал» не вызывает сомнений. Говоря о сочинениях подобного рода у И. Стравинского, М. Друскин совершенно справедливо усматривал эту глубинную связь: *«Интерес к детскому вызван интересом Стравинского к архетипу, к праистоку, что подтверждается общностью этих пьес с теми произведениями Стравинского, где воссоздано архаичное, ритуальное»* [76, *56*].

Фактором обновления юношеская тематика становилась по той причине, что она несла с собой свежесть и непосредственность жизнеощущения, свободу от канонов и стереотипов. Развёртывание этой тематики знаменовало выдвижение на арену жизни новых сил, через неё заявляло о себе то поколение людей, которому предстояло впоследствии взять на себя основное бремя ответственности за дальнейшее движение цивилизации. Вот почему музыкальное искусство этого времени так настойчиво обращалось к разработке юношеской тематики.

Понятно, что музыка для детей и юношества существует издавна, и в её рамках периодически появлялись свои шедевры (вряд ли стоит напоминать о таких сочинениях, как «Маленькие прелюдии и фуги» И.С. Баха, «Альбом для юношества» Р. Шумана, «Детский альбом» П. Чайковского). Однако на определённых исторических этапах она выходит за пределы материала, ориентированного на запросы специфической возрастной аудитории, и приобретает общезначимый характер, полноправно включаясь в основную панораму музыкального искусства. Такое можно было наблюдать, к примеру, на рубеже XVII века (творчество английских вёрджинелистов) и в середине XVIII столетия (клавирные

сонаты Д. Скарлатти), что закономерно совпало с отправными пунктами эпохи Барокко и последовавшей за ней Классической эпохи. Нечто подобное, но в неизмеримо более крупном масштабе, происходило и в отечественной музыке начала XX века.

* * *

Стремительный подъём юношеской тематики начался с 1890-х годов. Самым широким потоком выпускается литература, непосредственно предназначенная для функционирования в соответствующем обиходе, при этом очень показательно рождение и бурное развитие детской оперы, представленной в творчестве Б. Асафьева («Золушка», «Снежная королева»), Г. Брянского («Кот, козёл и баран», «Музыканты»), А. Кастальского («Серый волк и Иван-царевич»), Н. Лы́сенко («Коза-дереза», «Пан Коцкий», «Зима и весна, или Снежная красавица»), В. Ребикова («Ёлка», «Сказка о Принцессе и Короле-лягушке», «Принц Красавчик и принцесса Чудная Прелесть»).

Повышенный интерес к соответствующим аспектам содержания обнаружился и в искусстве, которое не требовало «скидок на возраст». Различные грани этой тематики раскрыты в некоторых из последних произведений ***П. Чайковского*** – в опере «Иоланта», в Третьем фортепианном концерте, в III части Шестой симфонии и особенно в балете «Щелкунчик» (1892), где ярко подчёркнуто игровое начало, а двигателем всего является жажда бесхитростных удовольствий.

Почти прямой параллелью к «Щелкунчику» стала опера Н. Римского-Корсакова **«Сказка о царе Салтане»** (1899): тот же фантастический антураж, те же принципы ясности и простоты, столь же интенсивное излияние света и бодрости.

Значителен вклад ***А. Лядова***, который создал целую галерею образов детства (три сборника «Детских песен», фортепианные циклы «Марионетки», «Куколки», «Бирюльки») и которому принадлежит символ «детскости» – питторескно-забавная «Музыкальная табакерка» (1893), равно пленяющая и в фортепианной, и в оркестровой версии.

Очень непохожие портреты юности и молодости своего современника нарисовали С. Рахманинов и А. Скрябин рубежа XX века. ***Рахманинов*** в таких произведениях, как Первый фортепианный концерт (1891) или прелюдии *B-dur* и *g-moll* из *op. 23* (1902), передаёт исключительную полноту жизнеощущения, горячее бурление молодых сил, восторженное приятие мира. ***Скрябин*** в сочинениях типа Пятой сонаты (1907) раскрывает черты экзальтированности, особой «наэлектризованности» и жажду самоутверждения. Возникающие при этом возможные издержки субъективно-эгоцентрического порядка перекрываются обаянием юности, о прерогативах которой Б. Яворский высказывался так: *«Уделом Скрябина была юность, она определила содержание его творчества, она влечёт к нему наши сердца»* [71, *13*].

Многие из отмеченных тенденций получили прямое продолжение в музыке 1910-х годов. Это в первую очередь касается юношеской тематики у тех композиторов, которые обращались к ней в предшествующий период и поступательно развивали ранее найденное в новых исторических условиях. Так, ***А. Гречанинов*** ещё в 1900-е годы создал пять сборников детских песен («Ай-дуду», «Петушок», «Ручеёк», «В деревне», «Времена года»), а в 1910-е продолжил и даже расширил эту практику в новых песенных сборниках «Пчёлка» (1912), «Жаворонок» (1914) и в операх «Ёлочкин сон» (1911), «Теремок» (1919), завершив данную линию в 1920-е годы (опера «Кот, Петух и Лиса», сборники песен «Тропинка», «Ладушки», «Мать-гусыня»). Или, например, ***Ц. Кюи***, который на рубеже XX века, помимо ряда циклов детских песен, написал оперу «Снежный богатырь» и в 1910-е годы дополнил её новой серией в том же жанре: «Красная шапочка» (1911), «Кот в сапогах» (1912), «Иванушка-дурачок» (1913).

В русле уже сложившейся традиции делали первые шаги в рассматриваемой сфере многие национальные авторы – особенно те из них, кто пытался осваивать крупные жанры. В этой связи отметим опыты армянских композиторов в области детской оперы («Конец зла» А. Манукяна – 1912, «Братик-барашек» С. Меликяна – 1914).

Вместе с тем уже в 1900-е годы вызревали стилевые элементы, которым суждено было стать определяющими в творчестве следующего десятилетия. Для пояснения обратимся к фортепианной пьесе М. Чюрлёниса **«Соловей»** *(op. 19 № 3)*, написанной в 1905 году и непосредственно предвосхищающей детски-отроческие мотивы раннего С. Прокофьева (о том, что это не случай-

ность, говорит появление аналогичной образности в пьесе *ор. 32 № 1*). Черты сходства начинаются с подчёркнутого миниатюризма, граничащего с масштабами фрагмента, что характерно, например, для прокофьевских «Мимолётностей». Музыка пьесы напоминает затейливую игру-арабеску, в которой, с одной стороны, есть черты эксцентричности, а с другой – прихотливая имитация птичьих трелей, фиоритур, клёкота, выщёлкивания (такое встречается у Прокофьева в финале Первой симфонии и особенно в Первом скрипичном концерте). Обращает на себя внимание графичность фактуры: блуждающий бас в твёрдо выдержанном движении восьмыми и на его фоне – импровизация верхнего голоса с причудливым ритмическим рисунком и скачками на диссонирующие интервалы (септима, нона), что обостряется движением скачков в одном направлении (октава плюс кварта, секста плюс октава и т. п.) и форшлагами-скачками на кварту, децию.

Подобные опыты весьма отчётливой современной ориентации закономерно подводили к утверждению той магистральной линии развития юношеской тематики 1910-х годов, которую с наибольшей рельефностью выразили в своём творчестве С. Прокофьев и И. Стравинский. О Прокофьеве речь пойдёт отдельно, а сейчас необходимо отметить только тот факт, что сам композитор совершенно не разделял свои произведения на принадлежащие к сфере юношеской тематики и не принадлежащие к ней.

Что касается ***Стравинского***, то он сознательно развивал линию сочинений, совершенно определённых по адресату: триптих «Воспоминания о моём детстве» (1913), четырёхчастный цикл «Прибаутки» (1914), «Кошачьи колыбельные» из четырёх номеров (1916), «Три истории для детей» и «Колыбельная» (1917), «Четыре русские песни» (1919), а также фортепианный цикл «Пять лёгких пьес в четыре руки» (1916–1917), который Е. Сорокина считает *«подлинным шедевром не только русской, но и мировой музыкальной литературы для детей»* [214, *241*]. У Стравинского это, как правило, музыка на народные слова, и её своеобразие во многом определяется претворением черт детского фольклора. В исследовательской литературе в качестве специфических жанровых прототипов называются прибаутки, потешки, считалки, скороговорки, дразнилки, в отношении которых справедливо подчёркивается: *«У всех этих фольклорных форм общий эмоциональный характер – наивность, свежесть восприятия, непосредственная радость жизни»* [87, *195*]. И в названных сочинениях, и в массе соответствующих эпизодов, рассеянных по вполне «взрослым» произведениям (допустим, в балете «Петрушка») самым широким образом представлено игровое начало, вообще присущее художественному мышлению Стравинского и часто выражающееся в склонности к фантазийно-представленческим формам, порой переходящим в открыто сказочную плоскость (как в балете «Жар-птица» или в опере «Соловей»).

Чтобы завершить обзор, сразу же заметим, что свою эволюцию юношеская тематика в том её виде, который был характерен для начала XX века, завершила в 1920-е годы. С середины этого десятилетия и до начала 1930-х она наиболее ярко была представлена в творчестве Д. Шостаковича (в многочисленных сочинениях – от фортепианных циклов «Фантастические танцы» и 24 прелюдии *ор. 34* до Первой симфонии и Первого фортепианного концерта).

Разумеется, развитие данной сферы продолжалось и впоследствии, более того – временами она переживала этапы значительного подъёма (например, в конце 1940-х и первой половине 1950-х годов). Однако в своём безусловно господствующем объёме это была уже скорее музыка *для детей* – к примеру, можно напомнить созданные С. Прокофьевым в 1930-е годы сборник фортепианных пьес «Детская музыка» и симфоническую сказку «Петя и Волк».

* * *

Возвращаясь в 1910-е годы, следует подчеркнуть, что в произведениях юношеской тематики отразился практически весь спектр состояний и проявлений, характерных для этого времени, но с определёнными «поправками», суть которых состояла в особенностях мироощущения и эмоционально-двигательной сферы, присущих ранним этапам человеческой жизни.

Диапазон зафиксированных тогда основных содержательно-смысловых нюансов таков:

• рождение и утверждение новых сил в радужном, светоносном ореоле; упоение жизнью, её радостями и утехами; беззаботное существование, шутливо-игривое отношение к окружающему миру;

• далее находим задор, неугомонность, бурлящую энергию (вплоть до ощущений стремительного бега и вихревого полёта), горячую и нетерпеливую жажду юношеского самоутверждения;

• и наконец – цельность, ясность, непосредственность, трогательная доверчивость, простодушие, обаятельнейший инфантилизм с присущей ему особой хрупкостью и чистотой.

Сфера юношеской тематики была представлена в 1910-е годы в исключительной множественности ракурсов и аспектов. Помимо отмечавшегося выше разнообразия содержания, это определялось, с одной стороны, запечатлением различных возрастных градаций (младенчество, детство, отрочество, юность, молодость), а с другой – широким спектром эстетико-стилевых граней.

Выразительной иллюстрацией может быть сопоставление двух в высшей степени контрастных образцов, появившихся в самом начале 1910-х годов: вокально-симфоническая баллада **«О деве света Илманейтси»** эстонского композитора Р. Тобиаса и русская революционная песня **«Мы кузнецы»**.

Баллада Тобиаса написана в той манере, которую следует отнести к разряду изощрённого дадаизма. Чисто сказочный, наивно-циклопический гиперболизм избранного фрагмента из знаменитого эпоса «Калевипоэг» композитор интерпретирует одновременно с двух позиций. На поверхности, прежде всего в партии сопрано соло – невинно-простодушный отроческий дух, совершающий первые шаги в постижении жизни. А в глубине (главным образом в инструментальной фактуре) – сгущённый, сублимированный эстетизм. Звуковая программа этого «двойного дна» заложена во вступительном десятитакте оркестра: взаимодействие прозрачнейшей монодии с участками плотной фактурно-гармонической ткани, сопряжение безыскусных диатонических оборотов с утончёнными хроматическими линиями, сочетание протяжённых длительностей (целые и половинные ноты) с мелодическими фрагментами пассажного типа (на шестнадцатых и тридцатьвторых).

Столь же причудливый симбиоз находим и в основной части баллады. По одну сторону – родниковая чистота свирельных рисунков и элементов григовского стиля, олицетворяющих незамутнённость детского мировосприятия. По другую – соприкасающаяся с изыском мирискусничества тончайшая импрессионистская звукопись мазков, пятен, бликов, мерцаний, самоценное созерцание звуковой краски, любование ею. Причём в отдельных «импрессиях» намечаются прямые подступы к сонорике и происходит незаметный переход от сложноальтерированных средств к аккордовым образованиям явно современного толка: приближение к кластерной вертикали, параллельное скольжение большесекундовых созвучий, балансирование между тональной расплывчатостью и атонализмом. В суммарном воздействии двух разноликих пластов возникает нечто таинственное, диковинно-экзотическое, объединяемое принципом фантазийно-игровой логики (общая раскованность, исключение правил и стандартов, спонтанность неожиданных смен настроения).

Совсем иным – открытым, прямодушным и дерзновенным предстаёт мир молодости в песне «Мы кузнецы». В качестве предварительных свидетельств её молодёжной природы можно привести следующие факты: она стала прототипом комсомольской песни 1920-х годов «Наш паровоз» и предвосхищала эмоционально-смысловой настрой советской молодёжной песни вообще, в те же 1920-е была популярнейшей песней молодёжи – и симптоматично, что в одном из сборников («Гимны и песни Революции» – М., 1925) она помещена в разделе «Песни пионеров и комсомола».

Юношеская нота ясно ощутима и в тексте Ф. Шкулёва (с ключевой фразой *«Дух наш молод»*), но ещё более она высвечена в мелодии, которую пронизывает неудержимое стремление вдаль и ввысь. Вдаль – это динамизм импульсивного движения, заключённый в стремительном темпе, в живости и остроте моторной ритмики с похлёстывающим сквозным затактом, а также в мобильности структуры (развёртывание краткими фразами при общей лапидарности напева-восьмитакта). Ввысь – это и общий полётный характер, и так отвечающее словам *«Вздымайся выше»* поэтапное завоевание всё более высоких то́нов (III, V, VII ступени мажора), каждый из которых берётся дважды и «с разгона» (отражая дух упорного преодоления). Причём особенно важен и специфичен из них тон на VII ступени, так как он более всего подчёркивает ощущение взлётности. За стремлением вдаль и ввысь стоял несравненный подъём сил, порыв в грядущее, которое предвещает всеобщую радость *(«Куём от счастия ключи... // Мы светлый путь куём народу, // Мы счастье Родины куём»)* – вот

почему в маршевую основу внедряются отзвуки плясовых и молодцевато-гарцующих кавалерийских ритмов.

При всей восторженности и окрылённости мелодика наполнена ощущением реальности, исполнимости желаемого, что находит себя в ударном впечатывании твёрдого, решительного шага и в действенно-созидательном характере кипучей энергии. Именно в подобных взаимодополняющих сочленениях и таится, по-видимому, впечатляющая сила этой песни революционного энтузиазма.

* * *

Именно с юношеской тематикой и была самым отчётливым образом связана идея открытия мира. Свежесть и непосредственность восприятия позволяли увидеть совсем иными глазами то, что само по себе, в объективно данной реальности, во многом оставалось неизменным, а заново открываемый мир, в свою очередь, дарил очарованием «начала начал». Окружающее представало в радужном сиянии, в необычных очертаниях – этим определялась немаловажная роль сказочно-фантастического начала, без которого немыслимы причуды отроческой фантазии, тяготеющей к интригующим тайнам и экзотическим диковинам. Иногда за ним скрывался и такой смысл: непознанный, загадочный мир. Но гораздо чаще это был способ передать чудо, волшебство заново творимого бытия.

Одно из характерных сочинений с подобной образностью появилось на самой заре восходящей эпохи – оркестровая пьеса И. Стравинского **«Фейерверк»** (1908). В полном созвучии с заголовком мир предстаёт в ней праздничным фейерверком. Разумеется, всё здесь сугубо внешнее, декоративное, зрелищное, но сколь неотразимо это «скольжение по поверхности», сколь обольстительна эта темпераментная гедония и как захватывает этот *«блистающий мир»*, если воспользоваться названием одной из повестей А. Грина. Привычное в таких случаях слово *картинка* следовало бы заменить другим – цветошумовое пятно, так как пёстрая, необычайно оживлённая суета инструментальных линий, водоворот контрапунктов, ворох красок сливается в сплошную, слитно мельтешащую и гудящую звуковую массу.

Во главу угла поставлена слепящая яркость колорита, экзотическая роскошь жанрового живописания. При этом очень важен эффект устремления звучности ввысь – она как бы взмывает в воздух (господство высоких регистров, многозвучные форшлаги, глиссандирующие всплески арф, взлетающие пассажи валторн, играющих раструбом вверх).

Таким мир увиден в призме отроческого восприятия, признаки которого обнаруживаются в нетерпеливой жажде утех, в игровом характере и шумной «беготне», в чертах капризности и своеволия, в цветистой нарядности и карнавальной красочности, а также в ультраминиатюризме. Это «мини» усугубляется тем, что четырёхминутная пьеса, написанная в простой трёхчастной форме, требует для себя большого состава симфонического оркестра.

С наибольшей отчётливостью отмеченный инфантилизм выявлен в среднем эпизоде (в цифре 9), где расцветает оранжерея чудес, диковин, где в сказочной ворожбе и зачарованном томлении раскрывается наивно первозданная душа ребёнка. Естественно, что на передний план выдвигаются фантастическое начало и подчёркнутая хрупкость эмоции. Этому отвечают авторские указания *(pp, con tenerezza – нежно, мягко, ласково)*, детализированная звукопись с изысканной нюансировкой и артикуляцией, причудливые фиоритуры флейт, прихотливые пассажи челесты, тончайшие звуковые эффекты типа того, который находим в цифре 10: дрожь флажолетов, к тому же взятых концом смычка и на аккорде, сотканном из трёх кварт *(do + fa, mi + la, la ♭ + re ♭)*, что даёт зыбко вибрирующую звучность.

Открытие мира в «Фейерверке» было одновременно и открытием стиля Стравинского как ярчайшего в недалёком будущем представителя новейшей музыки. Не случайно С. Дягилев и его окружение обратили внимание на безвестного автора после первого концертного исполнения этой оркестровой пьесы, что вскоре побудило *«великого антрепренёра»* заказать музыку балета «Жар-птица» именно Стравинскому. Новое здесь прорастает из элементов корсаковской фантастики и французского импрессионизма, но прорастает настолько активно, что безусловно господствующими становятся современные звуковые ощущения (впрямую наследует классику всего один микроэпизод маршево-тарантельного характера в репризе – в цифре 22).

Изложение краткими фразами и мотивами, предельно резкая контрастность (между серединой и крайними эпизодами), смелое напластование ритмов и красок, а также многое другое в виртуозной технике оркестрового письма непосредственно предвосхищает отдельные сцены ближайших новаторских балетов «Петрушка» (картины масленичного гулянья, эпизод под названием «Фокус») и «Весна священная» («Игра двух городов»). За новациями стилистики скрывались такие качества предугадываемой образности, как экспансивное буйство жизненных сил, импульсивность и эксцентрика, опрокидывающая былые условности, стихия праздничности, важность которой для Стравинского подчёркивалась многими исследователями (в частности в монографиях о нём, принадлежащих перу Б. Асафьева и М. Друскина).

* * *

Среди отечественных композиторов 1910-х годов с наибольшей полнотой отразил юношескую тематику и связанную с ней идею открытия мира ***С. Прокофьев***. Такой вывод можно сделать по обилию соответствующих констатаций в музыковедческой литературе. Вот характерные реплики из работ Б. Асафьева: *«В музыке Прокофьева звучит обаяние молодости... Музыка, увлекающая всем, чем может увлекаться молодость... Буйный рост молодости... Юношеская резвость и наскок»* [13, *94, 96*]. И. Нестьев отмечает *«острое, брызжущее молодостью и озорством искусство Прокофьева»* [9, *452*]. Г. Орджоникидзе говорит о *«юношеской линии творчества молодого Прокофьева с родниковой чистотой его лирики, мальчишеской дерзостью и влюблённостью в динамику движения»* [148, *146*]. По мнению французского критика Э. Вийермоза, *«Прокофьев выражает бьющую через край радость молодой России»* (цит. по: [148, *329*]).

Молодость... За этим словом, привычным в характеристиках музыки Прокофьева, скрывается всеобъемлющий спектр возрастных градаций: едва ли не от младенчества (некоторые из «Мимолётностей»), через детство («Сказки старой бабушки»), отрочество (Десять пьес *ор. 12*), юность (Первый скрипичный концерт), к поре жизненного возмужания (Третья соната) – само собой, с различными промежуточными гранями (скажем, детски-отроческое в Первой симфонии или отрочески-юношеское в Первом

фортепианном концерте). Кроме того, в ряде циклических и сюитных композиций в ходе их развёртывания заметна тенденция к постепенному «взрослению». Так, в **«Пяти стихотворениях Анны Ахматовой»**, где раскрываются первые лирические прикосновения и первые жизненные коллизии, совершенно очевидно движение от солнечной восторженности начального романса к сумрачным медитациям завершающего.

Модель существования своего молодого героя Прокофьев строил обычно в виде *«микрокосмоса»*, если воспользоваться названием известного бартоковского опуса. Как правило, это сборники с компоновкой пьес по принципу контраста. Самые объёмные из них – **Десять пьес *ор. 12*** и **«Мимолётности»**, состоящие из 20 миниатюр. Кстати, названные сочинения следовали друг за другом, почти непрерывно фиксируя «дневниковые» записи композитора, охватив тем самым практически весь творческий путь раннего Прокофьева (первый создавался на протяжении 1906–1913-го, второй – в 1915–1917-м).

Любое из подобных произведений представляет собой серию разнохарактерных, порой весьма пёстрых зарисовок, воспроизводящих всевозможные двигательные и эмоциональные проявления, никогда не претендующие на особые глубины и, тем более, философские осмысления. К тому же типу красочной мозаики всякого рода состояний, настроений, реакций тяготеют и некоторые циклические опусы, хотя основаны они на достаточно прочных тематических связях и более слитном монтаже составляющих «кусков». Такова, к примеру, цепь эпизодов в Первом фортепианном концерте, расчленённых между собой чёткими цезурами или даже генеральными паузами.

Это «микромир» не индивида вообще, а именно юного существа. Вот откуда всеохватывающий миниатюризм, который своё предельное выражение получил в **«Мимолётностях»**. Отчётливее всего он обнаруживает себя в структурном отношении:

• исключительно краткие масштабы и тематическая неразвёрнутость, определяемые тем, что практически всё остаётся на уровне экспозиционности;

• почти безраздельное господство периода и простой трёхчастной формы (часто с сокращённой репризой);

• тяготение к эстетике фрагмента, с характерным для неё запечатлением состояний, как бы схваченных на лету, с недосказанностью, прерванностью на полуслове (показательно в этом смысле завершение ряда пьес на неустое).

Такое свойственное Прокофьеву качество, как лаконизм, афористичность высказывания, в данном случае зачастую продиктовано всё тем же воплощением образов детства. Тому же служат и преимущественное использование высоких регистров, прозрачность звуковой ткани с преобладанием двухголосия и участками монодийной фактуры, а также ритмические фигуры, сотканные из мелких длительностей, и общая детализированность изложения, при которой многое требует рассмотрения «в микроскоп».

* * *

Пытаясь представить себе самые характерные приметы соответствующего жизнеощущения, прежде всего соприкасаемся с особой свежестью и чистотой помыслов, чувств, стремлений. С полной очевидностью эти качества проявляются в лирической сфере, где доминирует эмоция тихая, тонкая, нередко хрупкая, «мимозная», боязливо прячущаяся от стороннего взгляда. Кроме того, ей свойственна целомудренная сдержанность, снимающая малейший налёт чувственного начала (медленный раздел Первого фортепианного концерта, II часть Первой симфонии).

В случае проникновений во внутренний мир ребёнка часто возникает нота простодушия, наивной безыскусности и трогательности («Гадкий утёнок», вторая из «Сказок старой бабушки»). Эта нота особенно обнажена в детских *lamenti* с характерным для них чувством незащищённости, с горестными вопрошаниями и слёзной «капелью» (см. в «Мимолётностях» 16-ю и середину 11-й).

Свежесть, чистота и трогательность присущи также мечтательному лиризму, который присутствовал в раннем творчестве Прокофьева постоянно и своего апогея достиг в **Первом скрипичном концерте**, где эта образность занимает драматургически ключевое положение, главенствуя в I части и завершая финал. Здесь «очарованная душа» настолько предаётся романтике грёз, что лирическая эмоция становится как бы окрылённой, возносится и парит над землёй (колористика вибрирующих в высоком регистре звучностей, иллюзия птичьих трелей).

Неотъемлемой от юношеского жизнеощущения является игровая настроенность, с которой в раннем творчестве Прокофьева связано очень многое. Её разработка стимулировала композиторскую выдумку, направленную на воспроизведение затейливых причуд детской фантазии, на создание атмосферы шалостей, озорства с характерно шумной и звонкой нотой, с подключением для тех же целей элементов театрализации и карнавальности.

Всё это чаще всего выступало в сопряжении со скерцозностью, так что данную образность с достаточным основанием можно считать скерцозно-игровой. Естественно, настроена она на волну «досужих» настроений, которые занимают в ряде сочинений господствующее место. В числе таких опусов и упоминавшиеся **Десять пьес *ор. 12***, где выявлен широкий диапазон граней досуга с амплитудой от смягчённо-лиризованных игр до откровенных бурлесок с чертами эксцентриады. В тех же Десяти пьесах неоднократно наблюдается и столь свойственный прокофьевской музыке специфический поворот – «игры в старину» с инсценированием дворцовой жизни, с имитацией галантных манер, светского шарма (с наибольшей отчётливостью в № 2). Стилизуя барочные танцевальные жанры, среди которых самым излюбленным для него был гавот, композитор подаёт их в активной модернизации (посредством упругой «прыжковой» основы, ударной акцентности, интонационно-гармонической динамизации). Смысл прокофьевского неоклассицизма зачастую как раз и заключался в обрисовке характерного для детской поры желания облачиться в одежды давних времён.

С игровой стихией соседствует особая живость темперамента, связанная с такими свойствами, как неуёмность, нетерпеливость, задор. Всё это находит своё выражение в чрезвычайной подвижности темпов, в тарантельном кружении или в «порхающих» ритмах, в подтанцовывающих фигурах, в нонлегатном и стаккатном штрихе (стремительные эпизоды Первого фортепианного концерта, крайние части Первой симфонии).

Не может не обратить на себя внимание и свойственная прокофьевскому герою непосредственность проявлений. С обрисовкой особенностей детски-отроческой психологии, повышенной возбудимости, спонтанности реакций связаны неожиданные образные переключения, резкие сдвиги темпоритма, непредвиден-

ные окончания, непредсказуемость композиционного развёртывания, что особенно ярко представлено в «**Мимолётностях**». В том же фортепианном цикле ощутимее всего подчёркнуты и определённые возрастные «издержки». Только что отмеченная неуравновешенность поведения, немотивированные перепады настроения оказываются подчас результатом каприза, упрямства.

Следующие ступени в этом направлении – задиристая насмешливость, нарочитое шутовство (№ 10, 11), а также экстравагантные выходки, вызывающая бравада, вздорные выпады (№ 14, 15, 19). Следовательно, изображаемое Прокофьевым существо представало и в облике *l'enfante terrible* (франц. *ужасный ребёнок*) – определение, не раз адресовавшееся современниками самому композитору на раннем этапе его творчества [10, *343, 369*].

Отмеченная подростковая угловатость отчасти объясняется стремлением к независимости и жаждой самоутверждения. Подобные мотивы могли стать движущей пружиной целой концепции, что и происходит в Первом фортепианном концерте, где дана самая широкая репрезентация возможностей и проявлений юной натуры, открывающей для себя мир и раскрывающей себя в нём. Одновременно здесь зафиксировано восторженное приятие окружающего, радостная распахнутость навстречу ему (со всей полнотой в гимническом рефрене). При наличии отдельных теневых моментов именно эта нота была доминирующей у Прокофьева. В различных сочинениях она звучала по-разному, высвечивая такие смысловые грани, как солнечный лик мира, его светозарное сияние и праздничная феерия, «радуга» жизни, волшебные миражи и чувство изумления, заворожённости (Первая симфония, Прелюд из Десяти пьес, «Мимолётности» № 2, 4, 5, 7, 9, 18). Базировалось это на «абсолютном» мажоре (включая полихромный спектр ионийского, лидийского и миксолидийского наклонений), на россыпях искрящихся звуковых бликов и струении фигураций, на хрустально-звончатой диссонантности и красочных гирляндах многозвучной аккордики.

* * *

В качестве целостного образца юношеской тематики в творчестве раннего Прокофьева обратимся к его **Первому фортепианному концерту**. Сразу же необходимо условиться о структурном

членении данного произведения. Исходя из признаков сонатной формы и невзирая на «странности» тонального плана (речь о них пойдёт позже), примем за основу следующую схему:

	экспозиция	
такт 1	рефрен-1	*Des*
цифра 3	главная партия	*C*
цифра 7	первая тема связующей партии	*Des*
цифра 10	вторая тема связующей партии	*Des*
цифра 12	побочная партия *(Meno mosso)*	*e*
цифра 15	первая тема заключительной партии	*e*
цифра 17	вторая тема заключительной партии	*E*
такт 3 в цифре 19	рефрен-2	*Des*
цифра 21	*эпизод вместо разработки (Andante assai)*	*gis*
	реприза	
такт 5 в цифре 26	динамизированная главная партия	*H*
цифра 29	первая тема связующей партии	*a, C*
цифра 31	побочная партия	*cis*
цифра 32	первая тема заключительной партии	*cis*
цифра 34	вторая тема заключительной партии	*E*
такт 3 в цифре 36	рефрен-3	*Des*

Этот Концерт был первым крупным произведением и первым шедевром, с которым композитор по-настоящему вошёл в музыкальный мир, и в определённом смысле то был манифест юношеского жизнеутверждения, что, разумеется, соотносилось не столько с творческой судьбой самого Прокофьева, которому тогда только что минуло 20 лет, сколько с активным выдвижением его поколения. Вот почему среди зафиксированных здесь различных признаков юношеского мироощущения следует прежде всего выделить такое качество, как избыток энергии. Её бурлящий напор пронизан жаждой движения, находящего себя в различных формах моторики, токкатности, этюдной и репетиционной техники (в наибольшей концентрации представлено в главной партии).

Это только одна из составляющих динамизма, который преломляется во всевозможных ракурсах:

• через напряжённость и остроту мелодического интонирования (см. в партии фортепиано с такта 9 в цифре 15 опору на #*IV*);

• через импульсивно-стремительные ритмы и формулы «толчкового» типа (к примеру, пунктирные фигуры в цифре 10);

• через особую упругость гармоний и кадансов (чаще всего благодаря полифункциональному переченью с размашистыми ходами кварт и квинт);

• через чрезвычайно мобильное модулирование, нередко с эффектом упорного восхождения (скажем, главная партия в экспозиции продвигается в основном по то́нам вверх, а в репризе по полуто́нам);

• и наконец – через интенсивнейшую разработочность, которая проникает в любые разделы формы.

Избыток энергии и юношеский динамизм порождают такое свойство, как особая живость, которое с наибольшей наглядностью являет себя в скачущем характере движения (как бы стремглав, вприпрыжку). Яркий пример – вторая тема связующей партии, представляющая собой несущийся в галопирующем ритме поток репетиций (созвучие тонической терции повторяется в начале каждого из двух предложений 26 раз). К этой «скачке по ровной местности» в развивающих частях обоих предложений добавляются «спуски» и «подъёмы», а в конце эпизода (3-й такт до цифры 12) – радостное «конское ржание»: бурная тремоляция в высоком регистре с наложением аккордов, дающих хрипловато-нестройное кластерное пятно *do* + *re*# + *mi* + *fa*# + *sol* + *la*♭.

Живость по-прокофьевски – это чисто отроческий задор, озорство, неугомонность с открыто звучащей звонкой нотой. Допустим, в первой теме связующей партии подобное достигается благодаря синтезированию ритмов марша и тарантеллы, воспроизведением интонаций горнов и сигнальных фанфар с опорой на кварту, чем предвосхищалась будущая пионерская песенность, а также характерное для детской музыки Д. Кабалевского обыгрывание одноимённых ладов (нелишне заметить, что данная тема была сочинена композитором в возрасте 16 лет).

Совершенно естественно, что всё отмеченное обычно выступает в сопряжении со скерцозно-игровой настроенностью, которая особенно отчётлива в репризе главной партии, где вводится новая тема (кстати, здесь тоже очень симптоматично прямое

предвосхищение песни И. Дунаевского 1930-х годов «Молодёжная»). Так что в целом нужно признать очень точным заявленное автором титульное обозначение *Allegro brioso (Быстро, живо, весело, возбуждённо)*.

Из других проявлений юношеского жизнеощущения отметим родственные между собой по ярко выраженному духу романтики восторженность и мечтательность: первое во всей полноте раскрывается в рефренах, второе – в музыке *Andante assai*.

Рефрены – это восторженный гимн жизни, произносимый на горячем, порывистом дыхании. Оно с полной осязаемостью передаётся в волновом рисунке опорной мелодической попевки – краткой (всего 4 звука) и звучащей как вдох-выдох (с восхождением через #IV и спадом через ♮IV). С другой стороны, эта попевка звучит как клич юной души, а настойчивая фиксация (всё в рефренах построено на её многократном повторении) напоминает радостно-экстатичное заклинание.

Так с самого начала во всеуслышание заявляет о себе молодая жизнь со свойственными ей окрылённостью, нетерпеливым воодушевлением и свежестью чувств. Один из чисто прокофьевских приёмов «освежения» состоит в интенсивном использовании микромодуляций, в основном на полтона вниз и вверх от главной тоники *(Des–C, Des–D)*.

Andante assai – в полном смысле слова лирический центр произведения, оазис нежности (ремарка *dolcissimo*), в котором хрупкие побеги светлой, целомудренной эмоции постепенно набирают силу, раскрываясь на кульминации в пылком порыве навстречу расцветающему чувству (ц. 25). Поэзия мечтательного настроения претворяется самым различным образом:

• тонкость, прозрачность «акварельных» красок и чрезвычайно деликатное, бережное прикосновение (начиная с приглушённого тембра засурдиненных струнных);

• «воздушность» интонационного рисунка и гармонической ткани (титульный оборот с ходом на большую септиму вниз и большую дециму вверх, зыбкая звучность больших уменьшённых септаккордов);

• парение мелодии над фоном, её несвязанность с ним (полиритмия наложения восьмых и шестнадцатых на баюкающее колыхание триолей аккомпанемента);

• мягкость терцовых и секстовых параллелизмов, нега хроматических мерцаний, лёгкое кружево арпеджиато, трелей, фигураций, взмывающих вверх пассажей и т. д.

Примечательно завершение раздела (цифра 26), где прелюдирование фортепиано может ассоциироваться с витанием грёзы, воспаряющей всё выше (предельное регистровое раздвижение фактурных пластов) и, в конце концов, как бы зависающей вне времени и пространства, заставляя вспомнить гётевское *«Остановись, мгновенье...»* (длительное торможение на заключительном призрачно-хрупком аккорде минорной тоники с ♭*VI* и #*IV* у высоких флейт и кларнетов).

Воплощение идеи юношеского самоутверждения начинается в Первом фортепианном концерте Прокофьева с показа многообразия возможностей и проявлений (вспоминается реплика Наташи Ростовой *«Вот она я!»*). Композиция построена как серия разнохарактерных зарисовок – настоящий калейдоскоп всевозможных состояний, настроений, поток жизненных впечатлений, выливающихся в красочную мозаику, смонтированную по принципу «дадаистской» драматургии из картинок-кубиков. Базой этого изобилия становится щедро рассыпаемый тематизм: не ограничиваясь тематическим удвоением связующей и заключительной партий, а также введением эпизода вместо разработки, композитор дополняет новым тематизмом главную и побочную партии в репризе, вводит троекратно звучащий рефрен.

Выявлению полноты сил и возможностей всемерно служит виртуозная трактовка партии солирующего инструмента. За искрящимся пианизмом, концертной бравурой, разнообразием приёмов (стремительные пассажи, размашистые скачки, полиритмические комбинации, широкий регистровый разброс и противодвижение фактурных пластов) без труда угадываются блеск, остроумие, артистизм богато одарённой натуры (своего пика всё это достигает в каденции – с цифры 30).

Юношеское самоутверждение реализуется через жизненные пробы в различных направлениях, через бурную жажду деятельности, через своего рода демонстрацию возможностей, но с наибольшей отчётливостью – через дух дерзаний и настойчивых преодолений. Дух дерзаний заявляет о себе в градациях от волевой решимости до экспансивного натиска *(«покоряя пространство и время»)*, нередко с подключением чисто отроческой угловатости и задиристого упрямства.

Всё характерное в данном отношении сосредоточил в себе тематизм связующей партии в его эволюции от экспозиционного изложения к интенсивной разработке в каденции: здесь и смягчённая маршевость, и решительные росчерки-кадансы, и заострённая пунктирная ритмика, и настойчивое репетиционное «вдалбливание» опорных то́нов (в цифре 8 нота *fa* повторяется 46 раз), и воинственная сигнальность (проведение в репризе у медных), и упорное, даже нарочито диссонирующее переченье (в любой аккорд в цифре 29 внедряется чуждый бас, непременно дающий малую нону по отношению к верхнему тону аккорда, а с такта 11 с высоким *mi* многократно сопоставляется низкое *re*#).

Энергия преодоления пронизывает подавляющее большинство тем Концерта, начиная с рефрена, выливаясь в общий деятельно-сосредоточенный напор, в стремление вперёд и ввысь (широкие скачки, взмывающие пассажи, упорные восхождения звукового потока с завоеванием всё более высоких регистров).

Ситуация преодоления любопытным образом раскрывается в ходе развития побочной партии. Начинается оно с единственного во всём Концерте настораживающего наплыва-затемнения (намёк на ритм траурного шествия, фригийская окраска, многозначительные паузы). Этот наплыв вызывает двойственную реакцию:

• с одной стороны, напоминая страхи детства (пугающие звучания тромбонов с тубой при совершенно прозрачной фактуре, «жуткий» аккорд с тритоном и большой септимой, заострённый обращённым пунктирным ритмом);

• с другой – сказочно-фантастические блики, притягивающие к себе, завораживающие своей загадочностью (зыбкое мерцание гармоний с колебанием минорной и мажорной терций на органном пункте тонической квинты, магия непрерывного повторения одного оборота, малосекундовая интонация вопроса в мелодическом голосе).

В любом случае наивно-отроческое сознание оказывается перед некой тайной мира, перед чем-то неведомым, непознанным, что заставляет внутренне напрячься, напряжённо всматриваясь в окружающее. Однако оцепенение длится недолго, и вскоре (с такта 18 от цифры 12) начинается неуклонная активизация

(к моменту краткой каденции перед цифрой 15 уже появляются твёрдые гармонии большесекундового состава, рублено-отсекающие ритмические фигуры и совершенно «безбоязненное» *forte*), приводящая в заключительной партии к полному восстановлению главенствующего деятельно-бурлящего тонуса.

В репризе побочной партии (в цифре 31) исходный тематизм сохраняется только как канва: он «уходит в подполье», звучит глухо, невнятно, постепенно трансформируясь в общие формы движения, и начисто перекрывается динамичным контрапунктом рояля, берущим на себя ведущую смысловую функцию.

При всей активности самоутверждения атмосферу Концерта отличает не подлежащая сомнению гармоничность. Молодой герой находится в полном контакте с внешней средой, начиная с такого, казалось бы, чисто технического момента, как относительное равновесие *solo* и *tutti* (вплоть до прямой дублировки их партий), и кончая чувством радостного единения личности с окружающим миром – со всей отчётливостью в рефренах, где юная душа распахнута навстречу жизни, восторженно приветствует её.

Другой важнейший фактор гармоничности состоит в безусловной позитивно-утверждающей направленности. «Программу действий» героя произведения определяют созидательные устремления, он сохраняет обаяние даже в своих экспансивных притязаниях. Отсутствует какая-либо конфликтность и даже более или менее ощутимая противоречивость (за исключением упоминавшихся штрихов в *Meno mosso*).

Общий тонус не просто светлый, бодрый – он подчёркнуто жизнерадостный. Многое в Концерте наполнено праздничными ощущениями, радужно-светозарным сиянием, герой словно бы восклицает: *«Будем как солнце»* (название одной из стихотворных серий К. Бальмонта, поэтический мир которого был во многом созвучен раннему Прокофьеву). Если ещё раз обратиться к ключевому по своей драматургической роли рефрену (его троекратное проведение опоясывает всю композицию), то найдём неуклонное *crescendo* атмосферы ликования.

Уже в исходном изложении гимническое жизнеутверждение провозглашается мощно, приподнято, во всеуслышание (сразу же *ff*). Возвращаясь, рефрен наполняется одновременно и расцвечивающими, и динамизирующими энергичными фигурациями

трёхоктавного унисона фортепиано. На подходах ко второму и третьему проведениям рефрена включаются звончатые блики колокольчиков, и в своём третьем появлении рефрен, будучи завершающим апофеозом, выливается в грандиозный колокольный перезвон – его открытая экстатичность особенно заметна с такта 3 от цифры 37 (гармония вырывается из-под власти тоники *Des*, переходя в сферу *C-dur*) и в самом конце (в момент громогласных «потрясаний» заклинательного оборота *VI–V*).

Ещё одно свойство, которое в равной мере является и условием, и следствием гармоничности, – цельность характера. Базируется оно на таких качествах, как душевное здоровье, ясность, простота. С представлением о душевном здоровье согласуется практически всё из сказанного выше об образном строе Концерта, и остаётся упомянуть два немаловажных момента: господство диатоники и безыскусность оркестровки (автор совершенно не помышляет о тонкостях и деталях, главное для него – точно, сильно и впрямую донести мысль). Ясность и простота начинаются с общей установки-ограничителя: никакого нарочитого глубокомыслия, никаких философских проблем и абстракций – всё о земных, реальных вещах, всё зримо, конкретно, осязаемо. Это закономерно отражается на выборе средств выразительности.

Если взять тонально-гармоническую сферу, то при завидной свежести трактовки для неё характерна абсолютно выдержанная тональная определённость, акцентированная до схематизма обнажённым автентическим кадансированием, и что очень важно – внешне сложные аккордовые образования на поверку оказываются функционально совершенно отчётливыми.

В структурном отношении всё «разложено по полочкам», каждый из эпизодов выступает со своей образностью и многие из них расчленены между собой чётко проставленной «точкой» или даже «восклицательным знаком» (цезура, пауза с ферматой либо *G.P.*, то есть генеральная пауза). И при этом целое спаяно превосходно – при всей щедрости и многообразии тематизма Прокофьев добивается слитности благодаря сочетанию признаков рондо (цементирующая роль рефренов), сонатной формы (полный набор тематических партий) и сонатно-симфонического цикла (включение медленного раздела и скерцо в качестве динамизированной репризы главной партии).

Несмотря на упомянутую выше кажущуюся «странность» и хаотичность, цементирующим оказывается и ладотональный распорядок, в котором роль центральных опор играют *Des* и одноимённый *cis* (они господствуют в шести эпизодах из двенадцати) с сопутствующими им тональностями *gis*, *H*, *E,* и есть чрезвычайно освежающая «оппозиция» в виде *C-dur* со своими спутниками *a-moll* и *e-moll.*

Наконец, гармоничность образного строя обеспечивается и благодаря сбалансированности привычного и нового. Концерту свойственны прочные связи с классикой, вплоть до прямых перекличек с определёнными стилями далёких и ближайших предшественников (скажем, в фактуре деятельно-энергичных эпизодов – с Д. Скарлатти и К. Сен-Сансом, в лирической кантилене – с Э. Григом и С. Рахманиновым).

Стилевая направленность этого произведения нацелена не на дерзкий переворот, а на поступательное развитие традиций. Современные средства не вводятся резко, фронтально, «в лоб» – они включаются с подготовкой, постепенно, как бы под вуалью. Допустим, в главной партии возникают довольно острые переченья типа сопряжений *sol* и *fa* + *la* или *do* и *si* + *re*, но они «проскакивают» в стремительном движении.

Однако при всей постепенности обновления, совершенно очевидна принадлежность данной партитуры XX веку. Его приметы более всего обнажены в выявлении чрезвычайно активного, подчёркнуто деятельного тонуса и конкретнее – в духе деловитости. Это сказывается в господстве действенно-событийного начала, в повышенной импульсивности и мобильности (что в частности передаётся через поразительную интенсивность и непринужденность модулирования), а также в предельном лаконизме – показательны троекратно повторенная тоника в начале (без всяких «предисловий») и единственный «отрубающий» аккорд *sff staccato* в конце (без малейших «расшаркиваний»).

Всё самое характерное с точки зрения деятельно-деловитой манеры концентрирует в себе тематизм главной партии:

• кипение работы с неудержимым, целеустремлённым восхождением (как в общей направленности звукового потока, так и в его отталкивании от точек-опор, вздымающихся по то́нам *do*, *re*, *mi*♭, *fa*);

• отчётливые веяния урбанистики (графичность письма, жёсткость вертикали, «ударный» пианизм нонлегатного типа, токкатно-моторная основа с подключением суховатой штудии-экзерсиса);

• конструктивный подход (рациональная заданность движения с неукоснительно выдержанным ритмом восьмых и линеарным сопряжением фактурных пластов).

Вступая в мир, открывая его для себя и утверждаясь в нём, герой прокофьевского Концерта предстаёт наделённым исключительным зарядом жизненной энергии. Эта избыточность определяла его горячий темперамент, неуёмность, энтузиазм, окрылённость, давала веру в себя, порождала восторженное приятие бытия.

То был музыкальный манифест молодого поколения, входившего в жизнь на заре XX столетия в нерастраченной полноте сил, возможностей и стремлений, что так резонировало известной блоковской строфе примерно тех же лет:

О, весна без конца и без краю –
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном меча!

В завершение необходимо подчеркнуть: совершенно невозможно представить, что столь интенсивное развитие юношеской тематики в отечественном музыкальном искусстве начала XX столетия происходило само по себе, без мощных стимулов извне, то есть со стороны общеисторических процессов своего времени. Определяющей причиной её расцвета являлся, вне всякого сомнения, факт рождения новой эпохи – именно это и вызвало повышенный интерес к поре детства, отрочества, юности. В свою очередь, благодаря возникшему тогда соответствующему пласту художественного творчества мы может сегодня судить о важных гранях характера и устремлений поколения, вступавшего в жизнь на заре прошлого столетия.

* * *

До сих пор факторы, определявшие движение к истокам бытия, рассматривались преимущественно порознь. На деле же, в реальном художественном тексте, многие из них не раз совме-

щались в рамках одного произведения. С этой точки зрения в числе самых насыщенных гибридов следует назвать симфоническую поэму И. Стравинского **«Песнь соловья»** (1917). Рассмотрим её подробнее в качестве определённого итога Части первой данного исследования.

Определяющее качество содержания этого произведения – мир и человек в первородности своих проявлений. На относительно небольшом протяжении (произведение звучит около 24 минут) композитору удалось воссоздать целый «букет» разнообразных граней изначального. Основные из них: жанровая натура, «скифство», жизнь подсознания, сказочно-инфантильное начало. Причём всё это подано в чрезвычайно концентрированном виде, так что, в отличие от оперы «Соловей», на материале которой основана «Песнь соловья», данный опус способен произвести впечатление двойника сочинений типа «Весны священной».

Не столь очевиден дух первозданности в жанрово-характеристической сфере. Может показаться, что перед нами просто зарисовки празднества. Но в том-то и дело, что Стравинский словно бы не обобщает, не эстетизирует жизненный материал с позиций академического искусства, а выплёскивает его во всей натуральности, «живьем» перенося прямо в партитуру. Отсюда осязаемая конкретность «шумства» (воспользуемся неологизмом А.Н. Толстого из его романа «Петр I») – «шумства» праздной толпы, переданного через мельтешащий ворох её ликов, через её нестройный гомон, суету, стрекот, колыхание (начальный раздел, затем с цифры 44). Отсюда терпкая сочность ярмарочных красок, бойких уличных ритмов, характеристических восклицаний, выкриков, гармошечных переборов, балалаечного треньканья, прорезываемых слепящими вспышками иллюминации. Всё это обнаруживает прямые связи с картинно-изобразительной образностью балета «Петрушка» (1911) и раннего оркестрового опуса «Фейерверк» (1908), выступающей в сплаве с тем стилистическим компонентом, который в полную силу заявил о себе позже, в музыкально-театральном представлении «Байка» (1916). Речь идёт о скоморошине.

Её «инъекции» привносят в атмосферу праздности то лубочный, то разбитной оттенок (помимо названных разделов – в цифрах 25, 61). При этом ограничение краткими попевками, использование приплясок и погудок, гипертрофированные скачки́,

специфические инструментальные приемы типа *glissando* тромбонов не только дают утрированную характеристичность (порой с чертами глума), но и усиливают впечатление первозданности, что объясняется хронологической удалённостью жанровых истоков скоморошества.

«Скифство» как важнейшее выражение изначального, нашедшее яркое воплощение в «Весне священной» Стравинского и «Скифской сюите» Прокофьева, получило здесь довольно неожиданный и редкий поворот, связанный с упомянутым выше понятием-анахронизмом *«азиатчина»*. В качестве предварительного условия своей художественной реализации данное явление предполагает наличие определённого колорита. При сочинении оперы по мотивам известной сказки Андерсена у Стравинского естественно возникло побуждение соотнести этот колорит с географией сюжета, в котором случай из жизни некоего китайского императора (один из эпизодов обозначен в партитуре как «Китайский марш», в цифре 18) перекрещивается с упоминанием соседней Японии, откуда завезён искусственный соловей.

При всей своей условности звуковое решение ряда эпизодов достаточно однозначно ассоциируется с расхожим представлением о такого рода Востоке: пентатонная основа, движение параллельными квартами, тембры духовых, а в качестве «приправы» – хрупкая утончённость акварельных красок (см. в цифре 22 *divisi* первых скрипок на четыре группы с изысканным фоном челесты и арф).

Однако в контексте этого произведения ориентальное начало не имеет самодовлеющего значения. Автору было достаточно слегка пометить соответствующий колорит, для того чтобы вывести к действительно существенному – к той самой «азиатчине», понимаемой как особая грань русской национальной натуры, характерной именно для отечественного обихода в его соприкосновениях со скифским (хотя бы метафорически), среднеазиатским, а также с тем, что шло от времён монголо-татарского ига. В качестве аналогии можно напомнить, что о своей *«татарской породе»* говорит Алексей, главный герой романа Достоевского «Игрок» и одноимённой оперы Прокофьева.

В симфонической поэме «Песнь соловья» азиатская личина русского человека предстаёт с натуралистической обнажённо-

стью, выходя на поверхность вначале в разделе с цифры 16, а затем в его репризе (цифра 61) с отголосками в эпизодах (цифры 71, 77). Грузная, экспансивная маршевая поступь (*ff, molto pesante*) с зычными, воинственными сигналами и резкими, отрывистыми репликами-жестами (монополия медных), а подчас и с откровенной «бранью» (цифра 71) – вот из чего складывается формула грубо напирающей силы, зарисовка бонз-бояр, шествующих с фанфаронской важностью и туповатым самодовольством, но, тем не менее, грозно, даже устрашающе. От всего этого явственно отдаёт ханским деспотизмом, но приходится признать, что перед нами вариант фовизма, произрастающий от корней древа российского бытия.

Самое непосредственное отношение к изначальным сторонам существования имеет воссозданная в рассматриваемом произведении жизнь подсознания. Не случайно она тесно соприкасается здесь с пантеистическими ощущениями. Неоднократно возникает иллюзия пения птиц, гуканья и рыка существ, обитающих в нетронутой, дикой глухомани.

В непосредственных связях с заповедной природой предстаёт и человеческое, когда на переднем плане оказываются не осознанные мысли и чувства, а интуитивные побуждения и реакции, инстинктивные влечения и эмоции. Для погружения в эту сферу композитор избрал в качестве предпосылок, пожалуй, наиболее подходящие состояния: дрёма, забытьё, сонная грёза с сопутствующими им ощущениями томления, психологической размягчённости, «утробного» брожения. В эпизодах, связанных с подобными состояниями и ощущениями, некоторая осознанность чувства проявляется только в теме трубы (первое проведение – в цифре 68, последнее – в цифре 96). Многое в ней идёт от колорита вечерних зорь – сумеречных, сопряжённых с насторожённым затишьем, с зыбкостью и невнятностью настроения. В остальном «зоревая тема» созвучна всей музыке забытья. Впечатление расплывчатости создаётся за счёт двигательной заторможенности и интонационной нейтрализации.

Нейтрализована горизонталь – всё выстроено на «дремотном» *ostinato* единственного аккорда, звучащего в мерной, бесконечно повторяющейся однотипной фигурации струнных и арф. Нейтрализована вертикаль – этой единственной педалирующей гармонией является квинтаккорд с характерной для него интервальной индифферентностью. Нейтрализован и лад – опорный квинтаккорд фона (*la♭ + mi♭ + si♭ + fa*) тяготеет к *As-dur* и вместе с тем содержит в себе два звука (*si♭* и *fa*), которые становятся тональными центрами для плывущей над ним мелодии трубы (она колеблется между *f-moll* и *b-moll*), а в целом возникает сочленение параллельных звукорядов *As-dur* и *f-moll* с плагальной «добавкой» *b-moll*. В итоге происходит и нейтрализация воссоздаваемого состояния, что определяется также обращением к жанру колыбельной со свойственным ей монотонным повтором интонационных оборотов, с общим «разомлевшим» характером.

В других эпизодах музыки дрёмы эта расплывчатость и аморфность выражена ещё отчётливее благодаря подчёркнутой статичности фактуры, смазанности рельефа. «Зовы» инстинктов рождаются в туманном мареве призрачно-ирреальной среды, сотканной из сугубо индивидуализированных звучностей (к примеру, в цифре 39 – *soli* флейты и малого кларнета на фоне бликов челесты, отдельных реплик засурдиненных струнных, флажолетов арф). Почти с физиологической осязаемостью Стравинский воспроизводит свойственный состоянию сонной истомы эффект непроизвольного вздрагивания. Оно может напоминать лёгкую дрожь, пробегающую по телу, – в виде эксцентричных скерцо-каприсов (целая цепь этих крошечных фрагментов возникает, начиная с цифры 81). Представлены такие вздрагивания и в виде своеобразного тика. Скажем, в «зоревой теме» фон основан на сопряжении двух ритмических рисунков в размере $^{3}/_{8}$ с синкопой на второй шестнадцатой – этот импульсивный «щелчок» и даёт имитацию вздрагивания (как бы дергаясь во сне).

Описанное пребывание в дремоте, забытьи становится «плацдармом» для разворота сокровенного, труднопостижимого – жизни инстинктов, совершающейся в недрах психики, в тайниках подкорки, в глубинах «нутра». Наиболее приемлемый эквивалент этому потаённому миру композитор находит для себя в ритуалах ворожбы, колдовства, волхвования. Было подобное и в «Весне священной», а также в «Скифской сюите» Прокофьева. Но там – дополняющей сферой, а в симфонической поэме «Песнь соловья» магия подсознания выходит на первый план, в качестве ведущего слоя образности.

Волхв, кудесник, шаман – в таком амплуа выступает здесь Стравинский. Он искусно нагнетает круговерть закличек, гаданий, заговариваний, заклинаний, широко оперирует архаикой (очень показателен эпизод в цифре 72 – «гундосящее» бормотание духовного стиха низким фаготом). Разумеется, за творимым «дремучим» действом, завораживающе-сладким дурманом и полусомнамбулической зачарованностью скрывается специфическая лирика томления инстинктов, таинство их тёмного и загадочного существования (помимо названных разделов, см. также в цифрах 39–43, 58–60).

Раскрывая жизнь подсознания, автор не раз соприкасается с «чудны́м», диковинным (например, в эпизоде с обозначением «Игра искусственного соловья», в цифрах 58–60). В сценах «азиатчины» ощутимо подчас нечто игрушечное, невсамделишное. Зарисовки праздничной кутерьмы обнаруживают такую безоглядную отданность досужим утехам, в которой нет-нет, да проглянет отнюдь не взрослое.

Всем этим рассмотренный выше материал хотя бы косвенно смыкается с проявлениями детского жизнеощущения, которые составляют весомую «статью доходов» симфонической поэмы «Песнь соловья» и принадлежность которых к «началу начал» доказывать не приходится. Витания и причуды детской фантазии чаще всего остриём своим сходятся на чудесном, волшебном, сказочном, к чему в известной мере подталкивал и избранный сюжет. Всё основное концентрируется в двух интермеццо, перемежающих праздничное «шумство»: первое – в цифре 13, второе – в цифре 38 (с обозначением «Песня соловья»).

Оба эпизода отмечены резким торможением темпа и переходом к предельно прозрачной фактуре: на фоне трелей и флажолетов солирующих струнных плетутся кружева свирельных фиоритур. Импровизации флейт – верх затейливости, прихотливости (поистине «волшебные флейты»!). В них, а также в истончённости сплошь индивидуализированных тембров чувствуется воздействие практики импрессионизма и «Мира искусства», но рафинированный изыск подчинён в данном случае претворению сказочно-инфантильного начала, обретая исключительное обаяние первородной чистоты.

Отроческое восприятие жизни являло собой не столько самостоятельный тип содержания, сколько любопытный знак «детства эпохи», если подразумевать под этим начальный этап эволюции современной цивилизации, совпавший с первыми десятилетиями XX века. Чудо бытия было во многом связано с ощущением открытия мира, который представал перед человеком того времени как бы заново. Ощущение это было и субъективным, но в определённой степени могло порождаться и объективной реальностью, так как вступавшая в свои права современная эпоха несла с собой массу дотоле неведомых вещей и явлений. Вот в чём видится причина приподнято-восторженного отношения к окружающему, придающего симфонической поэме «Песнь соловья» ярко выраженный праздничный тонус.

Гедонистический посыл ведёт к безусловной доминанте незамутнённых, радужных красок, всякого рода звончатых эффектов, что сообщает целому заведомо беспечальный характер. И если всего единожды (перед цифрой 58) возникает эпизод стонавопления, то в общем контексте он воспринимается как чисто внешняя, «представленческая» имитация драматической сценки, как забавный курьёз или просто розыгрыш. Гедонистической направленности отвечает и тяготение данного опуса к экзотике – ведь едва ли не всё здесь основано на причудливом, экстравагантном, «закудесном» (особенно интригует музыка скоморошьих, «китайских» и сказочно-фантастических фрагментов). Мир представал полным чудес, этаким коробом диковинок, поток которых поражал красочной пестротой. Выплеснутая щедрой рукой композитора *«восхитительная мозаика»* [11, *81*] в своей многосоставности и разноистоковости напоминает вавилонское столпотворение.

Достаточно сказать, что произведение состоит из тринадцати более или менее отграниченных эпизодов и разделов. В свою очередь, семь разделов построены из ряда микроэпизодов (от трёх до десяти). Общее число структурных элементов – 46. Вдобавок ко всему многие микроэпизоды расчленяются на ряд фрагментов. Показательно, что, заботясь о практическом удобстве исполнения, автор был вынужден проставить в небольшой партитуре почти сотню цифр. Предотвратить превращение этого неописуемого множества в хаотичную груду «осколков» позволило искусство тематического монтажа, заимствованное из творческого опыта

Римского-Корсакова и доведённое Стравинским до мыслимого предела ювелирной отточенности. Но, помимо великолепной комбинационной техники, в качестве скрепляющего фактора действует весьма определённая смысловая траектория: от динамизма праздничного действа, воинственных шествий и живости сказочных образов к статике дрёмы, забытья.

Главенство динамического начала в первой половине композиции совершенно очевидно, но во второй её половине (с цифры 44) идёт стремительное драматургическое *diminuendo* – вначале за счёт резкого сокращения репризных проведений материала (начальный раздел и его реприза с цифры 44, раздел с цифры 16 и его реприза с цифры 61), а затем посредством его рассредоточения до отдельных, малоприметных отзвуков (последние «следы» – в цифре 77 и перед цифрой 96).

Статическая сфера, напротив, развивается по линии неуклонного *crescendo* своей значимости: поначалу она «вкрадывается» исподволь, но уже к концу первой половины произведения отвоёвывает себе большой раздел (цифры 39–43), а во второй половине неуклонно вытесняет динамические образы (начиная с цифры 58), выходя в конечном итоге к безраздельному господству. На всем протяжении выдерживается контраст этих сфер, подчёркнутый в частности резким сопоставлением темпов: *Presto* для одной, *Larghetto*, *Adagio* и *Tranquillo* для другой.

Запрограммированность авторской установки видится и в трактовке заключения (с цифры 96) с его эффектом полного торможения, остывания и растворения, – постепенное истаивание звучности фиксируется в многочисленных ремарках:

- *Tranquillo*, *Più tranquillo*, *Encore plus calme*;
- *dolcissimo*, *con sordino*, *comme un echo*;
- *morendo*, *p*, *più p*, *pp*.

За движением от динамики к статике угадывается определённый семантический подтекст. Действительно, в быстрых эпизодах превалируют сильные, дразнящие импульсы, до цветистости нарядный жанризм, простодушный иллюзион «фокусов и аттракционов». А в том сдвиге, который обнаруживают медленные разделы, нетрудно усмотреть стремление перейти от внешних проявлений к внутренней сосредоточенности и от бурного активизма, направленного вовне, к погружению внутрь.

Видимо, не случайно выделена «зоревая тема» – тема наиболее содержательная и художественно ценная для всего произведения, тема с чертами осмысленности, одухотворённости, вдумчивости, единственная тема, наделённая достаточной серьёзностью и оттенком меланхолии (недаром в её контур внедряются интонации высветленного причета).

* * *

Смысл рассмотренной драматургической траектории не ограничивается рамками данной, единично взятой концепции. В ней любопытно отразилась локальная историко-художественная ситуация второй половины 1910-х годов. После «современнического» бума дерзких инициатив и взрыва новаций первой половины десятилетия, что для самого Стравинского было связано прежде всего с балетами «Петрушка» и «Весна священная», в эти годы (особенно в 1917–1918-м) произошёл частичный отход от крайностей «бури и натиска», возникла своего рода усталость от избытка открытий, вызвавшая заметное снижение активности.

Временное затишье наметилось тогда и в музыке других крупнейших композиторов – Прокофьева (последние из «Мимолётностей», Первая симфония, Первый скрипичный концерт), Мясковского (Пятая симфония), – что доказывает закономерность появления симфонической поэмы «Песнь соловья», которая своей структурно-драматургической организацией своеобразно моделировала отмеченную особенность переживаемого исторического этапа (в качестве далёкой параллели можно напомнить приходящийся на то же время развал фронтов Первой мировой войны). Анализируемое произведение обращено преимущественно к декоративно-экзотическим ракурсам «языческого» направления, важнейшей функцией которого в отечественной музыке начала XX века являлся показ стихийных сил, их брожения, и в частности – раскрытие феномена первозданности в природе и человеке. Пожалуй, интенсивнее других разрабатывал данную сферу именно Стравинский, и её преломление в его творчестве оказалось разнообразнее, ярче, чем у других. В свою очередь, «Песнь соловья» даёт едва ли не самое сублимированное воплощение изначального, что в первую очередь определяется настойчивым вслушиванием-вчувствованием в заповедную жизнь подсознания.

Во многих отношениях рассмотренная партитура стала итогом развития ведущей, чрезвычайно плодотворной линии искусства Стравинского 1910-х годов, суммируя целый ряд важнейших элементов, характерных для упоминавшихся выше произведений («Фейерверк», «Петрушка», «Весна священная», «Байка»), и одновременно знаменуя её близкий исход.

«Засыпание», зафиксированное в коде симфонической поэмы «Песнь соловья», оказалось для Стравинского пророческим, поскольку непосредственно на отечественной фольклорной почве ему осталось сделать немногое: доработка «Свадебки», в основном законченной к 1916 году, и создание «Истории солдата» (1918), уже балансирующей между русской и западной ментальностью, а также «Симфонии духовых» (1920), где верх над причетом и скоморошиной одерживает католическая хоральность.

Часть вторая
Прессинг силовых воздействий и кризис гуманизма

Выход каждой новой эпохи на историческую арену сопровождается, как правило, мощным притоком жизненной активности в её самых различных проявлениях. Не было исключением и начало XX века – знамением этого времени явилось бурное развёртывание колоссального силового потенциала. Современники стали свидетелями беспрецедентного бума энергии и динамизма, и отечественное музыкальное искусство чутко отреагировало на него качественными сдвигами в сфере образности и стилистики.

Выдвижение на передний план двигательной стихии с обнажением в ней моторного начала и взрыв конструктивно-урбанистических тенденций повели к резким изменениям в художественной модели человека и окружающей его среды, в частности к вытеснению свойственной искусству прошлого лирической настроенности. Одновременно художественное творчество регистрировало склонность к радикализму жизненных установок, что нередко вело к открытой экспансивности, демонстративной жёсткости, оборачиваясь подчас экстремистскими крайностями. На этой основе формировался весьма характерный для реальности первых десятилетий XX столетия комплекс агрессивности, специфические варианты которого возникали в случаях его гибридизации с батальной выразительностью и воинствующим гротеском.

В ходе развёртывания отмеченных тенденций складывалась система силового прессинга, в том числе под-

разумевающая методы откровенно волевого воздействия, вплоть до диктата, подавления. В результате действия подобных факторов начинается процесс расшатывания гуманистических устоев. Серьёзные деформации в данной области оборачивались дисгармонией мира и человека, которая стала устойчивым знаком современного жизнеощущения.

При всём масштабе атаки на общепризнанные нормы цивилизованного существования, было бы преувеличением считать, что процесс девальвации гуманистических ценностей протекал беспрепятственно. Противодействие ему чаще всего связывалось с поддержанием этических идеалов, сложившихся в предшествующие эпохи, но серьёзные противовесы формировались и в процессе становления самой эпохи Модерн.

Глава пятая

Бум энергии и динамизма

Уже на рубеже XX столетия – наряду с существованием всякого рода пассивно-созерцательных настроений и в противовес им – происходит заметный подъём жизненной активности, интенсивное утверждение действенно-динамичного тонуса. Наибольшая перспективность в этом отношении была заложена в индивидуальных стилях Скрябина и Рахманинова.

Скрябин настойчиво культивировал такое качество, как импульсивность, которое касалось всех компонентов (от ритма до формообразования) и одно из самых своеобразных воплощений нашло в мотивах полёта (скрябинское *volando*).

Рахманинов в связи с характерной для него тенденцией к воплощению энергии волевых усилий разрабатывал выразительность мужественных, деятельно-упругих ритмов и к тому же обнаружил *«склонность к обнажению и нагнетательной повторности простых метроритмических формул – явление, ставшее очень характерным для современной музыки, в частности для Стравинского, Прокофьева, Шостаковича»* [200, *88*]. Не случайно и в его пианистической манере именно в начале 1910-х годов отмечали *«упругий звук, неиссякаемый запас ритмической энергии»* [229], а также *«мощный, точно стальной, острый удар»* [174].

И всё же прорыв современного *динамизма*, происшедший в начале 1910-х годов, был настолько мощным по силе и новым по очертаниям, что воспринимался как нечто ошеломляющее. Существенные изменения претерпевает в эти годы стиль старших современников (Метнер, Рахманинов), но основными выразителями движения «бури и натиска» выступили начинавшие свой путь композиторы, прежде всего Прокофьев и Стравинский. Отныне динамизм становится важнейшей приметой эпохи, означая максимальную насыщенность движением, повышенную активность, исключительную мобильность, обострённую импульсивность. Он является всепроникающим фактором нового миро-

ощущения, его действие сказывается и на самых общих свойствах музыкального творчества, отражаясь, например, в ускоренной, взрывчато-скачкообразной эволюции художественного процесса, в частой смене стилевых манер и направлений.

Музыка становится открытой к соответствующим воздействиям со стороны других видов искусства (скажем, воспринимает принципы монтажной драматургии, идущие от только что народившегося кинематографа) и, в свою очередь, воздействует на них (новаторская балетная эстетика начала XX века, выдвинувшая взамен многоактной структуры одноактную симфонизированную композицию).

Самые непосредственные проявления современного динамизма соотносились с понятием *новой энергии*. Для её художественного воплощения использовался арсенал всевозможных формул движения: различные виды моторики и токкатности, этюдные и экзерсисные формы, маршевые ритмы, пассажные и репетиционные рисунки, фигурации вращательного типа, движение по типу *perpetuum mobile* – причём в сравнении с их традиционной трактовкой часто происходило обнажение интонационно-жанрового костяка, его формульности.

На передний план выдвигаются такие качества, как мускульный характер, упругость, острота, ударность. Ударность в самом широком смысле слова – от жёсткого волевого напора до плакатно-оголённого рельефа и всякого рода маркатированной артикуляции. Эта энергия отличалась высочайшей интенсивностью, носила, как правило, чрезвычайно возбуждённый характер с доведением внутреннего напряжения до мыслимого предела, что в первую очередь касалось отдельных произведений варваристского плана с их яростными бушеваниями (балет Стравинского «Весна священная», кантата Прокофьева «Семеро их»). Но, скажем, «бешеная» токкатность нередко определяла облик и собственно динамической стихии, особенно когда она представала в образах неведомой, полуфантастической силы или приобретала инфернально-демонические очертания. То было извержение энергии, переполнявшей человеческое существо, плещущей через край, потоком которой далеко не всегда удавалось управлять. Тем не менее по внутренней своей природе она тяготела к целеустремлённости и организованности, что сказывалось в преобладании

чёткого, лапидарного интонационно-ритмического контура и цельных, монолитных структур.

Особая примета динамизма, каким он был претворён в музыке начала XX века, состояла в выдвижении *ритма*, который являлся базисом и одновременно пружиной развёртывания энергетического потенциала. Именно динамизм востребовал для себя ритм, в котором заключался нерв любой двигательной формулы – токкатной, моторной, маршевой и т. д. Но ритм не довольствуется ролью элемента, не ограничивается «обслуживанием» нижних этажей художественной выразительности. Он поднимается в ранг первостепенных слагаемых стиля и активно воздействует на созидание музыкальной конструкции.

В качестве основных формообразующих возможностей ритма В. Холопова называет такие оппозиции, как *«подчёркнутая метричность и “чистая” времяизмерительность, резкая акцентность и нивелированность артикуляции, интенсификация движения и выписанное торможение, убывающие и возрастающие прогрессии, остинатность и почти стихийная свобода ритмического рисунка»* [161, *81*]. На этой основе воплощался широкий круг контрастных граней:

- обобщённый образ жизненной энергии «вообще» и сугубо рабочая энергия с обнажением её физиологического «скелета» и мускульной сути;
- выплеск стихийных, неуправляемых сил и собранно-сосредоточенный, целеустремлённый силовой поток, движущийся с «железной» регулярностью;
- яростный натиск с экспансивным наскоком, с фовистской или инфернально-демонической окраской и «реальный динамизм» с его вполне мирной, созидательной направленностью.

Однако в любом варианте энергетизм начала века отличался склонностью к мощному динамическому прессу, упругостью, остротой и горячим возбуждением. В пределе это выводило на уровень сверхэнергии, когда движение превращалось в неистовый бег, вихревой полёт, а клокочущее действо напоминало лавину, шквал, вулканическое извержение.

Принадлежность такой энергии, как и динамизма вообще XX столетию зачастую определялась её *конструктивно-урбанистическим характером*. Урбанизация более чем что-либо другое

отмечала вступление в индустриальную эру. На главенствующие позиции выдвигаются энергия машинного типа, конструкция из «железа и стали», «стекла и бетона».

Урбанистический «мотор» XX века одержим стремлением подчинить всё и вся специфике производственного процесса с соответствующей ролью чёткой токкатной пульсации, остинатно-моторных фигураций вращательного типа и прочих имитаций рабочего ритма. В связи с этим приходится согласиться с реальностью существующего в западной социологии термина *человек массы*, в котором *«масса – это не множество неразвитых, но способных к развитию отдельных существ; она с самого начала подчинена другой структуре – нормирующему закону, образцом для которого служит функционирование машины»* [47, *145*].

На авансцену выходят простейшие и сложные механизмы, мир наполняется перестуком двигателей, всякого рода вибрациями, биениями, назойливым трением и свербящим повизгиванием трущихся частей, лязгом и скрежетом металла, пронзительным рёвом гудков, свистков, клаксонов. Так формируется музыкально-индустриальный пейзаж с сопутствующей ему шумовой атмосферой. За всем этим вставала жизнь современного города с его культом интенсивного движения и технической оснащённости, и шире – *«энергетическое мировоззрение XX века, динамическое восприятие жизни в её подчинении рабочей дисциплине и мерному биению пульса машин»* [10, *111*].

Здесь же таилась и опасность различного рода гипертрофий – будь то соблазн самодовлеющего техницизма или появление в человеческой натуре черт нивелированности, механичности, всякого рода прямолинейно-угловатых штрихов (под воздействием «машинизированного» энергетизма). Но опасность эта с достаточной очевидностью заявила о себе только в 1920-е годы, а в 1910-е урбанистика могла беспрепятственно вступать в самые невообразимые синтезы (скажем, с ирреальной и фовистской образностью).

Урбанистические устремления обычно выступали в соединении с конструктивными элементами. Тенденция к конструктивности заявила о себе в достаточно широкой гамме оттенков.

Как и собственно в жизненной реальности, это могли быть самые общие признаки – связанные, например, с утверждением

принципов полезности, рациональности, подчёркнутой логичности и системности. Причём установка на «математический» расчёт и полную выверенность приводила порой к откровенному схематизму, когда существование напоминало скорее технический чертеж.

Это могли быть и более конкретные свойства – скажем, отображение отлаженных, планомерных процессов, протекающих в безостановочной, неукоснительно выдержанной пульсации с акцентом на чёткости и ясности композиционного профиля и на целенаправленности драматургического развёртывания. И в данном случае культ методичности, безоговорочное подчинение заданному ритму подчас переходили в самодовлеющий диктат той или иной идеи (допустим, «движение ради движения»), а жизнь начинала походить на работу конвейера.

Наконец, это мог быть дух собранности, деловитости и подчёркнутой сдержанности с тенденцией к суховато-объективизированному тону, к холодноватой графичности письма, исключающей эмоциональную окраску. Если подобная сторона оказывалась излишне подчёркнутой, возникал вариант конструктивизма, абсолютирующего жёсткую регламентация и аскетизм, вплоть до рассудочной выхолощенности, когда начисто снимается живое биение человеческой плоти. Впрочем, в 1910-е годы такой крен существовал только в виде потенции, которая более отчётливо проявила себя позже, в 1920-е, а пока *ratio* благополучно соседствовало с *emotio* и самой причудливой фантазийностью.

При этом нельзя не обратить внимание на следующее: нередко отвергая эмоциональность в привычном значении слова, «техницизированный» человек начала века отличался незаурядным темпераментом, который выливался во всепоглощающую отданность бурно кипящей жизнедеятельности, в захватывающий азарт сверхскоростей, в чувство сопричастности миру высоких энергий.

* * *

Ведущим выразителем современного динамизма в отечественной музыке начала XX века стал ***С. Прокофьев***. Не случайно сам композитор, анализируя своё раннее творчество, отмечал среди нескольких основополагающих для себя линий токкатную или

моторную, называя в качестве образцов Этюды *ор. 2*, Токкату *ор. 11*, Скерцо из Десяти пьес *ор. 12*, Скерцо Второго фортепианного концерта, Токкату в Пятом фортепианном концерте, а также *«повторно-нагнетательные фигуры в "Скифской сюите", "Стальном скоке", пассажи в Третьем концерте»* [166, *24*].

В плане выявления динамического потенциала «авангардным» жанром была для Прокофьева фортепианная музыка (пьесы, сонаты, концерты), непосредственно связанная со своеобразием его пианизма, который обычно определяли в следующих характеристиках: *«...графический, мускулистый, беспедальный, тяготеющий к обнажённой чёткости линий и резко ударной акцентности»* [126, *21*]. К этому можно добавить, что как пианист он снискал себе за рубежом репутацию *«человека со стальными пальцами»* [162, *372*]. Сказанного достаточно для того, чтобы именно на образцах фортепианной музыки и попытаться выяснить коренные черты прокофьевской энергетики.

Если довериться художественной интуиции раннего Прокофьева, то следует констатировать: у рождавшейся эпохи был запрограммирован настолько колоссальный динамический потенциал, что в ряде случаев приходится говорить не просто об энергии, а в полном смысле о *сверхэнергии*. Подразумевается избыточность сил, переполняющих всё существо и вырывающихся наружу с поистине вулканическим темпераментом.

Впервые подобное обнаружилось в знаменитом **«Наваждении»** (*ор. 4 № 4*, 1908). В рамках относительно небольшой фортепианной пьесы 17-летнему композитору удалось сформулировать «энергетическую программу» нового времени. Мощный, собранно-сосредоточенный двигательный напор базируется на токкатной моторике в той её разновидности, которая стала самой типичной в музыке XX века – имеется в виду учащённая, но равномерная пульсация плотной аккордовой ткани. Всё подчинено изначально запрограммированному рабочему ритму: его обнажённая подача проявляется уже в том, что целое от начала до конца выстраивается на единственном семизвучном мотиве, предельная краткость которого определяет сплошь разработочный характер произведения. Непрерывные перебросы этого мотива из регистра в регистр, из одного фактурного слоя в другой создают ощущение исключительной мобильности. Нагнетанию силового

напряжения способствует использование имитационной техники и ещё в большей степени – взаимодействие основного мотива с упругими толчками-импульсами баса. Это энергетизм урбанистического толка, что преломилось в конструктивной заданности, в графичном характере звуковой ткани и в особой жёсткости, в которой есть что-то напоминающее «скрежет железа» (передаётся посредством разного рода диссонантности, включая кластерные гроздья из малых секунд).

Таков самый общий контур энергии «Наваждения». Но претворено здесь нечто большее, а именно – сверхэнергия. Достигается это благодаря высочайшей концентрации используемых ресурсов. Допустим, если взять средства динамики, находим взрывчатые контрасты на пределе звуковой шкалы, силовой пресс как общих, так и локальных нагнетаний, выделение резко форсированного ритма многочисленными акцентами. Благодаря максимально быстрому темпу токкатный поток становится вихревым – этой лавине неудержимо мчащейся энергии присуще не только исключительное возбуждение (поддерживается непрерывным модулированием), но и дух яростного неистовства.

«Наваждение» явилось одним из самых ранних первооткрытий кардинально нового стиля – по этой причине многое в облике выходящих на поверхность сил казалось таинственным, загадочным. Отсюда черты причудливости, фантастический покров, инфернально-демонические очертания. Внешне автор широко опирается на средства соответствующей образности, выработанные в музыке XIX столетия: «дьявольский» тритон, уменьшённые и увеличенные трезвучия, уменьшённые септаккорды, интенсивнейшая хроматизация, многозвучные форшлаги. Но всё это предстаёт в резко трансформированном виде – скажем, связные модуляции замещаются механическими сдвигами по малым секундам, аккордика и голосоведение до предела насыщаются «перцем» диссонирующих добавок.

Шлейф таинственности, загадочности ещё длительное время сопровождал прокофьевские образы энергии, что объяснялось первородностью динамической стихии, вырывавшейся на поверхность бытия. Однако постепенно воплощение динамического начала приобретало в музыке композитора всё большую определённость и конкретность.

Характерен в этом отношении **Этюд *c-moll ор. 2 № 4***, появившийся годом позже «Наваждения» (1909). Казалось бы, всё то же: взрывчато-импульсивный поток бурлящей энергии, её фанатичный напор, инфернально-демонический оттенок. Однако столь же очевидны и различия, суть которых сводится прежде всего к ярко выраженному урбанистическому акценту, что находит себя в следующем:

• обнажились признаки нарочитого примитива, в котором хорошо ощутимо воздействие «машинизации» (угловато-рубленый мелодический рельеф, однолинейные *ostinati* с назойливо неизменными повторами простейших рисунков);

• появилась конструктивная чёткость, доведённая едва ли не до схематизма (симметричность композиции, опора на «квадрат» четырёхтакта);

• возникли соприкосновения с джазовой стилистикой, которая станет одним из знаков индустриальной эпохи – соприкосновения тем более неожиданные и симптоматичные, что Прокофьеву тех лет джаз, даже в самых ранних его формах, вряд ли был известен.

Своё предельное выражение урбанистические тенденции получили в **Токкате *ор. 11*** (1912). Общие свойства прокофьевского динамизма всецело подчинены здесь запечатлению энергии машинного типа, которая становится олицетворением работы как таковой, в её сугубо производственном аспекте. Причём работы фанатичной, на полной самоотдаче, когда процесс идёт без малейших отстранений.

Технизация энергетического потока начинается с установки «движение ради движения». Пьеса целиком основана на токкатной моторике, в которой важна не столько интонационная выразительность, сколько постоянный пресс регулярного ритма. Свидетельства рационалистической заданности состоят в неукоснительно выдержанной безостановочной пульсации шестнадцатых, в методичном хроматическом скольжении звукового пучка, в рассчитанности драматургического развёртывания (четыре динамические волны с соответствующими фактурно-регистровыми разрастаниями).

С индустриальным миром Токкату роднят и совершенно отчётливые слуховые ассоциации: по-разному претворённые имитации

работающего двигателя, стучащего механизма, а в отдельных эпизодах – иллюзия мчащегося экспресса. Урбанистическая специфика заявляет о себе в подчёркнутой чёткости «производственного ритма», в механичности общего потока и его отдельных деталей, в стальном блеске фактуры, в исключительной жёсткости тона, что реализуется через сухую, нонлегатную артикуляцию и нарочито диссонирующую вертикаль, – дело в том, что звуковую ткань композитор строит на сознательном столкновении линий, поэтому правилом становятся переченья малых секунд и больших септим.

Теперь можно наметить некоторые общие черты прокофьевского динамизма. Его «техническое оснащение» состоит в следующем:

• стремительное, подчас вихревое движение на основе регулярной пульсации, изредка оттеняемой синкопированными перебивами;

• плотная, насыщенная фактура, нередко с широким разбросом пластов (партии правой и левой руки), что создаёт ощущение объёма и мощи;

• всё это становится компонентами виртуозной техники, которая в данном случае служит воплощению бурлящей энергии;

• взрывчато-импульсивное интонирование опирается на упруго-толчковые фигуры, осязаемо передающие мускульное напряжение;

• свою роль играет чрезвычайно мобильное модулирование и интенсивнейшая разработочность, которая проникает в любые разделы формы.

Основой и движущей пружиной всего является ритм – от отдельно взятых элементов до протяжённых остинатных построений. Ритм и остроакцентная артикуляция (на основе штриха *non legato* и *martellato*) с наибольшей отчётливостью передают «ударный» характер рассматриваемой образной сферы. Более того, по мнению Ю. Холопова, ударность – это *«проявление ведущих качеств художественной натуры Прокофьева: энергичность, сила и интенсивность мысли, плакатная чёткость и категоричность высказывания»* [232, *182*], к чему следует добавить и стремление к сжатости, спрессованности форм. В «ударном» характере подобного динамизма заложена важнейшая предпосылка конструктивно-урбанистического наклонения прокофьевской музыки, кото-

рое могло сказываться в достаточно общих моментах – таких, как стремление к крепкой и твёрдой манере музыкального письма или проявления самодовлеющей энергии. Но важнее были конкретные свидетельства: чёткость, упорядоченность структур, заданность ритмоинтонационного потока, подчёркнуто жёсткий тон (аскетичный «чёрно-белый» колорит, графическая оголённость, диссонирующая вертикаль). И хотя подчас мог возникать оттенок схематизма, в целом это способствовало впечатлению рациональной выверенности, собранности, деловитости.

Что касается урбанистики, то прежде всего следует выделить «железные» в своей неукоснительной размеренности ритмы и длительные единообразные *ostinati*, которые при определённой концентрации оказались способными вызывать весьма отчётливые ассоциации с производственным процессом (биение мотора, перестук двигателя, работа механизма, стремительное движение локомотива).

И всё-таки определяющие качества прокофьевской энергии соотносились в основном с фигурой реально действующего человека. Примером тому может служить одночастная **Третья соната** (1907–1917). Её суть состоит в выявлении бурного силового напора. Однако напор этот максимально заряжён взволнованностью, горением, приподнятостью, чему в частности служат концертно-виртуозный стиль изложения и гимнически-утверждающая нота (начиная с заключительной партии).

Развёртывание ведущего образа лишено малейшей монотонности, так как тематизм главной партии в каждой из трёх динамических волн предстаёт по-иному:

• экспозиция напоминает извержение или грохочущий водопад, который клубится, пенится, клокочет;

• разработка вторгается подобно шквалу, открывая разворот мощных преодолений;

• реприза – от начала до конца ускоряющийся разбег, в ходе которого звуковой поток постепенно собирается как бы из отдельных ручейков.

«Истинно человеческое» в полной мере расцветает в двух лирических островках-отстранениях (побочная партия), обогащающих целое обертонами сокровенного и штрихами национально-русского. Так исключается абстрагирование и взамен «узкоспециализированной» машинной энергии утверждается энергия одухотворённая, олицетворяющая общий подъём жизненных сил.

При всей соотнесённости с реально-человеческим, центром притяжения прокофьевской концепции 1910-х годов оставался *homo faber*, девиз которого: действенность, воля, динамизм – превыше всего. Следует заметить, что к такой постановке вопроса закономерно подводило предшествующее развитие музыкального искусства. Так, ***Рахманинов*** в ряде произведений 1900-х годов довольно последовательно проводил мысль о необходимости преодоления элегичности и лирической меланхолии, их вытеснения действенно-волевыми образами с соответствующей активизацией празднично-оптимистических настроений (Вторая соната, Вторая симфония и особенно Третий концерт).

Подхватывая столь созвучную своим устремлениям идею, Прокофьев с максимальной отчётливостью разрабатывает её во **Второй сонате** (1912), что побуждает рассмотреть данное произведение подробнее. Его драматургия основана на резком сопоставлении двух образных сфер – действенной и лирической.

Первая, преобладающая (основной тематизм I и IV частей, вся II) выступает с такими характеристиками, как нацеленность на активное действие, направленное вовне, волевой натиск, экспансивный настрой и явственно звучащая героическая нота, устремлённость в перспективу, обусловленная самоутверждением Модерна. Основные параметры этой образной сферы таковы:

• конструктивно чёткий, лапидарный тематизм, основанный на импульсивно-заострённых, нередко императивных или нарочито угловатых интонациях;

• графическая жёсткость гармонического контура с «твёрдыми» сопоставлениями типа *e – Des* и подчас с оголённым звучанием секунд и септим;

• интенсивная акцентуация, включая категоричные росчерки и «удары кулаком» в кадансах;

• широкий разброс партий правой и левой руки, что даёт ощущение мощи, размаха;

• и наконец – подчёркнутый лаконизм, в частности сказывающийся в компактности структур («рекорд» краткости поставлен во II части – простая трёхчастная форма, пролетающая практически на едином дыхании).

Определяющая суть ведущей образной сферы может быть сведена к одному слову: энергия. Однако стоит за ним масса смыслов – от самых общих до конкретно-специфических. С одной стороны, это выражение избытка сил, повышенной активности, духа преодолений, современного динамизма; с другой – воспроизведение мускульной стихии или движения мчащегося локомотива (с наибольшей отчётливостью в начале финала). И то, и другое базируется на арсенале соответствующих средств: бурный характер и чрезвычайно стремительные темпы, всевозможные токкатно-моторные формулы (часто на остинатной основе), исключительная насыщенность и упругость ритма. Например, во II части одновременно взаимодействуют четыре ритмических пласта: общая пульсация восьмых, «толчковые» биения четвертей фундамента (иногда с затактовым заострением) и средних голосов, а также синкопированный рисунок мелодической линии, к чему в ходе развития добавляются сигнальные реплики и пунктирные фигуры.

Особенностью развёртывания действенно-волевого начала является эволюция от сосредоточенности и напряжённости к праздничной раскованности.

Максимально нацелена на серьёзную, драматизированную настроенность I часть, и именно с этой частью более всего связана сумрачная краска титульного *d-moll*. Уже в экспозиционном изложении встречается немало моментов повышенной напряжённости – скажем, в середине главной партии «колючее» диссонирование созвучия секунды (*do*♯ + *re*♯) и жёсткое трение о него набатного оборота с *do*♮ и *si*, дополненное ритмическим переченьем дуолей и триолей (этот «перебивчатый» пульс напомнит о себе в упруго-импульсивной раскачке фактурного ритма первых тактов заключительной партии).

II часть и в меньшей степени IV непрерывно вибрируют между деловитой собранностью и радостным возбуждением, но в конечном счёте верх одерживает второе (особенно в финале). Так что в итоге II часть воспринимается как токката-скерцо (порой даже токката-пляс), а финал – как бурлящее празднество деятельных усилий с оттенком карнавальности (тарантельный ритм главной партии), едва ли не на грани с ярмарочными тонами (шумные, терпкие, пронзительно яркие краски трёх следующих тем

с «перцем» внедряющихся то́нов, с метрическими перебивами и остроакцентированной ритмикой). Тогда-то и обнаруживается свойственный музыке данной сонаты дух молодости, который находит себя в пафосе дерзаний (показательная деталь – стремительное завоевание всего диапазона в тактах 4–8 финала), в горячем темпераменте и свежести чувств, в задорном напоре с налётом задиристости и озорства (в полётно-вихревом потоке не раз проскальзывают скачущие ритмы).

Рассмотренным образам противостоит лирическая сфера, основные грани которой представлены в связующей и побочной партиях I части, а также в III части.

Связующая партия – жемчужина произведения. Особую прелесть ей придаёт сопряжение почти ностальгической дымки воспоминаний (журчащая капель времени) и баюкающей «сказки жизни», причём ощущение инфантильности усилено внесением черт трогательной хрупкости и беззащитности (ламентозный оттенок). Соткано это волшебство из непрерывного повторения краткой попевки, кружащейся наподобие веретена (по ниспадающим то́нам *g* – *f* – *es* – *des*), и по её остинатной канве идёт чудесная «вышивка» разнообразным по рисунку, расцвечивающим подголоском. Детское подчёркнуто опосредованной связью с звучанием шарманки, выделением чистых красок квинт и кварт, поразительной простотой – всё выстроено на единственном автентическом обороте, при этом доминанта берётся без терции («оголённость» звучания), но зато с участием ♯*IV*, и возникающая при этом большая септима даёт щемящий оттенок.

С точки зрения драматургической значимости для цикла основным репрезентантом лирической сферы выступает побочная партия. Выдержанная в пейзажных тонах (иллюзия воздуха, простора передаётся в частности благодаря тоническим опорам на «пустую» квинту), она как бы являет собой просветлённую «печаль полей», что особенно отчётливо во втором предложении, когда на мелодию накладывается прихотливо ветвящийся подголосок (словно вьётся полевая тропинка). Эта тема, как и связующая, далека от однозначности. Есть в ней объективно-эпическая основа – в широте дыхания, в неспешности развёртывания, в прямых соприкосновениях с традицией национально-русской песенности (в том числе в плагальном колебании тонического

устоя). С другой стороны, столь же органично присущ ей проникновенный лиризм, олицетворяющий неизбывно струящуюся грусть души: в индивидуализированности общего склада, в затуманенности пастельных тонов, в игре светотени, в субъективных акцентах фригийских понижений, в воспроизведении гитарного аккомпанемента.

В III части подхватывается и доводится до предела драматическая настроенность, которая намечалась в ходе развития связующей и побочной партий в разработке I части. Происходит глубокое погружение во внутренний мир тонко чувствующей, рефлексирующей личности, сосредоточенной на неотвязных, бередящих мыслях. Основной мотив первой темы действительно звучит как *idée fixe* в градациях от тоскливого вопрошания (когда он интонируется *p* и на интервале квинты) до жгучего взывания (*f*, тритон и в заострении дважды пунктирного ритма). Выражаясь поэтической строкой, *«дума за думой, волна за волной»* накатывают со всё более мучительной экспрессией. И в сущности ничего не меняет призрачное высветление в проведениях второй темы (зыбкое *pp*, внетональное блуждание со сплошной хроматизацией, «расплывчатый» метр $^{7}/_{8}$). К моменту кульминации (реприза первой темы) сумеречная исповедь души перерастает в поэму тревог и терзаний.

В целом за этой сгущённо-психологической гаммой стоит нечто большее, чем просто тягостные раздумья:

• это и чувство всепроникающей усталости, подавленности, неприютности («потухшие» тона, поникающие интонации);

• это и символ скорбного человеческого пути с чертами фатальности (очень характерна кода на мрачном органном пункте низкой тоники);

• это и тяжёлое, безотрадное колыхание моря жизни (в конце первой темы есть даже эффект поглощающей в себя пучины – серия из 16 ниспадающих по полутóнам тритонов).

При всём различии сказочно-инфантильной связующей партии, лироэпической побочной партии I части и медитативного тематизма III части, присущи им совершенно определённые родовые признаки: мягкость, возвышенность, поэтичность, созерцательный характер с тяготением к рефлексии, черты меланхолии или элегичности, безусловная соотнесённость со строем мыслей

и чувств интеллигентной натуры. В сравнении с чёткостью и лаконизмом, которые так характерны для основной образной сферы, здесь наблюдается склонность к пространности высказывания, к текучим, несколько размытым структурам (более всего это касается III части).

И ещё одно необходимое сопоставление: если в ведущей сфере всё насквозь пронизано духом современности и наделено подчёркнуто новаторским обликом, то здесь лексика заметно ретроспективнее, лишена малейшего радикализма. Это совершенно явственно ввиду прямых соприкосновений со стилистикой Рахманинова и Мясковского, которые стали в 1910-е годы основными выразителями подобной настроенности.

От рахманиновской традиции отталкивается побочная партия I части (включая абсолютно нетипичный для Прокофьева ориентальный оттенок – увеличенные секунды в мелодике), а колыхание фона в первой теме III части отдалённо напоминает о фактуре симфонической поэмы «Остров мертвых» (флюиды рахманиновского гармонического языка ощущаются в сопряжениях минорной тоники с минорной ♭*VI*).

Поразительную близость к стилю Мясковского обнаруживает III часть, причём здесь воссоздан тот характернейший тонус, который самим Мясковским будет полнокровно освоен позже, в 1920-е годы (чисто «мясковское» воспроизведено в хроматической «паутине» второй темы). Примечательна и такая деталь: в репризе побочной темы этой части контур басового голоса напоминает *Dies irae* – а как известно, Рахманинов и Мясковский вводили средневековый напев в свои сочинения чрезвычайно широко. Из других перекличек можно отметить связующую тему I части, которая отзовётся в основной теме метнеровской «Сонаты-воспоминания» *a-moll* (1919).

В любом случае всё сказанное подтверждает связь рассмотренных образов с уходившей Классической эпохой.

* * *

Как же строятся взаимоотношения рассмотренных образов?

Начнём с того, что это не просто две контрастные сферы, а два противостоящих типа мироощущения. Вот почему между ними возникает конфликт, который развивается на протяжении всей

сонаты в форме настойчивого вытеснения лиризма действенностью. Зерно этого процесса заложено в главной партии I части, даже более того – в её тематическом ядре (исходный восьмитакт). Его начало может напомнить о лирико-драматических образах Шумана и раннего Скрябина с чертами порывистости и с явственно прослушиваемой элегической нотой (текучесть мелодической линии, нервная взволнованность полиритмии восьмых и триолей, смягчённость вертикали: *t – секстаккорд минорной V – септаккорд #VI, квартсекстаккорд II – минорная V – s*). Затем происходит стремительное нагнетание действенно-волевых импульсов, которое подытоживается завершением (такты 7–8) – резко вскипающий взрыв решимости, выход к подчёркнутой твёрдости тона (форсированная артикуляция, отсекающий каданс, жёсткая гармоническая краска созвучия из четырёх больших секунд).

То, что запрограммировано в двойственной природе главной партии, с впечатляющей последовательностью проецируется на экспозицию и I часть в целом, а также на композиционный план всей сонаты.

На уровне экспозиции нежная меланхолия связующей и побочной партий, вводимых контрастом сопоставления, оказывается сжатой железным обручем жизненной активности главной и заключительной партий, причём тема заключительной партии, ассимилируя мотив связующей партии, трансформирует его на свой лад (своевольная мятежность зигзагообразных пассажей на макроинтервалике).

В разработку вовлекаются все тематические элементы, и их противоборство достигает максимального напряжения в её основном разделе. Здесь одновременно взаимодействуют четыре пласта:

• первый, нижний, «бас», в характере фигурированного органного пункта на мотивах связующей и заключительной партий;

• второй, «тенор», на мотиве набата из середины главной партии (его роль особенно важна);

• третий, «альт», на сигнальной «морзянке» оттуда же;

• четвёртый, «сопрано», на побочной партии, излагаемой в увеличении.

Надо ли говорить, какой давящий пресс испытывают в этих условиях лирические образы, и понятно, что в ходе развития ничего не остаётся от того видимого спокойствия, с которым они появляются в начале разработки. В конце её они совершенно теряются под натиском экспансивной стихии, и резюмирующим становится завершающий аккорд, в котором важнее всего острый диссонирующий скрежет большой септимы *do# + si#* и малой секунды *fa× + sol#*.

Естественно, что происшедшее накладывает отпечаток на репризу: в связующей партии появляется оттенок смятения, а побочная звучит с надломом (в основном из-за гармонической перекраски, так как введение уменьшённого септаккорда обнажает теперь щемящий характер увеличенных секунд мелодии).

Кода (возвращение главной партии) подытоживает процесс, окончательно сметая лиризм и подтверждая главенство волевой энергии восклицательным знаком заключительного аккорда-удара. Следовательно, и в масштабе всей части лирические образы композиционно оказываются в плотных тисках ведущей образной сферы.

После острого и непосредственного конфликтного взаимодействия в сонатном *Allegro*, автор «разводит» участников драмы, предоставляя каждому из них возможность высказаться в обособленной части. При этом с точки зрения драматургии сонаты, взятой в целом, важны два момента. В скерцо находим, пожалуй, единственный для всей сонаты намёк на «обратную связь» – в смягчённости красок игровых образов середины можно усмотреть косвенное воздействие лирической сферы. И напротив: *Andante*, логически продолжая обозначенное в I части поражение этой сферы, доводит до предела наплыв отрицательных эмоций, в котором слышится подчас нечто от панихиды.

Тем более захватывающим воспринимается бурное кипение жизнедеятельности, шумный оптимизм и задорная бравура, с которыми врывается финал. Именно здесь происходит завершающее открытое столкновение действенности и лиризма, причём в совершенно непредвиденной форме. В начале разработки делается попытка возобновления меланхолической настроенности – появляется реминисценция побочной партии I части. Но уже во втором предложении темы вводятся аккорды арпеджиато, затем из неё вычленяется подголосок, приобретающий характер «хулиганского» мотива (язвительный излом хроматического восхожде-

ния на колком *staccato* трепака). То есть осуществляется безжалостная, откровенно пародийная деформация исходного облика приёмами балаганно-шутовского гротеска (нарочитое снижение происходит и благодаря имитации тапёрской музыки). Вводя такое сильнодействующее средство, как саркастическая издёвка и град насмешек, автор окончательно расправляется с «оппозицией», полностью освобождая территорию для бурлящего вихря токкатной энергии и водопада радостных ощущений (реприза).

Остаётся заметить, что свойственная сонате законченная система связей может быть проиллюстрирована на примере двух показательных штрихов. Во-первых, предпосылка к описанному осмеянию была намечена ещё в начале разработки I части (появление арпеджированных аккордов в изложении побочной партии и несколько эксцентричная подача связующей партии с ремаркой *scherzando*), а затем дополняется чертами насмешливой ироничности побочной партии финала (в характере гротескного танца). И во-вторых, в конце разработки финала проскальзывает явственный отголосок душевной борьбы и смятений III части.

Как видим, в финале лирические образы оказываются структурно зажатыми в ещё более жёсткие тиски главенствующей образности. И архитектоника сонаты в целом подчинена тому же принципу (III часть в окружении остальных), а её сюжет выстроен следующим образом: от напряжённых коллизий I части через сопоставление сфер во II и III частях к праздничному жизнеутверждению в финале. Вытеснение лирики ведётся как серьёзными, так и буффонными средствами – в конечном счёте она категорически отвергается как синоним пассивности и размягчённости, а в качестве безусловной ценности выдвигается действенно-динамичное жизнеощущение, устремлённое в перспективу.

Не обсуждая этическую сторону данной концепции (проблематичность авторского подхода, неизбежно влекущего за собой существенные потери нравственного порядка), подчеркнём: при всей активности прессинга со стороны волевых образов, воплощены они в позитивном аспекте. К тому же приходится признать объективную закономерность появления этой концепции не только потому, что столь совершенное художественное произведение не могло быть случайностью, но и в связи с тем, что подобная идея разрабатывалась в ряде сочинений непосредственных

предшественников композитора. Одно из них – Четвёртая соната Скрябина и, очевидно, совсем не случайно Прокофьев писал о ней в одном из писем 1909 года: *«Это самая лучшая его соната. Я её часто играю»* [167, *481*].

* * *

Бум энергии и динамизма, вспыхнувший в 1910-е годы, получил своё продолжение и завершение в музыке следующего десятилетия. Теперь определяющей стороной явилось ещё более интенсивное распространение конструктивно-урбанистических тенденций. За рубежом в этом русле создаются концертные композиции И. Стравинского (Концерт для фортепиано и духовых) и С. Прокофьева (Четвёртый и Пятый фортепианные концерты, написанные в самом начале 1930-х годов), в России данную линию активнейшим образом развивают представители «современничества» (в числе наиболее содержательных приобретений – Первая фортепианная соната и Скерцо из Двух пьес для струнного октета Д. Шостаковича).

Одно из характерных увлечений 1920-х годов – всякого рода индустриальные натурализации, главными адептами которых выступили В. Дешевóв (музыка к пьесе «Рельсы», опера «Лёд и сталь») и А. Мосолóв (опера «Плотина», балет «Сталь» с нашумевшим в своё время фрагментом «Завод»). О неслучайности появления «производственной музыки» говорит то, что она затронула ведущих мастеров (балеты «Стальной скок» С. Прокофьева, «Болт» Д. Шостаковича) и проникла даже в массовые жанры (хоры А. Давиденко «Рабочий май», «Бей молотом»). Наряду с радикальными формами продолжил существование «реальный динамизм» (Третий фортепианный концерт Прокофьева), который на рубеже 1930-х годов откликнулся на зов «реконструктивного периода» и в какой-то степени отразил утверждавшийся тогда дух созидательного энтузиазма (Третья симфония Шостаковича).

Как видим, творчеству начала XX века было присуще сосуществование и взаимодействие динамизма «вообще» и динамизма конструктивного плана. Первый раскрывал себя через мощный напор энергии, нередко приобретающей стихийные формы, что отражало буйство сил, изначальную жажду движения. Динамизм конструктивного плана выказывал стремление к организованно-

сти, дисциплине (подчёркнутая деловитость, рационализм, «математическая» заданность), а также к энергии машинного типа с соответствующей «эре технократии» жёсткостью и холодностью. Динамизм как важнейшее качество начала XX века, по всей видимости, осознавался творцами музыки этого времени. Поэтому обозначение *Presto energico,* проставленное в прокофьевском Этюде *ор. 2 № 4*, было достаточно ходовым. И, конечно же, не являлся случайным пристальный интерес Б. Асафьева 1920-х годов к динамической стороне современной ему музыки (изыскания в опоре на энергетическую теорию Э. Курта). Симптоматично его восклицание по поводу балета С. Прокофьева «Стальной скок»: *«Вот подлинный стиль нашей эпохи, потому что здесь вполне можно говорить о кованых ритмах, об упругих как сталь интонациях и о музыкальных приливах и отливах, подобных дыханию гигантских мехов»* [11, *177*].

И всё же только теперь, с достаточной исторической дистанции можно представить всю значимость рассматриваемого фактора. Его первичная функция – запечатлеть извержение колоссальной энергии, с которой выходило на авансцену времён XX столетие. Но суть современного динамизма заключалась не только в мощном силовом потенциале и в его конструктивно-урбанистическом качестве. Речь идёт о новом стиле жизнедеятельности вообще, что подразумевает следующее:

• бурный, резко ускорившийся темп развития, его чрезвычайная импульсивность и подчас учащённо-лихорадочный характер;

• нередко исключительная интенсивность и высочайшее напряжение жизненных процессов, сильнейшая концентрация активно-действенного начала;

• спрессованность, компактность, информативная насыщенность и т. д.

Динамизм стал одной из важнейших констант современного мироощущения. Соответственно этому и человек представал в оптимуме фигурой деятельной, исполненной бодрости и жажды движения. В максимуме это было существо одержимое, без остатка отданное делу, обуреваемое стремлением «*жить удесятерённой жизнью*» (А. Блок).

Глава шестая

Комплекс агрессивности

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

Проблема агрессивности уже неоднократно затрагивалась в предшествующем изложении, особенно часто при рассмотрении скифски-варваристской образности. Поэтому вполне закономерно, что, являясь ведущим представителем художественного «язычества», ***И. Стравинский*** стал и главным выразителем комплекса агрессивности.

Основные вехи развёртывания негативной сферы в его творчестве 1910-х годов таковы: первые, частичные прорывы в балете «Жар-птица», достаточно системная заявка в «Петрушке» (прежде всего в образах главного героя и Арапа), тотальное извержение в «Весне священной» и его весьма ощутимые отзвуки в симфонической поэме «Песнь соловья».

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

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

Питательной почвой агрессивности являлся радикализм жизненных устремлений, столь свойственный мироощущению человека начала XX века. Это получило своё прямое и косвенное выражение в эстетических принципах ряда авторов, начиная с творческой практики позднего А. Скрябина. Подразумеваются категоричность художественных установок, демонстративное новаторство, тяготение к предельному, исключительному, гиперболизированному, то есть всё то, что нашло себя в таких отмечавшихся выше разноплановых явлениях, как «макро» и «микро», сверхэнергия и конструктивизм, архаика, «варварство» и т. д. Причём не раз подобные тенденции доводились до того критического предела, на грани которого происходил переход в область художественного экстремизма, что чаще всего было связано с образами необузданной стихийности, неистового фанатизма.

На подступах к агрессивности находилась масса разнообразных проявлений, которые могли быть, к примеру, следствием юношеского максимализма или повышенно активных волевых преодолений, как представлено это в ряде произведений ***Прокофьева***. Допустим, в его Первом фортепианном концерте, во Второй и Третьей сонатах находим массу эпизодов воинственного напора с чертами грубоватого наскока и дерзкого вызова, с решительно отрубающими «ударами кулака». В подобных случаях с достаточной определённостью являло себя такое качество, как экспансивность с присущими ей резкостью и жёсткостью.

Однако наступательный натиск был присущ и позитивной героике, а собственно агрессивное начиналось с того момента, когда эскалация отмеченных качеств сопровождалась развёртыванием негативного начала и когда устанавливалась взрывчатая, конфликтная атмосфера, основанная на противополагании, столкновении. Этот комплекс мог проявлять себя по-разному. Если вновь обратиться к творчеству Прокофьева, то, например, в некоторых из «Мимолётностей» (№ 14, 15, 19) встречаемся с состояниями перевозбуждённости, необузданности (нервозно-лихорадочный тонус, сумбурно-хаотичный характер изложения, колющие занозы-переченья, устрашающие кластеры). Иногда находим у него приближение к тому типу образности, который позже, в отношении отдельных явлений музыки Шостаковича будет квалифицироваться как *«злое скерцо»*.

Наиболее распространённый тип агрессивности связан у Прокофьева с обрисовкой подчёркнутой воинственности. Почти единственной жанровой основой становится в таких случаях марш – прямолинейный, угловатый, часто в специфически батальной трактовке. Грубо впечатывающий шаг тяжёлой фактурной массы, схематическая оголённость интонационного рельефа с выделением хлещуще-стреляющих оборотов и резких *sforzandi*, «ощетинившаяся» жёстко диссонирующая аккордика, форсированность звуковой атаки, основанной на отрывистой «жестикуляции» и рубленой фразировке в манере вколачивания или топота – всё служит воплощению подавляющей силы, подчас явно военного характера (Марш из Четырёх пьес *op. 3*, Аллеманда из Десяти пьес *op. 12*).

Последний из отмеченных моментов совершенно невозможно отнести к разряду случайностей и оговорок. В музыке начала XX века неоднократно преломлялась ситуация сращивания агрессивных побуждений с жёстким прессом урбанистической энергии, что придавало образности «милитаристский» оттенок. В этом сказывалось воздействие общего почерка эпохи и его «частного случая» в виде Первой мировой войны, занявшей внушительный отрезок 1910-х годов.

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

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

* * *

Теперь, когда общая картина намечена, необходимо вновь обратиться к балету **«Весна священная»**. В Главе третьей он рассматривался в аспекте «язычества», но ещё в большей степени смысл знаменитой партитуры Стравинского связан с раскрытием комплекса агрессивности.

Поскольку проявления агрессивности немыслимы вне активного действия, «расследование» данного комплекса следует

начать с рассмотрения образов энергии и динамической стихии вообще. А здесь, в свою очередь, первостепенным фактором для «Весны священной» явился ритм.

Общепризнанно, что ритм в этой партитуре зачастую приобретает значение ведущего элемента музыкальной выразительности. Гармонические средства в таких случаях обычно сводятся к предельному минимуму либо заменяются многозвучными структурами функционально неопределённого, полушумового характера, в которых важна не столько экспрессивность или красочность, сколько их материальная весомость, способствующая созданию ощущения плотности и вибрации фактурных масс и объёмов. В предельном варианте мелодическое интонирование как таковое аннулируется вообще (см. тематизм струнных и валторн в начальном разделе «Весенних гаданий») – в таких случаях перестает быть метафорой суждение *«Стравинский низвел музыку до голого ритма»* [40, *143*].

Способность ритма «Весны священной» к самостоятельной выразительности определяется его исключительной интенсивностью и ярко выраженным своеобразием. Самым мощным «двигателем» данной партитуры следует признать синкопу в её узком и широком понимании. Наряду с активным употреблением синкопы в привычном истолковании, Стравинский использует «синкопированный» метр, виртуозно оперируя сверхчастой, подчас ежетактной сменой размеров, причём размеров неквадратных или размеров заведомо неравной стоимости (к примеру, в «Величании избранной» $^{9}/_{8}$, $^{5}/_{8}$, $^{7}/_{8}$, $^{3}/_{8}$ или $^{7}/_{4}$, $^{3}/_{8}$, $^{4}/_{8}$, $^{7}/_{4}$). И то, и другое придаёт звуковому потоку чрезвычайную импульсивность. Она может олицетворять порыв неуправляемых сил, когда синкопированные рисунки являются самоценными, и она же передаёт образ целенаправленной энергии, устремляющейся в определённое русло, когда синкопы возникают на фоне регулярного движения.

Пожалуй, именно такое сочетание регулярной и нерегулярной ритмики становится в «Весне священной» наиболее эффективным средством воплощения динамизма, сообщающим звучанию особую упругость, пружинящий характер. Кроме того, включаются полиритмические комбинации и полиметрические взаимодействия, которые создают акцентно-фоническую многослойность и тем самым обеспечивают дополнительное насыщение звуковой

массы. Так складывается апофеоз ритма, непосредственно передающего энергию жеста, движения, динамического действия.

Упомянув такие понятия, как жест, движение, действие, можно заметить, что именно в этом смысле не случаен выбор жанра балета – по крайней мере, внешним стимулом для композитора служили предполагаемые танец, мимика, пантомима как наиболее естественное выражение двигательного начала. Причём с точки зрения динамической природы «Весны священной» здесь важна не мягкая пластика и соответственно не мелос, распев, а безраздельно господствующий акцент на подчёркнуто деятельных проявлениях, которые базируются на формульном тематизме с определяющей ролью ритма и фактуры.

Закон данной партитуры – максимум действенности и минимум статики, лирики, медитативности, созерцательности, допускаемых только в качестве оттеняющих моментов. Отсюда безусловная доминанта стремительных темпов, доводимых до головокружительного бега. Отсюда же предельная громкостная шкала и сверхнасыщенные *tutti*. Отсюда, наконец, принцип мощных *crescendi*, действие которого распространяется и на композицию в целом – она представляет собой три большие волны нарастания темпа, динамики и фактурной массы: от первого Вступления к «Игре умыкания», от «Вешних хороводов» к «Выплясыванию земли» и от второго Вступления к «Великой священной пляске».

* * *

Образ энергии предстаёт в «Весне священной» с наибольшей обнажённостью в тех случаях, когда в действие включаются атрибуты урбанистического стиля. Будучи непосредственным свидетелем начала индустриальной эры, на глазах которого в обиход входила масса технических изобретений и нововведений (от телефона и радио до дизеля и аэроплана), Стравинский по крайней мере интуитивно стремился к претворению соответствующих моментов.

По его воспоминаниям, первая из возникших тем балета представилась ему *«в крепкой и жёсткой манере»*, и это явилось импульсом *«создания музыки в таком же стиле»* [216, *30*]. Фраза *«в крепкой и жёсткой манере»* очень симптоматична для определения таких важнейших качеств звукового мышления XX века, как

динамизм, конструктивная заданность, а также отражение особенностей двигательного процесса, порождённого веком машин.

Приводившееся выше суждение о низведении Стравинским музыки *«до голого ритма»* явно имело под собой и подоплёку восприятия ряда эпизодов «Весны священной» как «производственных», неодухотворённых по своему характеру. Крайнюю точку зрения на этот счёт в своё время высказывал Б. Асафьев: *«В музыке Стравинского всё механизировано и во всём ритм машины»* [10, *165*].

И действительно, в отдельных сценах с полной наглядностью претворена работа различных механизмов:

• через сугубо инструментальные, откровенно схематизированные интонационные рисунки;

• через всевозможные остинатно-репетиционные формулы и различные токкатно-моторные звукоизобразительные фигуры;

• через равномерную, подчёркнуто регулярную пульсацию на основе достаточно единой, нормативной метрики, что вынуждало В. Каратыгина говорить о *«монотонных, долбящих ритмах»* [94, *161*].

Самую насыщенную репрезентацию подобных качеств даёт сцена «Весенние гадания». Она организована на основе взаимодействия массы мотивов, имитирующих работу всякого рода механизмов. Ведущий из этих мотивов можно обозначить словом *перестук*, так как построен он из четырёх восьмых на трёх нотах *(re♭ – si♭ – mi♭ – si♭)* – его состав сохраняется неизменным, незначительно варьируется регистр, тембровое облачение (он звучит преимущественно в сдержанно-деловитой краске английского рожка).

Этот мотив является для данной сцены инвариантом, программирующим едва ли не весь остальной материал. Поэтому неудивительно, что многое здесь так или иначе напоминает механичный перестук. В сравнении с базисным мотивом, последующие образования основаны либо на развёртывании и усложнении, либо на свёртывании и примитивизации его контура.

Кроме различных модификаций перестука, представлены чисто фоновые звукоизобразительные детали: гудение, жужжание и бурчание (однотонные трели фаготов и скрипок с цифры 22), гудки и свистки (синкопированная педаль октавы гобоев в цифре 16), в сумме своей образующие гармонически нестройную,

«загрязнённую», шумовую среду (см. в цифрах 16 и 25 совмещение нескольких разнотональных опор, создающих расплывчатое пятно с охватом почти всей хроматической гаммы).

Именно к такому восприятию «Весенних гаданий» вплотную приближался Б. Асафьев: *«Стрекот, шелест, скрип, постукивание... Впечатление, что музыка крутится, как колесо вокруг оси... Характер деловитый, кукольно-несвободный, без лирики»* [10, *46*]. В приведённых словах прослушивается и мысль о такой неизбежной взаимосвязи: чем большее внимание сосредоточивается на механическом начале, тем всё дальше на задний план отодвигается начало человеческое.

Нет спору, «производственный» процесс воспроизведён здесь превосходно. Работающие в разном режиме крупные («басовые») и малые («сопрановые»), сложные и простейшие механизмы, всякого рода вибрации, биения, шумы, переплетаясь во множестве полиритмических и полиметрических комбинаций, составляют универсальный набор конкретных изобразительных имитаций и в своей совокупности олицетворяют урбанистический «мотор» XX века. Однако в потоке машинной энергии происходит отчуждение от естественного, человеческого. Происходит это по причине конструктивной заданности мерного, чёткого, безостановочного движения, основанного на неизменных остинатных формулах, и ввиду сугубо инструментального, чисто графического рисунка фактуры, в котором господствуют холодные интервалы чистых кварт и квинт, диссонирующие макроскачки (малая септима и малая нона), сухие, колкие, «ощетинившиеся» созвучия и соответствующие приёмы звукоизвлечения (к примеру, у струнных – *staccato, pizzicato, spiccato, col legno)*.

Нарочито внеэмоциональный характер, жёсткая регламентация, прямолинейность и схематизм вместо гибкости и живого дыхания – во всём подобном таится направленность против человека. И предпосылка эта в полной мере реализуется в ходе развёртывания урбанистического потенциала.

Трансформация энергии вообще в агрессивную энергию происходит путём нагнетания силового прессинга, экспансии и батальности. И в данном отношении всё типичное даёт сцена «Весенние гадания». Рассмотрим её, присоединяя в целях полноты обобщений необходимые примеры из других эпизодов балета.

Силовой прессинг создаётся в «Весне священной», как правило, посредством разрастания фактурного потока, который постепенно превращается в густую катящуюся массу. Её динамический напор кажется неостановимым – неумолимо надвигаясь, она чисто физическим воздействием подчиняет, буквально подминая под себя. Подобное устрашающее *crescendo* осуществляется на протяжении «Весенних гаданий» в четыре нарастающие волны (такт 3 в цифре 12; в цифрах 18, 22, 30), вырываясь в конце в стихийное буйство энергии «Игры умыкания».

Другой вариант прессинга – через беспощадный в своей методичности ритмический напор, подавляющий неукоснительной остинатностью, как происходит это в крайних разделах «Действа старцев – человечьих пра́отцев».

Экспансивность начинается с акцентирования такого изначально присущего урбанистической энергии качества, как жёсткость, связанного прежде всего с «холодом» механического движения, с чёткостью «железного» ритма. Наиболее специфическая особенность этого акцентирования состоит в привнесении металлической окраски, в воспроизведении эффекта скрежета, лязга. Металлический скрежет имитируется с помощью нарочито грубых политональных наложений. Первый и простейший случай находим в предыкте к «Весенним гаданиям» (с такта 4 в цифре 12), когда «перестук» скрипок с интервальным составом *si♭ – re♭ – mi♭* накладывается в резком переченье на трель кларнета *do – re*.

Ближайший случай лязгающей звучности встречаем в первом такте от цифры 15, где включается концентрированный пучок экстремальных средств: *sforzandi* синкопированных восьмых, взятые скачком форшлаги, пронзительный тембр (высокий регистр свистящих малых флейт и малого кларнета), максимальная острота диссонирования (с учётом форшлагов по две кварты в малосекундовом смещении *do♭ + fa♭* и *do + fa*, затем *la♭ + re♭* и *sol + do)*.

Ярко выраженная экспансивность обеспечивается обычно тем, что по причине резкой, отрывистой, форсированной артикуляции звукоизвлечение приобретает характер вколачивания. Особенно осязаемым это становится благодаря массированным *tutti* и синкопированной акцентности, воспроизводимой на фоне регулярного ритмического пульса (см. завершение «Игры умыкания» и крайние разделы «Выплясывания земли»).

Стремление передать энергию мощного удара приводит к чрезвычайному усилению роли ударных инструментов и определяет ударную трактовку остального инструментария. Причём ударные подчас берут на себя функцию «бича», подхлёстывающего остальные группы, что породило в «Весне священной» особую технику комплементарного ритма, когда сильнейшие толчки низких ударных как бы вызывают сотрясение остальной оркестровой массы (апогея подобный эффект достигает в финале балета).

Батальная образность получает в «Весне священной» весьма нетривиальное истолкование. Почти начисто исключив из обращения фанфарные обороты, Стравинский широко использует более сильнодействующую воинственную сигнальность, представленную как в простейшем, так и в усложнённом виде, но всегда пронзительную (обычно ввиду высокого регистра духовых) и часто с металлическим призвуком (засурдиненная медь). Сигнальность дополняется совершенно специфическими ритмоинтонационными образованиями, которые в своей категоричной императивности прямо напоминают приказ, команду, властный окрик (комплект образцов резкой жестикуляции и волевых возглашений – два такта до цифры 22 и два такта после неё).

Отсутствует в данной партитуре и такой расхожий атрибут батальной образности, как маршевость, – её заменяет тяжело топочущий шаг. И, по всей видимости, именно с «Весны священной» начинает свою родословную характерная для музыки XX века батальная токкатность.

Чтобы конкретизировать два последних момента, обратимся к эмблематическому тематизму «Весенних гаданий» («мотив натиска») и к среднему разделу «Выплясывания земли».

Фактурный тематизм начальных эпизодов сцены «Весенние гадания», несмотря на относительно краткую зону действия (в цифрах 13–15, 18–21), с полным основанием воспринимается как эмблема произведения ввиду своей чеканности, сверхлапидарности, резко выраженной урбанистической характерности, а также по причине яркого выявления жёстко организованного силового напора. Знаменательно, что именно данное тематическое ядро и явилось исходным для всей партитуры, о чём свидетельствовал сам композитор [216, *30*].

Что делает этот мотив «мотивом натиска», причём натиска военного, агрессивного? Всё здесь сведено к единственному аккорду и его ритмической пульсации. Данный аккорд может трактоваться по-разному. С формальной точки зрения это просто полигармония *Fes* + *квинтсекстаккорд Es* (то есть два мажорных аккорда на расстоянии большой септимы), с точки зрения интонационно-ладовых тяготений такое сочетание может быть истолковано как соединение *t* + *секундаккорд VII* либо *VI* + *квинтсекстаккорд* доминанты в *as* (то есть как полиаккорд доминантового происхождения, никогда не разрешаемый в подразумеваемую тонику).

В любом случае создаётся высочайшее конфликтное напряжение и чрезвычайная жёсткость, так как подобная вертикаль представляет собой образование кластерного типа, охватывая весь диатонический звукоряд. Помимо всего прочего, эта усложнённая диссонантно-кластерная структура обеспечивает исключительную плотность, которая усиливается сплошным заполнением нижнего регистра, динамикой *ff* и движением смычка вниз у струнных на каждой ноте. Так формируется густая, спрессованная, монолитная и «ощетинившаяся» звуковая масса, своего рода аккорд-броня.

Не менее важен в «мотиве натиска» характер пульсации. Обозначение *Tempo giusto* не просто исключает какие-либо отклонения от темпа и метра, но в данном контексте содержит в себе указание на неукоснительно выдержанный мерный и чёткий ритм восьмых, символизирующий бесперебойное движение механизма (регулярный автоматизм основного ритма подчёркнут редкой для «Весны священной» квадратностью структуры – ровно восемь тактов). Этой ударно-репетиционной пульсации уже самой по себе вполне достаточно для воплощения топочущего шага военной машины (к примеру, в самом конце сцены «Тайные игры девушек» композитор ограничивается подобной формулой). Однако вдобавок ко всему на исходную канву накладывается иррегулярная сетка синкоп, резко акцентированных посредством *sforzandi* восьми валторн, что придаёт звуковому потоку импульсивно-взрывчатый характер.

Так, вероятно, впервые в музыкальном искусстве было воссоздано чистейшее порождение XX века – ход-бег агрессивно-урбанистической энергии, её властный, неумолимо жёсткий напор.

Другой тип батальной токкатности представлен в среднем разделе «Выплясывания земли». По существу его тематизм пронизывает всю сцену, хотя во вступительном эпизоде и в репризе-коде (от цифры 78) он является только подпочвой происходящего, а на поверхность вырывается с цифры 75.

Ритмоинтонационным базисом здесь является не что иное, как мощный урбанистический мотор, собранный из «разнокалиберных» *ostinati*:

- ход ровных четвертей у бас-кларнетов;
- репетиции триолей у большого барабана и шестнадцатых у литавр;
- гетерофонное наложение фигурационных рисунков шестнадцатыми у контрабасов и виолончелей.

Это сугубо механическое движение в интервальном отношении организуется на основе увеличенного лада (чередование мелодических сегментов *fa♯ – sol♯ – si♭* и *do – re – mi,* в сумме дающих полную целотоновую гамму), что сообщает энергетическому напору внеличную, отчуждённую окраску. При этом опорным мотивом служит тритон *do – fa♯,* не просто подчёркивающий упругость силового поля, но и создающий конфликтное напряжение.

На данный динамический базис накладывается токкатный тематизм (главным образом у валторн и альтов), в котором «выстреливающая» броском вниз кварта сочетается с настойчиво долбящей репетиционностью и перемежается вращательными «перебежками».

Главенствующий мотив тарантельного типа дополняется вариантом моторного бега в ещё более вихревом движении (шестнадцатые вместо триолей) и в интонационном обострении (замена кварты тритоном). В любом своём виде эти мотивы ввиду предельной краткости и чрезвычайной импульсивности походят на вонзающиеся осколки.

Данный материал разрабатывается с исключительной интенсивностью, в формах совершенно свободного, непредсказуемого контрапункта, порождая пространственный эффект лихорадочной ружейной перестрелки, идущей из разных точек, и трассирующих пулеметных очередей в различных направлениях. Острые сигнальные реплики труб делают батальную картину закончен-

ной. Несмотря на осколочность тематизма, целое оказывается единым потоком, стремительно разрастающимся в ураганную лавину воинственной сверхэнергии.

* * *

Рассмотренные выше динамические факторы являются материальной основой для реализации комплекса агрессивности, определяющего направленность «Весны священной».

Другие факторы, служащие воплощению этого комплекса, лежат в плоскости того феномена, который определим как скифски-варваристское начало, в крайнем своём выражении подводящее к грани вандалистских проявлений.

Первый из признаков варваристской природы «Весны священной» состоит в культе художественного примитива. Для Стравинского установка на примитив была вполне осознанной: *«Сочиняя "Весну священную" я представлял себе сценическую сторону произведения как ряд совсем простых ритмических движений, исполняемых большими группами танцоров»* [219, *92*]. В стремлении к простейшему оказываются неуместными гибкая, тонкая эмоциональная нюансировка, «деликатное» звукоизвлечение. Интонационный контур становится нарочито огрублённым, угловатым, резким, инструментальная звучность превращается, по остроумному замечанию В. Каратыгина, в *«оркестровую зычность»* [95, *178*]. Происходит это не только по причине общего громогласия и форсированной артикуляции, но и ввиду того, что в тембровой палитре акцентируются крайние регистры – как предельно высокие, пронзительные, так и предельно низкие, тяжёлые.

Подобная трактовка оркестра является одним из проявлений плакатного заострения, свойственного всем компонентам «варварской» выразительности «Весны священной». Допустим, если взять интонационно-жанровые формы, то встречаем не танец и даже не пляс, а выплясывание, не шествие, а топочущее переступание, не мягкие заклички, а неистовые заклятья, не зов и возглас, а гортанный клич, выкрик.

Представленная в таком качестве выразительность оказывается уже в области натурализма, а временами и откровенного физиологизма. Именно к физиологическому воздействию зачастую тяготеет ритм – в силу своей самоценности и оголённости, о чём

говорилось выше. В том же амплуа нередко предстаёт и гармоническая вертикаль, которая лишается ясной функциональной определённости и приобретает скорее шумовой характер.

С наибольшей отчётливостью физиологизм предстаёт в сфере интонационно-жанровых структур – особенно тех, в которых происходит смыкание с открыто анималистскими проявлениями (имеется в виду воспроизведение рыка, рёва, мычания). Впервые в полной мере подобный «зоологизм» обнажается на кульминации «Вешних хороводов» (в цифре 53), где на основе битональных напластований и режущей диссонантности создаётся впечатление надсадного вопля (*fff tutti* из 43 оркестровых партий, приправленное «воющими» *glissandi* тромбонов).

Максимальной остроты стихия мыка и ревущего голошения достигает в большом разделе, охватывающем заключение «Игры двух городов» и всё «Шествие Старейшего-Мудрейшего» (цифры 64–70). Тематическим остовом этой «сцены мыка» становится поистине варварское *ostinato*: тяжеловесное, невероятно грубое звучание четырёх туб в октаву, поддержанных ударами большого барабана, а позже и там-тама, а также «треском» гуиро (этот латиноамериканский инструмент, с его резким, специфическим тембром, впервые был введён в симфонический оркестр именно в данной партитуре).

Интонационное выражение варварства состоит здесь в ладотональной скудости и неосмысленности: при опорном тоне *sol#* вращение в рамках четырёхзвучной «азиатской» ангемитоники *fa# – sol# – la# – do#*. Причём начальная и завершающая точки мотива сцеплены так, что его вращение напоминает соскоки на заигранной пластинке, усиливая впечатление тупости и механичности по-животному дремучего рёва. К тому же, помимо второстепенных разновысотных повторяющихся фигур, композитор вводит два остинатных мотива валторн и труб с опорным тоном *re,* которые благодаря тритоновому диссонированию со стержневым *ostinato* (с центром *sol#*) дают кричаще-режущий эффект кликов-завываний.

В подобных страницах «Весны священной» с предельной обнажённостью представал нарочитый антиэстетизм, что означало сброс на уровень жизни инстинктов, жизни тёмной, слепой, и что нашло отражение в возникновении такого течения искусства на-

чала XX века, как фовизм. Соотнесённость данного произведения с этим течением неоднократно фиксировалась как современниками, так и в более позднем восприятии. К. Дебюсси восклицал: *«Это дикая музыка!»* [246, *37*]. Б. Асафьев квалифицировал мир «Весны священной» как *«мир диких звучаний»* [11, *57*]. В критических и исследовательских работах говорится не только о *«впечатлении первобытной дикости»* [244, *179*], но даже о *«выпячивании и смаковании первобытно-дикого»* [246, *70*].

Не смог бы отрицать этого и сам автор, который одну из сцен («Величание избранной») именовал *«дикой пляской»* [247, *284*] и неодобрительно отзывался о звукозаписи музыки балета, сделанной Г. Караяном, поскольку исполнение, на его взгляд, оказалось *«слишком отшлифованным»* и перед слушателем предстаёт *«скорее приручённый дикарь, чем настоящий»* [218, *91, 92*].

* * *

Примитивистские и фовистские тенденции, взятые сами по себе, могут быть достаточно безобидными. Опасный характер они приобретают в очень частом для «Весны священной» случае их соединения с ярко выраженными мужским началом и воинственной настроенностью, которые, попадая в контекст варваристской образности, как раз и порождают так называемое скифство.

Исследователи справедливо говорят не только о присутствии мужского начала, но и о его явном господстве. В качестве типичных признаков отмечается характер *«властный, кряжистый»* [10, *49*], *«черты могучей, но варварски грубой силы»*, которой соответствует *«буйная ритмика, динамическая вздыбленность»* [85, 22]. Главенствует подчёркнуто волевой напор, часто выражающий себя через резкий, повелительный жест.

Об откровенно силовом прессинге уже говорилось, но теперь важно уточнить, что энергия нередко предстаёт как энергия мускульная, и целый ряд эпизодов воспринимается как мощная игра мышечных масс. В качестве фактурного эквивалента на передний план выдвигаются утяжелённые, грузные звучности с соответствующим перевесом нижних регистров. Недаром композитор в обилии вводит низкие тембры, добавляя к распространённым представителям оркестровых групп редкие видовые инструменты – причём, как правило, удваивая их: большой барабан и там-

там, альтовая флейта, два английских рожка, два бас-кларнета, два контрафагота и в дополнение к двум тубам обязывает среди восьми валторн держать две теноровые тубы, а среди четырёх труб басовую трубу.

Воинственная настроенность – совершенно обязательный атрибут «скифства», и её фоническое овеществление начинается с всемерного внедрения всякого рода пронзительных и режущих звучаний. Пронзительность обеспечивается главным образом за счёт тембровых и регистровых ресурсов (разумеется, при условии максимальной динамики). Приоритет здесь, естественно, удерживают высокие деревянные, и совсем не случайно в их числе представлены две флейты пикколо и кларнет пикколо (в тонах *D* и *Es*), при этом чрезвычайно интенсивно используется самая верхняя часть их диапазона. Кроме того, в помощь им подключаются высокие струнные, *Tromba piccola D* и *Timpani piccoli* (обращает на себя внимание авторское уточнение – *si пронзительный*).

Спектр характерных проявлений: вызывающе резкий свист-высвист, диковатый вскрик (то и другое на многозвучных тиратах вверх и вниз, в том числе с использованием трескучего *frullato*), стремительные пассажи-пробеги в одном направлении или молниеобразные «синусоиды» – различные образцы представлены в «Величании избранной».

Естественно, для степени пронзительности небезразличны и некоторые привходящие моменты – к примеру, специфические ладовые краски, гармоническое наполнение. Эти же моменты становятся основополагающими для придания звучанию режущего характера. В первую очередь он достигается посредством исключительно жёсткой вертикали, представленной как отдельно взятым многослойным аккордом, так и последованием неразрешаемых остродиссонирующих гармоний, что намного усиливает концентрацию диссонанса.

В своё время американского композитора А. Копленда, одного из свидетелей восхождения «Весны священной», более всего поразила именно эта сторона, и он со смешанным чувством восхищения и растерянности говорил о *«новых и неслыханных звуковых нагромождениях»*, верно подметив *«намеренный выбор резких, диссонантных созвучий»* [40, *166*]. Подобная намеренность обнаруживается в настолько явной избирательности созвучий малой

секунды, тритона и большой септимы, что их следует считать лейтинтервалами данной партитуры.

Каждый из этих максимально острых диссонансов может фигурировать в качестве определяющего компонента гармонической структуры, они могут соединяться в различных парных комбинациях, но в конечном счёте устремление автора состоит в их полном суммировании в единый звуковой пучок с целью наиболее концентрированного воздействия. Таков и последний аккорд произведения, являющийся итоговым моментом в целенаправленном действии данного принципа.

Интенсивнейшее использование диссонантной лейтинтервалики, придавая звучанию режущую окраску, одновременно способствует созданию атмосферы конфликтности. В ещё большей степени это определяется действием другого важнейшего принципа звуковой ткани «Весны священной» – принципа переченья, понимаемого как в узком, так и в самом широком смысле. В любом случае суть переченья состоит в создании нарочитого противоречия, когда композитор явно добивался эффекта звучания как бы назло, поперёк.

Типичные примеры простейшего рода находим в начале «Игры умыкания»:

• в цифре 37 – педалирующая полигармония *C* + *квинтсекстаккорд Es* валторн и труб уже сама по себе обеспечивает высокое напряжение, однако к ней добавляются синкопированные толчки *fa#* литавр, усиленных большим барабаном, и этот чуждый тон (тритон к *C* и малая секунда к терции *Es*) сообщает дух взрывчатой воинственности;

• в цифре 40 – акцентированные реплики валторн на квинтовом остове *la – re* прорываются сквозь «враждебный» *квинтсекстаккорд Es* остальных инструментов, что даёт впечатление резко выраженного противополагания.

Как видим, в подобных случаях едва ли не всё основано на отработке упоминавшихся выше лейтдиссонансов (малая секунда, тритон, большая септима). К аналогичным интервальным соотношениям тяготеют и более сложные формы переченья, связанные с полиладовостью и политональностью.

Очень любопытен с точки зрения откровенной авторской «тенденциозности» один из фрагментов первого Вступления (в цифре 5), где подголосок валторны упрямо и словно нарочно выступает в противоречии к опорной терции мелодической линии гобоя: если у него *mi*, то у неё *mi#*, и наоборот, что даёт непрерывное диссонирование (попеременно большая септима и малая нона), – в результате возникает въедливая, дребезжащая краска-раздражитель.

Намерение любыми средствами добиться максимально острого переченья с плакатной обнажённостью предстаёт в многочисленных случаях применения политональности. Типичные решения представлены в самом начале «Игры двух городов». О вступительном двухтакте будет сказано несколько позже. Второй двухтакт – тематическое ядро сцены. Один и тот же мотив проводится одновременно в общетерцовых ладах *(F* и *fis)*, и смысл данного простейшего, но очень эффективного приёма состоит в том, что в любой момент по вертикали так или иначе образуется созвучие большой септимы. И поскольку всё это звучит в однородном тембре валторн и к тому же на бурдоне тритонаккорда *do* + *fa#* + *do*, то возникает до физиологизма осязаемое ощущение чего-то свербящего и режущего наподобие зубной боли, некоего каверзного шила, упрямо торчащего и колющего живую ткань.

Третий двухтакт – отвечающий ведущему импульсу декорированный парафраз гобоев, английских рожков, трубы и высоких струнных (декорированность состоит в облачении основного тематизма пассажами параллельных трезвучий у флейт и кларнетов). Главное здесь состоит в том, что под мотив, заимствованный из предыдущего двухтакта и изложенный в совершенно диатоническом *F* лидийском, подкладывается «великанский» оборот с обрушивающимся шагом на большую нону вниз (тяжёлый, зычный тембр тромбонов и туб, поддержанных бас-кларнетом, контрафаготами, литаврами и низкими струнными). Этот оборот по причине совершенно чуждого звукового строя (*sol# – fa#* против *F*) вколачивается в основную тональность с невероятным скрежетом, как циклопический гвоздь.

Переченье по вертикали, о котором шла речь и которое является наиболее существенным, дополняется переченьем по горизонтали – мелодическим и метроритмическим. Мелодическое переченье, как правило, связано с акцентированным, «вызывающим» интонированием тритонов и больших септим. Именно с их соединённым действием встречаемся в начале сцены, только

что рассмотренной как образец политонального переченья. Её вступительный двухтакт – своего рода «артподготовка» к введению основного материала: гулкие толчки тритоновых ходов вниз (к тому же в опоре на тритонаккорд) и синкопированное биение большесептимовых бросков вверх – то и другое воспринимается как гигантские шипы.

Рассуждать о метроритмическом переченьи даже не приходится – в «Весне священной» оно встречается буквально на каждом шагу и представлено в полиритмических наложениях, во взаимодействии регулярной и нерегулярной ритмики, а также во всякого рода сбоях и перебивах, создающих впечатление взрывчатости и по-особому угловатой воинственности.

Необходимо оговорить, что все перечисленные средства создают ясно выраженную скифскую окраску только при определённых условиях, а именно:

- мощное, форсированное по динамике звучание;
- фактурная плотность с тяготением к тяжёлым *tutti*;
- господство духовых инструментов при решающей роли медных;
- резкоакцентная, «ударная» артикуляция, заостряемая введением *sforzandi* и стаккатированием всей оркестровой массой;
- соответствующая жанрово-семантическая система.

Последний из названных компонентов в силу своей особой роли требует отдельного рассмотрения.

* * *

Варваристика «Весны священной» остриём своим нацелена на раскрытие агрессивно-разрушительных проявлений. И отмеченные выше свойства окончательно переводятся в данное русло ввиду активного действия весьма определённой жанрово-семантической системы, чем и определяется её особая роль.

На ближайших подступах к экспансии «скифства» находится то, что напоминает демонстрацию силы. Это и воинственное игрище, по-своему способное захватить стихийным буйством, огненным темпераментом, но ещё более – настораживающее хищным азартом, яростным возбуждением (тематически связанные между собой «Игра умыкания» и «Игра двух городов»). Это и кровожадный клич-вызов с торжествующей издёвкой, основанный на зычных, «горловых» выкриках («Взывание к пра́отцам»), или злой набат, грозовой и угрожающий (такты 1–2 в цифре 57, такт 79 в цифре 58 и т. д.). Это и тяжело топочущее шествие, характер которого своё наиболее полное выражение находит в предкульминационных сценах обеих частей балета («Шествие Старейшего-Мудрейшего» и «Действо старцев – человечьих пра́отцев») с воспроизведением в них постепенно разрастающего хода-надвигания, психологическое восприятие которого рассчитано на эволюцию от затаённой тревоги до чувства обречённости перед лицом фатально-устрашающей громады.

Бесспорное достижение автора «Весны священной» состоит в том, что он сумел обрисовать не только подступы к скифской агрессивности, но и её непосредственные проявления, причём посвящены этому многие драматургически узловые разделы партитуры. Механизм варваристского экспансионизма Стравинский раскрывает в трёх основных ипостасях: брань-поношение, извержение агрессивной стихии и неистовое растаптывание.

В ходе развёртывания музыкального повествования многократно происходят выплески того, что, выражаясь дипломатично, можно назвать конфликтной речитацией, а по сути является воспроизведением средствами музыкального языка самой неприкрытой брани, часто в форме крикливо-злобных диалогов, замешанных на взаимных выпадах, ненависти, сквернословии. Накопления этого потока хулы приводят к апогею в среднем разделе финала (цифры 149–166), где запечатлён обряд разнузданных поношений, изрыгаемых ругательств. Злорадно-воинственные потрясания, дикие угрозы, исступлённое охаивание находят себя в форсированном, кричащем интонировании с непременным мелодическим упором в диссонанс (*si*♭ или *sol*♭ к *d*), но ещё более в тембровой характеристике. Вульгарно-циничное «рычание» засурдиненных тромбонов с откликом пронзительно звучащих засурдиненных труб, а затем до визгливости острых трёх *piccoli* (флейта, кларнет, труба) – это поистине и скрежет зубовный, и глумливое освистывание.

Извержение агрессивной стихии может представать и в достаточно привычных очертаниях – через дерзкий наступательный натиск, воинственные вторжения-нападения, батальные схватки, междуусобные распри. Но самое любопытное в данном отно-

шении – обвалы катаклизмов, сопровождаемые оглушительным грохотом обрушивающихся звуковых глыб. Подобные извержения конфликтной лавы начинаются с «Игры умыкания», где впервые для данной партитуры на поверхность вырывается стихия своенравная, необузданная, где вихревое движение сочетается с массированными *tutti*, а неистово тремолирующие звучности (не только у струнных, но и у деревянных, а также у труб) с грохочущими *sforzandi*. Чрезвычайно показателен последний двутакт в цифре 43, где вся вертикаль механически смещается на малую секунду вниз – мазок плакатно-грубый, примитивный, но воздействующий неотразимо, буквально физиологически передающий обвал-обрушивание тяжёлой фактурной массы.

Яростное растаптывание – пожалуй, самое своеобразное и характерное выражение варваристской агрессивности. Его суть состоит, как правило, в соединении ожесточённого выплясывания с неистово вколачиваемой аккордикой (рубленой, отрывистой, сверхрезкой, секущей) – в результате возникает эффект втаптывания.

Всё типичное в данном отношении сосредоточено в «Величании избранной»:

• в основном тематизме – резкое сопоставление «ухающего» удара низких инструментов и пронзительного вскрика высоких тембров (то и другое *sff*, во многих партиях *staccato*);

• в дополняющем тематизме (с такта 2 в цифре 106) – физиологически обнажённое топочущее переступание грузных, нарочито диссонирующих аккордов, выстроенных прежде всего на тритонах и больших септимах.

За отмеченными звукоизобразительными эффектами скрывался устрашающий натиск разрушительной энергии, которой свойственна бешеная жажда подавления, крови, уничтожения.

* * *

Вряд ли приходится заблуждаться на тот счёт, что всё сказанное о скифски-варваристском начале относится к некой мифической, безгранично удалённой от нас эпохе. Истинной сутью, конечно же, являлось отображение определённых процессов современной действительности, пусть и поданных в специфически гиперболизированной форме. И, может быть, именно благодаря

этой гиперболизации композитору удалось с максимальной рельефностью обрисовать поистине варварскую подоплёку агрессивности XX века.

Свидетельства принадлежности Модерну представлены в данной партитуре в обилии:

• взрывчатость, импульсивность, а также скрывающиеся за экстатичностью нервозность, исключительная неуравновешенность психического склада;

• совмещение эстетического примитива с изощрённо интеллектуальной проработкой материала;

• господство обезличенной стихии множеств и вместе с тем черты субъективного своеволия, индивидуалистического каприза, гротескного излома;

• наконец, весь комплекс выразительных средств, всецело соотносящийся только и сугубо с музыкальным мышлением XX века.

Неоспоримым индикатором современного происхождения является также отмечавшаяся уже урбанистическая основа. Причём в скрещивании с новейшим техницизмом варваристика даёт, казалось бы, невероятный феномен, который, вслед за А. Тойнби, можно обозначить как *mechanicus neobarbarus (механический неоварвар)*. Поэтому о «скифстве» в «Весне священной» зачастую можно говорить как об игре «стальных» мышц и вколачивании «железного» кулака – см. размеренно-методичное «вытаптывание» на тяжёлом полиаккорде в такте 1 от цифры 13 и в такте 2 от цифры 103.

Образчиком «чудовищного» синтеза можно считать «сцену мыка» (в цифрах 64–70), которая рассматривалась выше как кульминация «зоологизма» и в то же время оказывается индустриальным действом. В самом деле, интересующий нас сейчас материал представлен к завершающему четырёхтакту в цифре 70 в пяти фактурных пластах:

• первый – репетиционный пульс восьмых у фаготов и контрафаготов в полиметрическом сочетании с биением ударных;

• второй – мерное движение четвертей в комплементарном сочленении и переплетающемся рисунке, искусно расписанном между тремя *piccoli* (флейта, кларнет *D,* труба *D*), тремя первыми трубами *C* и тромбонами;

• третий – острые сигнальные реплики в пунктирном ритме у гобоев с английским рожком, двух валторн (V и VI) и четвёртой трубы *C*;

• четвёртый – разнообразно выстроенные терассообразные фигурации кларнетов, бас-кларнетов, первых скрипок и виолончелей с контрабасами;

• пятый – ступенчато скользящие трели флейт и вторых скрипок с альтами.

Наиболее важны первые три слоя, семантическая характеристика которых видится следующей:

• первый – неотступный, метрономически ровный перестук механизма;

• второй – грузное перешагивание, напоминающее перемалывающее движение гигантских жерновов;

• третий порождает многоликие ассоциации – с пронзительным звучанием свистков или клаксонов, со свербящим повизгиванием механической пилы, но более всего с режущим лязгом.

Все отмеченные пласты основаны на остинатных формулах и тритоновой краске (как интонации или как созвучия), что даёт жёсткий, холодный, отчуждающий характер и вместе с регистрово-динамическим «раскручиванием» изображает нарастающий рёв множества двигателей. Этот рёв и общая атмосфера урбанистически шумового хаоса сливается с главенствующим здесь тупым звериным мычанием мотива туб, подкреплённого «завыванием» четырёх первых валторн. Так возникает феномен модернизированного варварства, а в случае подключения агрессивных устремлений – своего рода машинизированный вандализм.

* * *

Только что говорилось, что за скифски-варваристской природой «Весны священной» скрываются определённые черты современной эпохи и современного человека. Однако следует уточнить – речь должна идти не столько о Модерне вообще, сколько о его истоках. Вот откуда такое влечение к корням бытия, к изначальному, первозданному, к раскрытию всякого рода первичных побуждений и реакций. Обо всём этом можно в достаточной степени судить по предыдущим разделам анализа, где отмечались следующие моменты:

• выдвижение ритма, который нёс в себе не только динамические функции, но и способствовал определённому физиологическому обнажению выразительности (не случайно в отношении к данной партитуре получила хождение перефразировка библейского выражения *«В начале был ритм»*);

• варварски-скифский характер, всем своим существом устремлённый к первородному, и вытекающие отсюда сброс на уровень примитива, господство инстинкта, анималистские элементы, а также акцентирование двух коренных сущностей – мужского и женского начала (о первой говорилось, о второй будет сказано позже).

Теперь, переходя к специальному рассмотрению проявлений изначального, выясним действие факторов, связанных с микропроцессами, стихийностью, «язычеством» и с извержением «ядра» эпохи.

Можно говорить об определённой закономерности выявления *микропроцессов* в музыке Стравинского, как и у ряда других композиторов этого времени, особенно в сфере фольклоризма (Барток). Это была в некотором роде параллель к аналогичным течениям в науке: возникновение в начале XX века атомной физики как таковой, а непосредственно в годы создания «Весны священной» – открытие атомного ядра (1911, Э. Резерфорд) и создание модели атома (1913, Н. Бор).

Как же проявляла себя музыкальная «атомистика»? Её базой становится фонд предельно кратких, элементарных попевок, которые ввиду их эмбриональности Б. Асафьев удачно сравнивал с *«клетками»* [10, *63*], и значение которых столь велико, что они превращаются *«в едва ли не главный конструктивный элемент музыки Стравинского»* [40, *200*].

Далее в силу вступает особого рода мотивная техника. Она начинается с отточенной до изощрённости работы над исходной попевкой: непрерывное изменение её контура (связанное, например, с усечением или разбуханием мотива), всевозможные метаморфозы и трансформации, как правило, вариантного типа (в качестве одного из самых характерных фрагментов можно привести в цифре 43).

Следующий уровень – взаимодействие микроэлементов: их комбинирование, монтаж, сцепление, сращивание, нанизывание на единый ритмический стержень (см. цифры 142–148, за-

тем 167–173). Осуществляется это с искуснейшим мастерством и органичностью, причём существенным фактором достижения органичности служит принцип прорастания. Речь идёт о постепенном возникновении одного мотива из другого (ближайшую иллюстрацию находим в самом начале, где мотив кларнета вырастает из мотива фагота), что проецируется и на более крупные построения: эпизоды внутри отдельной сцены и целые сцены.

Примером первого рода может послужить раздел в цифрах 72–74, где от фонового материала несколько раз отпочковывается долбящая токкатная фигура у валторн, которая затем выходит на первый план с цифры 75. Образцом целой сцены является реприза первого Вступления: она построена так, что исходная тема фагота проводится только один раз, а всё остальное становится прелюдированием к «Весенним гаданиям».

Принцип прорастания явно ведёт своё происхождение от «природной» диалектики. Оттуда же – подобие «корневой системы», из которой берут своё начало интонационные почки, ростки, побеги.

Ещё одна ассоциация – жизнь микромира, который находится в непрерывной изменчивости, безостановочном движении, перемещении (напоминая мельтешение микроорганизмов, наблюдаемых в сильном увеличении). Великолепную иллюстрацию находим в первом Вступлении, где протекают любопытнейшие процессы: непрекращающееся обновление как за счёт включения всё новых тематических элементов, так и благодаря их постоянному варьированию, а главное – их взаимоперетекание, сращивание и отталкивание, сплетение и расплетение, наложение, перекрещивание, вытеснение и захлёстывание одного другим.

Пребывание на уровне тематических «ячеек», кратких ритмоинтонационных формул и оборотов означало не только выход к подпочве изначально-природного существования, но очень часто и апелляцию к сфере подсознания. То есть обращение к микроструктурам с одновременным подключением причудливо-архаической интонационности и фантастического колорита позволило запечатлеть жизнь «нутра», сотканную из инстинктов и ощущений, первичных побуждений и реакций.

Одно из концентрированных воплощений происходящего в сфере подсознания находим во втором Вступлении с его ир-

реально-затаённым, несколько мистическим характером, с заповедными зовами, блуждающими мотивами, таинственными шорохами, «вздрагивающими» ритмическими фигурами и призрачными мерцаниями (трепетная вибрация струнных и деревянных духовых, блики флейтовых и скрипичных флажолетов, зыбкое покачивание мажоро-минорной терции у засурдиненных труб).

* * *

Переходя к рассмотрению *стихийности*, заметим, что она принадлежит проявлениям изначального в силу того, что являет собой идущее из недр природы и человеческой натуры. Являет она себя прежде всего в формах брожения жизненных сил и выплеска раскрепощённой энергии, не связанной контролем рассудка.

У Стравинского стихийность обычно связана с принципом множественности, действие которого пронизывает художественную структуру как по горизонтали, так и по вертикали. По горизонтали – непрерывная, сверхчастая смена тематических контрастов, сопрягаемых по типу калейдоскопа (допустим, в «Игре умыкания» нормой масштаба составляющих «кадров» становится протяженность в 2–3 такта – и это при темпе *Presto*!). По вертикали – от плетения гетерофонной ткани из единой интонационно-ритмической нити до сопряжения множества различных рисунков (на кульминации «Шествия Старейшего-Мудрейшего» представлено двенадцать разнотипных *ostinati*, причём многие из них даны в трёх-четырёх вариантах одновременно).

«Многогласие» – это, так сказать, количественная сторона стихийности. Внутреннюю её суть определяют спонтанность проявлений и то, что можно назвать разноголосицей. Спонтанность, помимо общего характера непредсказуемости и «бесконтрольности», отчётливее всего проявила себя в раскрепощении метроритма (перебивы размера, иррегулярная ритмика) и структуры, которая компонуется очень свободно, без заботы о логической мотивированности, о какой-либо упорядоченности и соразмерности составляющих частей (см. четырёхтактный «Поцелуй земли» в окружении больших по объёму соседних сцен).

Разноголосица возникает в результате нарочитой рассогласованности взаимодействующих линий фактуры в градациях от их

разноречия до открытого переченья, когда целое превращается в несвязный ворох разнородных голосов, звучащих откровенно вразброд. С этой целью используется полный набор трактуемых в соответствующем ключе *poli*: полиметрия, полиритмия, полимелодизм, полиладовость, политональность, и всё это под эгидой ещё одного *poli* – полифонии, понимаемой в данном случае как полная свобода линеарных напластований, как ничем не стесняемая возможность совмещения совершенно разноплановых, в том числе и разнотональных оркестровых слоёв.

И если в результате возникает шумный, разношёрстный, неописуемо пёстрый конгломерат, напоминающий подчас вавилонское столпотворение, то это и было целью автора. Впервые подобное осуществлено в начальном Вступлении, особенно на его кульминации, где соединяется в общей сложности семнадцать (!) линий, каждая со своим рисунком, ритмом, тембром, что подчёркнуто сосуществованием восьми ладотональных устоев.

Драматургический анализ позволяет утверждать, что в «Весне священной» безусловно господствует стихийность, понимаемая как вольная игра высвобождённой, раскованной энергии, как неукротимое буйство первородных сил в амплитуде от их смутного, глухого брожения до мощного разряда-извержения.

В партитуре балета представлены и островки лироэпики, моменты медитативного торможения, эпизоды организованного действия, однако они либо срастаются со стихией («Выплясывание земли», «Величание избранной»), либо захлёстываются ею. Так, сцена «Весеннего гадания» в ходе развёртывания постепенно превращается в снежный ком разрастающихся наслоений, несвязанность которых подкреплена разноустойной и разнотональной природой составляющих компонентов.

* * *

Мысленному взору Стравинского, как и других сотворцов «Весны священной» (Н. Рёрих, С. Дягилев, В. Нижинский), рисовались образы из жизни доисторических времён. Отсюда общая направленность сюжета, соответствующий подзаголовок («Картины языческой Руси») и посвящение («Николаю Константиновичу Рёриху»), в котором прочитывается не столько признательность автору исходного варианта сценария, сколько дань восхищения перед творчеством живописца, по-новому открывшего для отечественного искусства древнюю тематику.

Естественно, что и ориентированное всем этим восприятие слушателя-зрителя обычно пребывает в плену той же художественной иллюзии. Так, Б. Асафьев настойчиво отмечал *«стихийные проявления первобытных инстинктов»*, *«впечатление первобытной силы»*, *«языческое действо»* [10, *47, 49, 71*].

Всё это справедливо, однако с учётом принципиальной поправки: перед нами не музыкальная реставрация некоего незапамятного прошлого, а всего-навсего метафора, позволившая передать глубинные черты человека начала XX века. Эти черты связывали современника с корневыми, извечно-первородными формами существования, значимость которых была столь важна для новой эпохи, поскольку она находилась у истоков, только начинала свой путь и как бы проходила стадию язычества.

Важнейшей частью в комплекс *«язычества»* входит скифски-варваристское начало. Оно уже было рассмотрено, поэтому обратимся к трём другим компонентам данного комплекса: обрядовость, пантеизм, архаика.

Сопричастность обрядовости к изначально-первозданному определяется тем, что творить обряд – значит апеллировать к опыту поколений, уходящему в толщу времён, освящённому традицией, пришедшей из глубин национального бытия. Этот момент является настолько значимым для «Весны священной», что её жанр с полным основанием можно определять как балет-обряд.

Представлены здесь и более привычные формы обрядовости, связанные главным образом с игровой стихией, которая развёрнута очень широко, что даёт основание для ещё одного жанрового обозначения «Весны священной» – балет-игрище. В этом обозначении заложены и два оттенка, передающие особое своеобразие трактовки игрового начала как экстатического, с одной стороны, и воинственно-агрессивного – с другой.

Более редким для академического искусства является обрядовый пласт, уходящий своими корнями в весьма отдалённые времена и связанный с заклинательной семантикой. Его амплитуда колеблется от сравнительно «контролируемых» зовов-закличек до неистово-яростных заклятий. И в этой сфере своеобычие по-

рождается столь присущими образному миру данной партитуры варваристикой (звериный вой в «сцене мыка» – в цифрах 64–70) или экспансионизмом (оргия диких выкриков и топотаний в «Величании избранной»).

Самое неожиданное, во многом уникальное в «Весне священной» – сфера магии, представленная в градациях от моления, гадания до ворожбы, волхвования и даже шаманства с характерной для него отчётливо зловещей окрашенностью. Здесь начиналось нечто сокровенно мистическое, труднопознаваемое, творимое в заповедных тайниках души и тела, поэтому широко включалось подсознательно-интуитивное начало, а происходившее воспринималось как таинство.

Естественно, в художественный обиход вовлекались совершенно специфические средства выразительности. Мелодический рисунок становится витиевато-запутывающим, что в сочетании с «чёрной магией» тритона (как интонации, так и созвучия) и колебанием ладовых наклонений производит впечатление заговаривания. Важнейшим фактором магической ритуальности является остинатная многоповторность какой-либо однотипной фигуры или даже единственного тона (к примеру, в среднем разделе финала «вздрагивающий» ритм-аккорд, слегка варьируемый гармонически, интонируется 119 раз).

По-своему кудесничают странные, «чудны́е» форшлаги, представленные порой в сверхнасыщенной концентрации. Так, в эпизоде в цифрах 5–6 у гобоя, а затем английского рожка вводятся сразу четыре вида форшлагов: помимо секундовых, скачка́ми на терцию и кварту, а также двойной *do*♯ – *fa*♯ – *mi* или *fa* – *si*♭ – *sol*.

В том же эпизоде встречаемся и с концентрацией другого рода – одновременное взаимодействие различных «способов ворожбы»:

• попевки с форшлагами у английского рожка;

• тема альтовой флейты, заканчивающаяся очень характерной вибрацией-раскачкой на интервале терции;

• репетиционный мотив бас-кларнета с большесекундовым форшлагом снизу и ритмическим *accelerando*;

• мерцающее колыхание сложных квартовых структур;

• всевозможные причудливые пассажи, зигзагообразные арпеджиато, «бурчащие» трели у флейт и кларнетов;

• при этом обращает на себя внимание выделение видовых инструментов с их матовыми, затемнёнными тембрами.

Подобная тематическая многопластовость, широко используемая композитором, выполняет свою специфическую функцию, дезориентируя восприятие, выбивая из-под него почву, запутывая.

В согласии с определяющим для образного мира «Весны священной» устремлением к экспансивно-агрессивным проявлениям и сфера магического обнаруживает соответствующие склонности. Отчётливее всего они заявляют о себе в специфических обрядах воинственных приготовлений. Один из вариантов представлен в характере шествия. С наибольшей полнотой и впечатляющей силой он развёрнут в «Действе старцев – человечьих пра́отцев». Здесь на мерном переступании расплывчатого аккорда-пятна (с «костяком» в виде увеличенного трезвучия) происходит неуклонная эскалация въедливо-змеистых «мотивов подозрительности» (у английского рожка и альтовой флейты), халдейского витийства ползуще-стелющейся мелодической фигурации и устрашающе-пронзительных заклинаний, нагоняющих ритуальную «дрожь» (от жалобной тремоляции в цифре 133 до «обезумевших» трелей вопления в цифре 134).

* * *

Другой составной частью «язычества» является *пантеизм*, устремление к которому было заложено в авторском замысле, о чём свидетельствует общая концепционная установка Стравинского: *«На протяжении всего моего произведения я даю почувствовать слушателям близость людей к земле, общность их жизни с землей»* [218, *470*].

Вполне естественно, что в слушательском восприятии возникали сходные ассоциации с заповедными дебрями, в которых гнездится жизнь первозданных существ, находящихся на уровне первичных чувствований и побуждений. Так, В. Каратыгину казалось, что музыка этого балета *«хочет слиться с природой, окружавшей первобытного человека. Она хочет кричать голосами зверей и птиц, трепетать шелестами и шорохами вековых лесов, верещать нестройными свирельными напевами древних пастухов»* [78, *159*].

Всё это говорит о пантеистической направленности «Весны священной». «Первородному Адаму» отвечает соответствующая

среда обитания – первозданная природа, воссозданная Стравинским с особой «натурностью», чему служат различные пространственные эффекты. К примеру, в обрамляющей арке «Вешних хороводов» (цифры 48 и 56) звучит трёхоктавная трель флейт (в цифре 56 – флейт и кларнетов), вызывающая осязаемое ощущение воздуха, простора. Помимо регистрового разброса, композитор широко использует полиритмические и полиметрические, полиладовые и политональные приёмы – благодаря автономности линий возникает впечатление стереофонической объёмности, иллюзия звучаний, как бы исходящих из разных точек.

Отдельная грань музыкального пленэра связана с пастушьими наигрышами, изначально несущими в себе ощущение сопричастности. Инструментарий «Весны священной» – это прежде всего «рожки и дудки» разной величины и тембровой окраски. Не случайно первое Вступление, звучащее, по замыслу композитора, как *«рой дудок весенних»* [21, *470*] – настоящее царство «дерева», где необходимые имитации выполняют деревянные духовые, представленные в абсолютной полноте разновидностей, а также родственные им валторны и труба пикколо (пронзительный рожок).

Законченно реализуется и столь присущая пастушеским наигрышам импровизационность – прекрасной иллюстрацией может служить титульный для данной партитуры мотив фагота. Самое непосредственное смыкание с голосами природы происходит в многочисленных случаях подражаний птичьему пению, пересвисту, гомону, клёкоту (их особенно много в первом Вступлении).

Говоря об «ассортименте» средств, используемых композитором, сразу же следует упомянуть основных носителей данного слоя образности – это, конечно, тембры высоких деревянных духовых, и прежде всего флейта во всех её разновидностях. В интонационном отношении господствует всякого рода звукоизобразительный материал: трели, форшлаги и морденты, причудливые фиоритуры, фигуративные *arpeggiati*, скользящие хроматические пассажи и прочая виртуозно-колористическая экзотика.

«Материальной базой» языческой стихии «Весны священной» является *архаика*. Обращение к глубинным пластам фольклора, к интонационности, которая ассоциируется с представлениями о древней музыкальной культуре, позволяло вскрывать нечто коренное, почвенное в человеческой натуре, находящейся у истоков новой эпохи.

Для того чтобы обострить ощущение изначальности, Стравинский прибегает к тотальной архаизации всех элементов музыкальной речи. В качестве жанровых прототипов чаще всего используются зовы, заклички, веснянки и другие древние календарные напевы, молитвенная псалмодия, духовный стих, различные виды колокольности. Опираясь на архаический славяно-русский попевочный фонд, композитор создаёт для него соответствующий контекст метроритмического изложения, ладовой организации (пралады, ангемитоника, пентатоника, натуральные лады, свободные ладовые гибриды), структурно-композиционного развёртывания (микропроцессы, вариантность) и всякого рода специфических особенностей (ветвящаяся гетерофония, глиссандирующие эффекты и т. д.).

Суть архаики у Стравинского состоит прежде всего в особой, подчёркнутой угловатости, доходящей до корявости. Передаётся это через всякого рода ладоинтонационные деформации, через *«грубые, неотёсанные массивы звучаний»* [9, *49*], через «унисоны» в диссонирующие интервалы (малая секунда, тритон, большая септима), через различные переченья и «занозы», через нарочитую несогласованность одновременно звучащих линий, «чуждые» контрапункты и инотональную «подкладку» под мелодический рисунок, наконец – через систему диковато-причудливых форшлагов (скачковых, двойных).

* * *

На время создания балета (1910–1913) приходилась начальная фаза мощного прорыва Модерна, чему в «Весне священной» соответствовал в полном смысле слова *выброс сгустка-ядра*, в котором был как бы спрессован огромный потенциал возможностей, рассчитанный на долговременную перспективу. Самое непосредственное выражение это получило в форме исключительно мощного выплеска сил, взрыва энергии – и в её урбанистическом аспекте, и в варваристском обличье, но чаще всего в синтезе того и другого, что порождало феномен «машинизированного язычества» (динамизм индустриальной эпохи, спаянный с первозданной свежестью чувств и стихийностью реакций массовидного существа).

Изначальная сверхэнергия – наиболее очевидная форма репрезентации столь характерной для «Весны священной» избыточности проявлений. Из других, внешне менее приметных, моментов – доведённая до мыслимого предела вариантность как способность бесконечно множить исходную попевку, мотив, тему с их непрерывным, неистощимо изобретательным видоизменением, в чём проявилась и поразительная щедрость, и особого рода жажда неповторяемости.

Изобилие возможностей, избыточность сил и проявлений нашли преломление и в массе всякого рода открытий, заявленных в партитуре «Весны священной». Здесь есть открытия, сделанные на уровне целого художественного направления. Важнейшее из них – фольклоризм XX века, основные принципы которого состояли в обращении к новым, неизведанным пластам народного творчества, в полной свободе их использования (подчинение индивидуальной манере композитора, авторизация) и в их разработке на базе новейших композиционных средств, что приводило к оригинальному синтезу «архаика – модерн».

Есть здесь и множество открытий в области музыкальной технологии: выдвижение на передний план метроритмических факторов (регулярность, иррегулярность и их взаимодействие, раскрепощение размера, остинатная техника), полиаккордика и политональность, резкие контрасты предельно плотной и предельно разрежённой фактуры и т. д. Воздействие данной партитуры не ограничилось ближайшими десятилетиями, в ней намечались и существенные черты авангардного мышления второй половины XX века: кластерные образования (см., к примеру, вертикаль в цифрах 42 и 201), сонорно-шумовые эффекты (цифра 38), предвосхищение алеаторики (цифры 10–11).

Эвристический потенциал, заявленный на заре современной эпохи в «Весне священной», был настолько велик и настолько многое определил в дальнейшем прогрессе искусства, что партитуру этого балета с полным основанием можно считать манифестом и катехизисом музыки Модерна. Здесь программировалось (хотя бы в виде эскиза) практически всё существенное из того, что стало характерным для современного композиторского мышления. Среди «взрывов» новой музыки начала XX столетия (произведения Ч. Айвза, Б. Бартока, А. Веберна, С. Прокофьева, А. Шёнберга) то был самый крупный и мощный, более чем что-либо другое открывший шлюзы художественного радикализма.

О чём же возвещал этот, по выражению Б. Асафьева, *«гениальный бросок в будущее»* [10, *254*]? Бросая вызов прошлому, отказываясь от веками накопленных условностей и наслоений, «Весна священная» фиксировала в категорических формах рождение нового мира, резкий слом жизненного уклада, коренной переворот во всех сферах бытия. То был гигантский бродильный котел, в котором бурлил настой новой жизни, вскипали шедшие от почвы всеобщей материи соки новой эпохи и разворачивался её первозданный хаос. В неменьшей степени происходящее напоминало в своей стихийной буйственности извержение первородной магмы, и потому В. Каратыгин справедливо отмечал в данном произведении *«вулканический темперамент»* [94, *159*].

Однако вновь и вновь приходится констатировать, что извержение это остриём своим было нацелено на выявление комплекса агрессивности как одного из важнейших импульсов начинавшего свой путь XX века. На поверхность существования вырвался джинн тёмных инстинктов, негативных побуждений. В предельном варианте это выливалось в неистовый пафос ожесточения, насилия, в разгул массового экстремизма, в оргию звероподобных существ, что означало одичание и вандализацию человека.

Разумеется, отнюдь не всё в «Весне священной» сводится к столь однозначным проявлениям. И более всего иное, гуманное сосредоточено в эпизодах, связанных с раскрытием женского начала, которое выступает ясно выраженным контрастом к доминирующему мужскому началу. И только здесь мы встречаемся с поэтичностью в привычном значении слова: лирическая экспрессия, тонкость, душевная теплота, подчас даже оттенок идилличности, чему отвечают прозрачная фактура, тихая динамика, опора на мягкое покачивание хороводной и более традиционный, распевный мелодизм (характерные фрагменты – в цифрах 60, 93). Однако подобные эпизоды всегда возникают только как небольшие островки или даже мимолётные блики, выступающие в роли кратковременных оттеняющих моментов среди тотального буйства агрессивной энергии. Эти осколки позитивно-гуманного всякий раз сметаются напором массово-внеличной стихии.

Следует упомянуть и о характерной метаморфозе, которую обычно претерпевает в «Весне священной» игровая настроенность: в любом своём появлении ей уже с самого начала присущ воинственный пыл, и в ходе развёртывания она эволюционирует только в одном направлении – наполняется всё большим напряжением, конфликтным тоном, экспансивной окраской, приобретая грозный, устрашающий характер.

Необходимо признать, что отмеченный процесс вытеснения является в контексте «Весны священной» совершенно закономерным. Основные свидетельства тому – срастание дополняющих типов образности (лироэпической, игровой, патриархальной) с главенствующими (урбанистика и агрессивность), выведение всего из природной среды, дающей исходный импульс происходящему в человеческом мире, и общая объективно-внеличная настроенность.

* * *

Весь ход предшествующего анализа подводит к итоговой мысли о парадоксальной двойственности рассмотренного произведения.

С одной стороны, главным в своей идейно-содержательной сути «Весна священная» нацелена на высвобождение стихийных, тёмных и слепых инстинктов, на утверждение примата грубой силы, если угодно – диктата силы, права сильного. Причём кульминационные моменты партитуры позволяют говорить о фиксации такого зловещего фантома XX века, как вандалистское сладострастие попрания и уничтожения.

Созданием своего произведения Стравинский констатировал крушение привычных представлений о гуманизме, возвестив «нашествием гуннов» новейшей генерации предстоящий пир одиозно-варварских проявлений и деформаций. В этом смысле «Весна священная» – художественный «монстр».

С другой стороны, перед нами неоспоримый шедевр, одно из высших приобретений человечества в области музыкального искусства. Его художественные достоинства состоят в исключительной яркости и силе образов, в неотразимой свежести, остроте и щедрости красок, в захватывающе буйном и властном темпераменте. Акцентированно и совершенно по-новому поданная национально-русская самобытность органично соединяется здесь с разработкой глобальной проблематики начала XX века – славянское «язычество» послужило в данном случае великолепным резонатором важнейших общечеловеческих процессов.

Наконец, невозможно переоценить новаторское значение «Весны священной»: утверждая принципиально иной тип музыкального мышления, эта партитура (по крайней мере среди масштабных композиций) являлась для своего времени форпостом художественного развития – именно через неё, более чем через что-либо другое, музыка во всей отчётливости открыла для себя новую эру.

Таким образом, «Весна священная» представляет собой случай явного несоответствия эстетической и этической сторон. Одно дело констатировать её *«яростные варваризмы»* [130, *173*] – подобная характеристика воспринимается достаточно нейтрально, поскольку действует эффект отстранения в связи с выходом в условный мир художественной образности (именно в таком ракурсе и рассматривают обычно произведение Стравинского).

Но совсем другое дело, если попытаться спроецировать звуковой мир данного балета в реальное измерение, в плоскость изображённого объекта как такового. Тогда окажется, что можно сколько угодно преклоняться перед «Весной священной» как явлением художественного порядка (это эстетика), но вряд ли мыслимо с восторгом отнестись к действительности, запечатлённой в балете (это этика).

Однако как бы там ни было, свою историческую задачу Стравинский выполнил блистательно, поведав жестокую, но глубинную правду о рождавшейся эпохе. Можно усматривать в его партитуре излишний радикализм и образную гиперболизацию, но даже если это и так, то понадобились они для того, чтобы ярко высветить буйственную мощь нового времени и чтобы беспощадно обнажить его негуманный лик. Таким, по свидетельству «Весны священной», был грозный исток Модерна.

Глава седьмая

Грани гротеска

В соприкосновение с комплексом агрессивности вступал в определённых своих проявлениях и музыкальный *гротеск*. Следует подчеркнуть – именно в определённых своих проявлениях, поскольку в целом это было явление многообразное, и в рассматриваемый период оно вполне соответствовало выводу В. Гюго, сделанному в предисловии к драме «Кромвель»: *«Гротеск как противоположность возвышенному, как средство контраста является богатейшим источником, который природа открывает искусству»* [58, *87*].

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

О многом говорит широкая амплитуда граней данного явления:

• симфонические картинки Лядова «Баба Яга» и «Кикимора» – злая сказочность, гротескный излом инфернально-демонических скерцо;

• опера Римского-Корсакова «Кащей Бессмертный» – наплывы угрюмого сумрака, холода и отчуждения;

• фигура Гришки Кутерьмы из «Сказания о граде Китеже» того же автора – глумливая дурашливость, едкая нигилистическая издёвка;

• Додоново царство в его же опере «Золотой петушок» – вырождение в духовном измельчании и примитиве.

Отмеченные критико-обличительные тенденции, причём с сохранением опоры на позднеклассическую стилистику, нашли

прямое продолжение в ряде произведений 1910-х годов. Для примера обратимся к двум образцам, принадлежащим украинским композиторам: опера Н. Лы́сенко **«Энеида»** и вокальная сценка К. Стеценко **«Царь Горох»**.

В опере с интересующей нас точки зрения наиболее примечателен II акт, рисующий вакханалию на Олимпе. Несмотря на иносказание, почерпнутое в одноимённой поэме И. Котляревского, здесь без труда угадывается откровенная сатира на самодержание. В этом «Энеида» следовала за оперой Римского-Корсакова «Золотой петушок», с которой композитор был хорошо знаком, что сказывается в аналогичной позиции нарочито буффонного снижения и опрощения, вплоть до примитивизации. Апогея авторская тенденциозность достигает в сцене «Шествие Юпитера», где, в свою очередь, сочностью и колоритностью выделяется рефрен. Перед нами ещё одна вариация на упоминавшуюся в I главе «азиатчину».

Вызывающая прямолинейность использованных красок проявляется здесь во всём:

• огрублённо-плакатный контур мелодии с назойливо-стучащим ритмом;

• общая тяжеловесность «варварской» фактуры, имитирующей характеристический топот;

• кроме того, использование фригийского лада и «завывающих» двойных форшлагов придаёт воинственно-угрожающему шествию оттенок свирепости, идущий от особенностей «янычарской» музыки.

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

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

ной вехой в этом направлении следует признать оперу-пародию В. Эренберга «Вампука», знаменитую не только своим названием, которое стало нарицательным, означая всё ходульное и трафаретное в музыкальном театре.

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

Наряду с подобными, весьма шумными, но исторически преходящими опытами, с конца 1900-х годов появляется и немало образцов современного гротеска «долговременного действия». Причём следует заметить, что в отдельных случаях он мог быть относительно безобидным. Это происходило, когда акцент делался на характеристическом, эксцентричном, что отражало восприятие окружающего в призме причудливой усмешки, а ещё чаще свидетельствовало об изощрённой игре ума и творческой фантазии (см. ряд поздних пьес Скрябина типа «Загадки» *ор. 52 № 1* или «Иронии» *ор. 56 № 2*, а также № 4 из Десяти пьес *ор. 12* Прокофьева).

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

Первая зарисовка основана на примитивизации фольклорных прототипов, нацеленной на пародийное воспроизведение игры ансамбля сельских музыкантов, делающих своё дело неумело и явно под хмельком. Вот откуда назойливость «гудошного» наигрыша, отражение народной исполнительской манеры, имитация игры вразброд с рассогласованностью динамической шкалы, с внедрением тритоновой «занозы» пралада-тетрахорда *cis* в пралад-тетрахорд *G* и с искусно воспроизводимой «фальшью».

Так складывается сценка разбитного пляса с площадным оттенком, за которой чувствуется сочная, но грубая и сугубо материальная плоть простонародной жизни с её однообразием и чертами косности. При этом на память невольно проходит моцартовская «Музыкальная шутка», известная также как «Секстет деревенских музыкантов».

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

Третья пьеса – ещё один остро наблюдательный взгляд художника. Стравинский использует типичнейшую атрибутику молитвенной псалмодии, и по «тексту» перед нами само смирение, набожность, благостная отрешённость от мирского. Однако сразу же обращает на себя внимание преувеличенность выражения: слишком елейно благочиние, в нарочитом архаизме речений чувствуется оттенок гнусавости, а в тоне есть что-то затаённо-шипящее (передаётся игрой у грифа). Более того, приходится говорить о фальши, причём фальшь в переносном смысле слова базируется на фальши буквальной (постоянное полифункциональное «загрязнение» вертикали и непрерывное внедрение «свербящих» малых секунд, больших септим и малых нон). В результате подобных деформаций возникает подтекст, «двойное дно» образа, позволяющее говорить о маске лицемерия.

* * *

Отмеченный вариант «безобидного» гротеска был только одним из ракурсов. Спектр других граней простирался от дразнящей насмешливости и бурлескно-балаганного фарса до ядовитой сатиры и угрюмо-глумливой издёвки нигилистического толка. Причём подобные колебания могли наблюдаться в рамках от-

дельно взятой, небольшой пьесы, как происходит это в **Юмористическом скерцо** и **Скерцо** из **Десяти пьес *ор. 12*** Прокофьева.

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

Во втором случае в ходе планомерно осуществляемого нагнетания возникает опасная метаморфоза, связанная с переходом от внешне весёлого кружения по типу «волчка» ко всё более зловещему характеру (посредством насыщения фактуры и наращивания динамики, учащённого модулирования и угрожающей безостановочности).

В результате скерцо вырастает в образ символической карусели жизни, неотвратимо затягивающей в свою круговерть, доводящей до головокружения и подталкивающей к краю пропасти.

Произрастал гротеск на той же характеристической основе, которая была отмечена в Главе третьей при рассмотрении бытового жанра, но преломляемой в совершенно особом ключе. Определялось это пародийной трансформацией исходного материала в градациях от шаржа до карикатуры. Использовались приёмы утрировки, гиперболизации; культивировались особого рода язвительный излом и средства физиологического обнажения (например, воспроизведение эффектов клевания, вдалбливания, хохота, брани).

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

Подобное отрицание могло быть нацелено не только на прежнее, уходящее, но и в адрес нового, утверждающегося. И надо признать, что такого рода «реакционность» способна приносить блистательные плоды.

Пример из прошлого – театр К. Гоцци середины XVIII столетия, в отечественной музыке начала XX века – «Баба Яга» и «Кикимора» А. Лядова, «Жар-птица» И. Стравинского. Разумеется, такого рода критицизм не может проявлять себя в благодушных формах. Высмеивая, бичуя, обличитель почти неизбежно нагнетает атмосферу отчуждения, ожесточения и прочих отрицательных реакций. Кроме того, подчас возникает предрасположенность к самоцельной деформации жизненных явлений, к их нарочитому искажению и огрублению.

Эта склонность в своё время была подмечена Б. Асафьевым при рассмотрении раннего творчества И. Стравинского: *«Специфичность русского гротеска выражается в жуткости одного из скептических уклонов “философии” скоморошества – во взрывании какого бы то ни было устоя только потому, что это устой, в осмеянии ради самого осмеяния»* [10, *114*]. В таких случаях принципиально важным становится присутствие позитивного противовеса. Если его нет – обличающее начинает постепенно уподобляться обличаемому, критика негативного оборачивается его апологией и *«художник, который выступает, казалось бы, с самым радикальным обличением тёмных сторон действительности, на самом деле незаметно дли себя становится союзником разрушительных сил, поскольку абсолютизирует и эстетизирует эти силы»* [211, *101*].

При этом неизбежны потери не только нравственного, но и художественного порядка, ибо, по словам А. Пушкина, *«нет убедительности в поношении и нет истины, где нет любви»* [172, *360*]. Можно напомнить и предупреждение Ф. Ницше: *«Кто борется с чудовищами, тому следует беречься, чтобы самому не обратиться в чудовище»* [48, *120*].

Сказанное подводит к мысли о возможности губительного действия критицизма и связанного с этим ослабления гуманистических позиций, что со всей отчётливостью проявляет себя в ситуации разгула нигилистических настроений. И тогда становится совершенно очевидным, что в радикализме установок, в деформирующей сущности, в немилосердности и разрушительной направленности гротеск смыкается с комплексом агрессивности. Ещё раз прислушаемся к В. Гюго: *«В то время как возвышенное призвано изображать душу в истинном её виде, очищенную христианской моралью, гротеск исполняет по отношению к ней роль заключённого в человеке зверя. Первая из этих форм, освобождённая от*

всякой нечистой примеси, получит в удел всё очарование, всю прелесть, всю красоту. Второй достанется всё смешное, всё немощное, всё уродливое. На её долю придутся страсти, пороки, преступления; это она породит образы сластолюбия, раболепства, чревоугодия, скупости, вероломства, сварливости, лицемерия» [58, *83*].

Достаточно законченное воплощение отмеченный симбиоз получил в фортепианном цикле Прокофьева **«Сарказмы»** (1912–1914), о котором Б. Асафьев писал: *«Это страшная и жуткая музыка. Пять сарказмов – пять самых острых и проницательных отражений тёмных сил жизни, её зла, её яда»* [148, *121*].

Зерно этой концепции было заложено в **Марше** ***ор. 3 № 3*** (1908), где грубая воинственность и злое вытаптывание (основные разделы) дополняется причудливой эксцентричностью (середина пьесы) как иной гранью позиции вызова, ироничного перечёркивания всего и вся.

В «Сарказмах» подобное сопряжение разворачивается масштабно и с детализированностью.

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

• пародийно-буффонная препарация танцевальных и характеристических элементов;

• гиперболизированное преломление эксцентричной жестикуляции, ужимок, гримас;

• имитация хохота, сардонического смеха;

• атрибуты язвительности (трелеобразные фигуры, малосекундовые форшлаги);

• нарочито колкий тон (беспедальный пианизм, нонлегатная артикуляция, «колючие» звучности);

• эпатирующий излом, переданный через резкие перепады динамики, деформацию аккордовых структур, искажение интонационного контура посредством макроскачков и «змеистых» пассажей-синусоид.

Благодаря отмеченной гипертрофии удаётся передать едкость злой филиппики, безжалостную насмешливость, что и составляет суть искомой *«пощёчины общественному вкусу»* (намеренно скандальная фраза из манифеста русских футуристов).

С другой стороны, в ряде эпизодов находим открытое выражение агрессивного натиска, что передаётся через грохочущий топот массированной фактуры, форсированную звуковую атаку с эффектом вколачивания и режущую краску созвучий из больших септим и малых секунд. Причём в силу подчёркнутой воинственности, общей огрублённости и подключения батально-урбанистической специфики этот ожесточённый напор не раз смыкается с военной образностью (особенно в № 3).

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

* * *

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

Особое место в этом отношении заняла **Вторая симфония** Прокофьева. Она уже называлась при рассмотрении «язычества» и теперь можно провести аналогию: если для 1910-х годов пик претворения агрессивности приходился на балет Стравинского «Весна священная», то в 1920-е примерно такую же функцию взяла на себя данная симфония. В ряде её эпизодов до предела доведён экстаз разрушительных инстинктов, обрисована холодная, бездушная стихия, подминающая под себя всё живое.

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

Завершая рассмотрение комплекса агрессивности, необходимо сделать оговорку относительно ситуации, связанной с соотношением реально существующего в жизни и его отображения в искусстве. В таких случаях почти всегда безотказно действует

принцип эстетического отстранения, что в случае моделирования негативных явлений позволяет реципиенту достаточно нейтрализованно воспринимать происходящее в художественном повествовании. Возникающая при этом иллюзия безопасности нередко переносится затем и на объект изображения.

Если же преодолеть подобную абберацию, то придётся прийти к следующему выводу. Можно сколько угодно поражаться впечатляющей силе рассмотренных выше образов, даже восторгаться их уникальностью, но только до той поры, пока всё это опосредуется искусством. Однако если преодолеть условность художественной образности и спроецировать подобное в плоскость реальных жизненных измерений, то окажется, что вряд ли мыслимо с энтузиазмом относиться к запечатлённой действительности.

Тогда приходится признать: одна из миссий XX столетия состояла в том, чтобы открыть шлюз потоку агрессивности, негативизма, жёстокости и отчуждения. Рефлексировать в данном случае приходится не столько по поводу искусства, сколько по поводу самой действительности, так как она выдвинула подобные явления, которые были отражены в зеркале художественного творчества. Кстати, следует заметить, что указанная ситуация фиксировалась эстетической мыслью ещё в XIX столетии: *«Различие между прекрасным и безобразным в искусстве не совпадает с тем же различием в жизни. Уродливое, ужасное, отвратительное, правдиво и поэтично перенесённое в область искусства, становится прекрасным, восхитительным, возвышенным, ничего не потеряв в своей чудовищности. Хорошо выполненное и плохо выполненное – вот что такое прекрасное и уродливое в искусстве»* [58, *84*].

* * *

Красноречивым доказательством только что прозвучавшей мысли может служить партитура оперы Д. Шостаковича **«Нос»** (1928). Среди ярко выраженных экспериментальных отечественных опер начала XX века это произведение оказалось наиболее талантливым и жизнеспособным. Композитор вёл смелый поиск в сфере гротесковой эскапады абсурдистского толка.

Именно с позиций эстетики абсурда он стремился противопоставить вывернутой наизнанку эксцентрике сценического действия подчёркнуто серьёзную, даже мрачную по своему колориту

музыку, и тем самым создать эффект трагикомического несоответствия.

Экспериментальность авангардного плана начинается в этой опере Шостаковича с её «тотально» гротесковой направленности. *Гротеск* здесь предстаёт во всевозможных ипостасях и нюансах: от весёлого озорства, забавного комикования, ироничной эксцентриады до едкого сарказма, глумливой издёвки, беспощадного бичевания.

Многие, но далеко не все из этих оттенков композитор почерпнул у Гоголя. У него же Шостакович нашёл фундаментальную базу гротесковой выразительности, состоящей в острой характеристичности персонажей и их речи. Стремясь до предела сгустить это качество, авторы либретто (Е. Замятин, Г. Ионин, А. Прейс и сам композитор) не ограничились текстом повести «Нос» и сделали необходимые извлечения из целого ряда других произведений писателя: «Майская ночь», «Тарас Бульба», «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Старосветские помещики», «Женитьба», «Сорочинская ярмарка», «Записки сумасшедшего», «Мёртвые души» – этот перечень красноречиво свидетельствует о желании составить своего рода компендиум гоголевской семантики.

Опираясь на характеристичность, заложенную в литературном оригинале, и всемерно гиперболизируя её в музыкальном прочтении, композитор неоднократно называл объектом сатиры *«палочную эпоху Николая I»* [243, *3*]. Но совершенно ясно, что адресат его оперы-гротеска был неизмеримо более широким.

Посредством аллюзии отвергая изжившее себя прошлое (идея чрезвычайно ходовая в искусстве начала XX века вообще и в явлениях радикальной ориентации в особенности), его опера ещё в большей степени была нацелена на развенчание человеческих слабостей и теневых сторон актуального настоящего. Это явно смыкалось с соответствующими устремлениями ведущих литераторов второй половины 1920-х годов: В. Маяковского (пьесы «Клоп», «Баня», ряд стихотворений), М. Булгакова (повесть «Собачье сердце» и начатый в 1929 году роман «Мастер и Маргарита»), И. Ильфа и Е. Петрова (их «Двенадцать стульев» были закончены в том же 1928 году, что и «Нос»).

Главной мишенью шостаковической сатиры-буффонады справедливо называют мещанство, столь громко заявившее о себе во времена пресловутого НЭПа. Хотя следует оговориться, что композитора скорее интересует не мещанство как таковое, а обывательское в россиянине вообще. Он выставляет на посмешище пошлость расхожих стандартов человеческого существования, ущербность всевозможных типажей, различные «гримасы» жизни.

И опять-таки амплитуда зафиксированных при этом граней почти необъятна. С одной стороны, комизм страданий коллежского асессора Ковалёва может вызвать иногда чуть ли не сочувствие. С другой стороны, Шостакович даёт понять, что такие «ковалёвы», сбившись в массу, способны на что угодно.

В этом смысле кульминацией оперы следует считать сцену поимки Носа в 7-й картине, когда люди, находящиеся на станции дилижансов, с остервенением бьют его с криком *«Так его!»* (повторяется 38 раз – подобный эффект механичного вдалбливания Шостакович использует многократно). Здесь зрителю уже не до смеха: озверение обывательской толпы, выраженное через устрашающее «уханье» всего певческого и оркестрового состава (усилено режущей диссонантностью 11-звучного кластера), заставляет испытать самые неприятные ощущения.

В множественном спектре гротеска выделим ещё два полюса, имеющие к тому же противоположную социальную окрашенность.

С одной стороны, это солидный «респект», более всего ассоциируемый с обличьем бюрократии как царских времён, так и новейшей генерации послеоктябрьской поры. Персоны подобного рода изъясняются невероятно витийственно, выспренне, в выхолощенно-претенциозном роде, – первые образчики этого высокого «штиля» даёт Нос, пока он выдаёт себя за статского советника *«по учёной части»* (к слову, его вокальная партия предназначена для тенора, поющего с закрытым носом).

С другой стороны, это то, что получило хождение в искусстве 1920-х годов под названием *«хулиганские мотивы»* (к примеру, их носителем в поэзии некоторое время был С. Есенин). Вступление к I действию, задавая тон всей опере, как раз и выдержано в таком наклонении. Здесь воссоздаётся личина завсегдатаев улицы или даже подворотни с их циничной ухмылкой, разнузданностью, с их потребностью паясничать, охаивать, измываться, осквернять.

Отсюда на последующие аналогичные эпизоды проецируются ритмы трепака, крикливые, «язвительные» и «освистывающие» тембры духовых, а также нонлегатная артикуляция, временами приближающаяся к приёмам будущей пуантилистики (см. перебросы кратких мотивов и отдельных «точек» от инструмента к инструменту в цифрах 10–18).

Гротеск сатирического плана невозможно представить вне *пародийности*, и качество это представлено в опере Шостаковича на максимуме. Здесь и издёвка над закосневшими оперными штампами, и использование традиционных жанровых форм в их гипертрофированной или резко деформированной подаче (вальс, полонез, похоронный марш), и весьма прозрачные аллюзии на широко известные фрагменты классической музыки.

По части последнего из названных моментов целый перечень приведён в исследовании А. Бретаницкой. *«Приметы оперного материала Чайковского встречаются не раз. Возбуждённая речитация главного героя на фоне молитвенного хора (“Казанский собор”) использует приём, использованный в начале сцены в казарме из “Пиковой дамы”. Хрупкая сквозная тема “вздохов” в моносцене Ковалёва из 6-й картины могла иметь прообразом “секвенцию Татьяны” из “Онегина”. В ариозо Старой барыни слышится намёк на романс Полины, в репликах Приживалок – на оркестровый отыгрыш песенки Графини из “Пиковой дамы”. В квартетной сцене из 8-й картины утрирован композиционный приём начального квартета из “Евгения Онегина”. В музыке “Носа” то и дело мелькают мотивы и целые отрезки мелодий, отчётливо или отдалённо напоминающие то арии Бориса Годунова или Грязного, то наигрыш Леля, то тему Золотого петушка...»* [34, *39*].

В гротескно-пародийной природе оперы «Нос» многое «замешано» на принципе *парадоксальности*. В самом главном, касающемся данного принципа, Шостакович следовал за первоисточником, о чём он накануне премьеры писал в 1929 году, что сюжет этот привлёк его *«своим фантастическим, нелепым содержанием, изложенным Гоголем в сугубо реалистических тонах»* [139, *12*]. Эффект «фантастического реализма» композитор усиливает путём сопряжения противоположно направленных векторов: комизм сценического действия – подчёркнуто серьёзный тон музыки.

Другой из приёмов состоит в том, что зафиксированному в литературном тексте ничтожно мелкому, пустячно бытовому нарочно придаётся выраженная в звуках весомость, значительность. Так, первое высказывание Ковалёва на словах *«Вчерашним вечером вскочил у меня прыщик на носу»* подаётся в характере возвышенно-проникновенного ариозо, чуть ли не величественно. Или в следующей, четвёртой картине фоном для диалога (Ковалёв пытается усовестить сбежавший от него Нос) становится торжественная, отрешённо-холодная красота молитвенных хоралов, возносимых под своды Казанского собора.

Композиция оперы перенасыщена парадоксами самого разного свойства. Допустим, оркестровый антракт к 6-й картине представляет собой детально разработанную, грандиозную по звучанию, намеренно «учёную» фугу, заведомо нелепую в контексте комедийного действа. А сама картина открывается частушкой Ивана, лакея Ковалёва. – это единственный выход за пределы гоголевского текста, так как в качестве квазифольклорной вставки взяты слова Смердякова из романа Достоевского «Братья Карамазовы». И мало того, что в противовес только что звучавшей нарочито приподнятой академической полифонии преподносится разбитная, «забористая» песенка этого охальника *«Непобедимой силой привержен я к милой»* – ещё к тому же привычная аура симфонического оркестра сменяется «доподлинным» бренчаньем двух балалаек, что являло собой бытовизм, дотоле недопустимый в оперном театре (примечательна ремарка *«В передней на диване лежит Иван, играет на балалайке, плюёт в потолок и поёт»*).

Приведённый пример прямого включения жанровой натуры через соответствующие звуковые реалии приближает нас к более существенному: выворачивая наружу изнанку своих персонажей, Шостакович часто прибегает к натуралистическому гротеску, не чуждаясь и открытого физиологизма. Так, экспонирование главного героя начинается с его пробуждения. Утренние «отправления» смакуются в мельчайших подробностях и с завидной изобретательностью: Ковалёв 14 раз произносит своё *«Брр»* во всевозможных вариантах интонирования, а разного рода инструментальные уподобления зевоте, откашливанию и сморканию передаются у солирующих контрафагота, тромбона и скрипки форшлагами, *glissandi*, флажолетами.

Натуралистические средства с подключением к ним «физиологизмов» становятся трамплином для выхода к моделированию явной патологии отдельных персонажей. Это начинается уже с первой сцены, где, выгоняя мужа-цирюльника с обнаруженным в хлебе носом, Прасковья Осиповна непрерывно повторяет слово *«Вон!»* 46 раз. Ввиду резкой деформации бытовой речи и этих истошных воплей житейская свара скорее напоминает припадок безумия, а просто *«сварливая жена»* (Д. Шостакович) – оголтелую истеричку.

В следующей картине свой вариант «отклонений от нормы» преподносит образ Квартального надзирателя. Композитор избирает для него редчайший, совершенно специфический тембр – тенор-альтино, и «загоняет» его в предельно высокую тесситуру (вплоть до *mi♭* второй октавы), что пояснялось им так: *«Это полицейский чиновник, который разговаривает крича»*. Помимо интонационного излома истошно-патетических тирад, Шостакович высмеивает дутое фанфаронство этого держиморды оглушительно-трескучим, «дребезжащим» тремоло ансамбля домр (ещё одна тембровая натурализация!).

Вообще, данная фигура является для композитора объектом самого пристального внимания. Выводя это *«значительное лицо»* как *«одержимого административным восторгом»* (Д. Шостакович), он использует все возможности художественного гиперболизма, чтобы создать злую карикатуру на олицетворяемую им власть. В частности, когда Квартальный впервые является провинившемуся цирюльнику в виде устрашающего призрака, Шостакович портретирует его через пародийную метаморфозу торжественного полонеза екатерининских времён *«Гром победы, раздавайся»* (искажённая коллажная цитата из музыки О. Козловского).

Многое из сказанного выше подводит к выводу о демонстративном алогизме как одной из важнейших установок оперы «Нос». А это, в свою очередь, определяет её облик как комедии несусветных казусов, как сатиры-фантасмагории, и тем самым побуждает говорить о совершенно очевидной *эстетике абсурда*.

Абсурдистская тенденция с особой ясностью выступает на передний план в моменты «тупиковой» формализации художественного материала. Своего предела это достигает в завершении 5-й картины, где восемь дворников подают в газету объявления.

Каждый из них интонирует *свой* текст отрывистыми звуками («разорванные» восьмые) *своей* мелодической линии абсолютно независимо от других. Вновь, как отмечалось это в отношении Вступления к I действию, возникает сближение с пуантилистской техникой, но теперь звуковой пучок складывается в контрапункт бессмыслицы, когда ни поющие не слышат друг друга, ни зритель не поймёт ни слова. Это отдалённо напоминает изощрения изоритмического гокета Раннего Возрождения, а идея использовать соответствующие тексты, возможно, была инспирирована вокальным циклом А. Мосолова «Газетные объявления» (1926).

Нетрудно понять корни абсурдистской позиции автора. Рисуя пёструю галерею *«лиц, типичных своим ничтожеством»*, впереди которых шествует майор Ковалёв – *«беспомощный пошляк»* (слова Д. Шостаковича [139, *12*]), он раскрывал вздор и суету человеческую, доведённую до идиотии, никчёмность и бессмысленность жизни такой породы людей, мертвящую казёнщину существования, что оборачивается всякого рода химерами и аномалиями.

О видимой, сюжетно оформленной, части предстающего здесь айсберга абсурда И. Соллертинский писал: *«“Нос” – это остроумнейшее разоблачение механизма обывательской “утки”. Зародившийся из ничего вздорный слух, пустяк-анекдот распухает до пределов фантастического мыльного пузыря и затем лопается с треском, оставляя, как и следовало ожидать, пустое место»* [141, *15*].

Сгущённый критицизм, доходящий до нигилистического перечёркивания всего и вся, вызвал как необходимость обращение к экстремальным средствам выразительности, что определило открыто *экспериментальную направленность* оперы «Нос».

Появлением данного произведения Д. Шостакович в известной мере был обязан В. Мейерхольду – его новаторским режиссёрским исканиям, его пониманию сценической условности и его чисто «представленческой» трактовке театрального спектакля. Это композитор прекрасно сознавал и сам: *«Я жил у Всеволода Эмильевича на Новинском бульваре. Тогда я много работал, сочиняя оперу “Нос”. Несомненно, он оказал на меня творческое влияние. Я как-то по-иному даже стал писать музыку. Хотелось мне в чём-то стать похожим на Мейерхольда»* [222, *53*].

Импульсы, идущие от Мейерхольда, особенно ощутимы в активном сближении этой оперы с формами драматического театра.

Шостакович, по его словам, *«менее всего руководился тем, что опера есть по преимуществу музыкальное произведение. В “Носе” элементы действия и музыки уравнены. Ни то, ни другое не занимает преобладающего места. Таким образом, я пытался создать синтез музыки и театрального представления»* [140, *11*].

Не случайно либретто практически целиком составлено из прозаического текста. В результате вокальный ряд основан главным образом на разговорных интонациях, и в целом он свободно сочетает распевный или говорный речитатив и декламационную речь. Тем самым предоставлялась возможность стремительного развёртывания действия, чему способствует и монтажная драматургия, идущая от кинематографа, с которым юный Шостакович имел прямое соприкосновение в качестве тапёра на сеансах «великого немого».

О «вопиющей» нестандартности первой оперы Шостаковича красноречиво говорит задействованное им невероятное множество персонажей. Их 78 (!), не считая ансамбля приживалок и хора, представляющего молящихся, отъезжающих, провожающих, обывателей, полицейских, евнухов. Создаётся впечатление, что, пренебрегая какими бы то ни было традиционными ограничениями оперной сцены, композитор хотел вывести на неё всю «Расею»: чиновники, военные, студенты, праздношатающиеся, дамы и господа разного «калибра», полицейские, пожарные, торговки, дворники, лакеи и т. д. и т. п.

И, напротив, совершенно неожиданно в оркестре он, вместо, казалось бы, обязательного большого состава, сводит группу духовых инструментов к отдельным солистам, – правда, выигрывая этим в так необходимой ему острой характерности, причём настолько, что духовая окраска оказывается здесь доминирующей.

О сугубом «эксклюзиве», связанном с введением народных музыкальных инструментов уже говорилось (это опять-таки служит обострению тембровой характерности), поэтому остаётся упомянуть о чрезвычайном расширении батареи ударных (до десяти наименований). Именно с этим инструментарием связано совершенно небывалое: для него композитор написал самостоятельный номер – антракт к 3-й картине, чем был невероятно сильно проакцентирован свойственный опере дух авангардного эксперимента (стоит напомнить, что на Западе первая компози-

ция для ударных появится только три года спустя – «Ионизация» Э. Вареза, 1931).

Ультрарадикальная настроенность рассмотренной партитуры заставила одного из ведущих исследователей современного оперного творчества сделать следующий вывод: *«Опера "Нос" является кульминацией "современничества" в советском музыкально-сценическом искусстве»* [248, *48*]. К этому можно добавить, что она явилась и пиком гротеска, а также пиком критицизма в отечественной и мировой музыке начала XX века. То, что в 1915 году было заявлено в компактной форме фортепианного цикла С. Прокофьева «Сарказмы», развёрнуто здесь в обширнейшую панораму конкретных «масок» трёхактного сценического лицедейства.

Пронизывающий оперу «Нос» пафос тотального отрицания способен вызвать у определённой части зрителей-слушателей чувство неприятия и даже отвращения, настолько в этих звуковых «Капричос» могут отталкивать зарисовки людского уродства.

Однако будем помнить, что эта исключительно сложная по технике письма, виртуознейшая партитура появилась в результате высочайшего вдохновения. Композитор работал над ней с огромным увлечением, написав её за два месяца с небольшим, вложив в неё всё дерзкое буйство своей творческой молодости.

Обезоруживающая талантливость этого произведения заставляет иначе подойти к заложенной в нём проблеме «негатива». Ведь рефлексировать в данном случае приходится не столько по поводу искусства, сколько по поводу самой действительности, так как именно она выдвинула подобные явления, которые были отражены в зеркале художественного творчества.

Глава восьмая

Девальвация гуманистических ценностей

Повышенная активность и экспансивный характер, присущие современному динамизму, а ещё более комплексу агрессивности, при соответствующих условиях вырастали в систему силового прессинга, который стал «каиновой печатью» XX века, почти узаконенной нормой существования. Утверждение «позиции силы» повлекло за собой труднообратимые изменения в сфере нравственности, психологии, во многом разрушая структуру сложившихся представлений о гуманизме и гуманоиде. Может показаться, что сказанное трудно отнести к последствиям действия динамических факторов. На этот счёт уместно привести парадоксальный, но тонкий вывод Г. Раушнинга, сделанный в его работе «Нигилистическая революция» (1937) и касающийся того, что гитлеровский переворот был чистейшим воплощением динамизма [93, *256*].

Сложность положения классической концепции гуманизма и гармоничности в ситуации начала XX века состояла не только в факте её явного вытеснения с авансцены художественных процессов, но и в том, что она вынуждена была занять позицию защиты. В положении нападающей стороны оказались тенденции, связанные со всякого рода «аклассическими» проявлениями.

Симптомы надвигающейся опасности заявили о себе уже с 1890-х годов – например, в оперной драме сильных страстей («Пиковая дама» Чайковского, «Алеко» Рахманинова, «Царская невеста» Римского-Корсакова), где на первый план выдвинуты натуры с завышенными притязаниями, готовые использовать для достижения своих целей любые средства, что губительно отзывается и на них самих, и на их окружении.

Свидетельством обострения «болезни» в 1900-е может служить появление таких опер ***Римского-Корсакова***, как «Кащей», с зафик-

сированным здесь ожесточением человеческих душ, и «Китеж», где происходит катастрофическое столкновение высокой духовности с аморализмом (образ Кутерьмы) и насилием (татары).

Столь же показательны неожиданные метаморфозы, не раз происходившие в те годы с творчеством Танеева и Метнера: типичную для них сдержанность и рациональную упорядоченность всё чаще нарушают вторжения смятенных эмоций, нервных экспрессий, страдальческих исповедей (примерами могут служить Фортепианный квартет Танеева и Сказка *ор. 8 № 2* Метнера).

В 1910-е годы происходит резкий скачок уровня дисгармонии. Атака на устоявшиеся представления о человеке и человечности велась самым широким фронтом, по всевозможным направлениям и судить об этом можно было уже по предшествующему изложению. Так, серьёзную угрозу естественным формам существования представляло активное внедрение урбанистики, особенно в варианте самодовлеющего техницизма. Под воздействием машинизации утрачивается гибкость, теплота, живое дыхание; их заменяет жёсткая регламентация, отчуждённо-внеэмоциональный характер, прямолинейность и схематизм. То есть происходит обездушивание – машина подчиняет и даже порабощает человека. В сущности это был процесс примитивизации, хотя и завуалированной, так как осуществлялась она под флагом технического прогресса. Но существовали и формы откровенного опрощения. Наиболее отчётливо оно проявилось в выдвижении современного «язычества», «варварства», «скифства». Всё это, чрезвычайно оригинальное с точки зрения художественного развития, в то же время имело весьма неоднозначную подоплёку в социокультурном плане.

За отмеченными явлениями стояло пренебрежение к сложившимся этическим и эстетическим нормам, а в пределе это нередко означало культ растворяющего в себе людского множества, примат слепого инстинкта и грубой силы, склонность к анималистским проявлениям, одичанию и вандализму. Говоря о таком *«первородном Адаме»*, А. Блок проницательно заметил, что это *«какой-то уже другой человек, вовсе без человечности»* [28, *270*]. Тем самым «язычество» было нацелено не только против традиций Классической эпохи, но и против многовековых накоплений цивилизации в целом. Вот что скрывалось под покровом архаических одеяний, за экзотикой эмоций и поступков воображаемого древнего существа, и эта суровая реальность XX века была высвечена творцами новой музыки беспощадно.

Нетрудно заметить, что через подобную образность метафорически моделировалась та опасность, смысл которой Х. Ортега-и-Гассет сформулировал в работе «Восстание масс» в категориях новоявленного *«массового общества»*, подчеркнув следующее: *«Суть жизненных правил человека массы в том, чтобы жить, не подчиняясь заповедям»* [46, *153*]. К сходным выводам почти десятилетием раньше в статье с симптоматичным названием «Крушение гуманизма» (1921) пришёл А. Блок: *«Когда на арене европейской истории появилась новая движущая сила – не личность, а масса – наступил кризис гуманизма»* [30, *328*].

Печальной приметой времени становится дух воинствующего негативизма:

- всевозможные жизненные эксцессы и нигилистические мотивы;
- одиозные проявления и наплывы отчуждения;
- выхолащивание человеческого и отречение от него;
- свобода от этических предписаний (с крайностями в виде анархии и тоталитаризма) и угрожающий индекс «падения нравов».

Всё это сказывалось в духовном оскудении, в гротескных деформациях человеческой натуры, в демонстративном цинизме и несло с собой заведомый *«скепсис по отношению к идеалам истины, добра и красоты»* [211, *101*].

Очень многое в современном негативизме определялось его чрезмерной интенсивностью, ведущей к экстремальным величинам: от радикализма к фанатизму, от экспансивности к агрессивности. Ожесточение душ, нагнетание враждебности и устрашающих акций были способны вылиться в такой зловещий фантом XX века, как вандалистское сладострастие попрания и уничтожения.

Как иллюстрацию сказанного имеет смысл привести характеристику 1910-х годов, сделанную в призме писательского сознания: *«Это время, когда диалектика истории привела один класс к истребительной войне, а другой – к восстанию; когда горели города, и прах, и пепел, и газовые облака клубились над пашнями и садами;*

когда сама земля содрогалась от гневных криков удушаемых революций и, как в старину, заработали в тюремных подвалах дыба и клещи палача» [227, *84–85*]. Добавим к этому наблюдение более позднего времени, сделанное в одном из писем 1940-х годов швейцарского писателя Г. Гессе: *«За последние десятилетия мы достаточно насмотрелись, к чему приводит пренебрежение созерцанием во имя непреклонного действия: к обожествлению динамизма, а при случае и того хуже, к "похвалам опасной жизни", короче – к Адольфу и Бенито»* [52, *25*]. Имеются в виду Гитлер и Муссолини; *«опасная жизнь»* – словосочетание из лексикона итальянских фашистов.

Подрыв позитивных установок и наращивание конфликтности сделали устойчивым ощущение катастрофичности бытия. *«Катастрофа, в которой мы живем»,* – скажет позднее А. Онеггер, касаясь содержания своей Третьей симфонии. Приводя эти слова, М. Друскин справедливо замечает, что они *«могут быть взяты эпиграфом и к творениям других композиторов, охваченных стремлением отобразить усилившийся натиск зла, коварства, насилия, угнетения»* [76, *15*].

И если оценивать общую ситуацию, то придётся, вероятно, согласиться с А. Камю, который утверждал, что для XX века стала характерной *«обыденность злодейства»*, аргументируя это следующим образом: *«Раньше злодеяние было одиноким, словно крик, а теперь оно универсально. Ещё вчера преследуемое по суду, сегодня преступление стало законом»* [93, *120, 336*]. Значительно раньше, в качестве итогового обобщения, сделанного на исходе рассматриваемого периода (1930), Х. Ортега-и-Гассет констатировал: *«Насилие становится в наше время обычным явлением, нормой»* [46, *144*].

Остаётся подчеркнуть, что *«чувство катастрофы»* (А. Блок) вызревало уже с рубежа 1890-х годов, особенно отчётливо в позднем творчестве ***Чайковского***. Психологический сдвиг в плоскость этого состояния, которое становилось одной из констант жизнеощущения, без труда улавливается в призме гибельных исходов ряда произведений композитора – начиная с симфонической поэмы «Воевода» и увертюры-фантазии «Гамлет», кончая оперой «Пиковая дама» и Шестой симфонией. Кстати, достаточно сопоставить «Пиковую даму» с «Евгением Онегиным» как её аналогом из предшествующего периода (аналогом по лирико-драматическому строю образов, по силе художественной выразительности и значимости в наследии), чтобы убедиться, насколько ощутимым был скачок уровня напряжения.

И не приходится говорить об исторической локализованности, то есть о сопряжённости подобных явлений только и сугубо с исходом прежнего мира. Внимательный взгляд обнаруживает тенденции более общего порядка, имеющие непосредственное отношение и к Модерну. В определённых своих сторонах отмеченная настроенность оказывалась и приметой нового жизнеощущения.

Происходившее было не только скорбным знаком уходившей цивилизации – одновременно это был знак вступления в историческую зону колоссальной конфликтности и трагического мирочувствия. Следовательно, *исход* предшествующей эпохи становился *истоком* эры небывалых катаклизмов и катастроф.

Один из конкретных и самых ранних примеров подобной «двуликости» находим в сфере фатальной образности Чайковского – это вторжения грозовых *tutti* в **Пятой симфонии**, особенно на кульминации её II части, где звучание тяжёлой меди в оголённо-прямолинейном интонационном контуре и с категоричным росчерком каденсовой синкопы воспринимается как выражение непререкаемого повеления, надличного диктата, требующего безоговорочного подчинения, что раскрывало ситуацию открытого подавления. Не случайно очертания этого образа весьма непосредственно отзовутся позднее в «эпизоде нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича – в эпизоде, который стал для искусства XX века важнейшим музыкальным обобщением натиска негативно-одиозных побуждений.

Итак, вхождение в «систему координат» исключительной напряжённости бытия вместе с раскрепощением от устоявшихся норм, вместе с угрожающим размахом разного рода деформирующих воздействий, вместе с экспансией нового мира и взрывчато-скачкообразным характером развития повлекло за собой сильнейший кризис сознания, резкий слом сложившихся представлений и понятий.

Можно сколько угодно говорить о необходимости кардинальной ревизии основ бытия, но невозможно отрицать того, что в сфере гуманизма происходили труднообратимые изменения к худшему. И если в начале XX столетия на повестке дня стоял воп-

рос морального выживания отдельных поколений и социальных слоёв, то к концу века со всей очевидностью встала проблема физического выживания человечества в целом.

* * *

Питательная почва дисгармонии была во многом связана с действием всевозможных антитез, представленных на уровне единичного произведения (заострённый контраст составляющих эпизодов, частей), на уровне творчества отдельного композитора (между различными его сочинениями) и, наконец – на уровне музыкального искусства в целом (противостояние направлений, индивидуальных стилей).

Склонность к выявлению антитез, столь свойственная романтическим периодам вообще, получила в начале XX века особое развитие по причине радикализма художественных установок, ввиду тяготения к предельным, поляризованным формам выражения.

Если суммировать некоторые из типичных антитез, нашедших своё преломление в музыкальном искусстве этого времени, получим примерно следующую картину разноплановых сопряжений:

- старый мир – новый мир;
- архаика – модерн;
- адинамия, подчёркнутая индифферентность, созерцательность, пассивность – динамизм, деятельно-преобразующая направленность, повышенная интенсивность проявлений, активизм;
- апатия, депрессия, безотрадность существования, трагизм, пессимистическое восприятие окружающего – воодушевление, подъём сил, праздничное ощущение бытия, исключительное жизнелюбие, героико-оптимистическая настроенность;
- гедония, беспроблемное существование – обострённая конфликтность;
- утончённость, изысканность, эстетизм, стремление к идеально-возвышенному – материально-вещная приземлённость, плакатно-огрублённый штрих, примитивизм;
- субъективистское – объективистское;
- *emotio – ratio*;
- деструктивное – конструктивное.

Разумеется, это только схема, располагающая удобством наглядности. Внутри неё существовала масса взаимоотталкиваний. Допустим, рассмотренная в начале Главы первой возвышенно-одухотворённая лирика противостояла как мотивам обыденно-прозаического существования, так и красочно-декоративному «варварству», как пессимистическим веяниям, так и жизненной сверхактивности.

Среди антитез начала XX века важнейшей предпосылкой дисгармонии служило действие антитезы *объективное – субъективное*, в ряде случаев доводимое до грани *объективизм – субъективизм*.

Процесс объективации особенно ощутимо отразился на положении лирики. В сравнении с прошлым значимость её резко снижается, сплошь и рядом она оказывается далеко на заднем плане. Так, в балете Стравинского **«Петрушка»** она отодвигается внешним, насыщенно событийным действием и представлена крохотными островками, самый развёрнутый из которых – эпизод смерти главного героя (в цифре 129 – всего 10 тактов), где его лейтмотив до неузнаваемости преобразован в проникновеннейшее *lamento*.

Более того, наблюдался процесс «насильственной депортации» лирики. Скажем, в **Десяти пьесах *op. 12*** Прокофьева мягкие, лирические настроения (№ 2, 4–7) попадают в кольцевую осаду жёстких, экспансивных образов (№ 1, 3, 8–10) – автор всемерно утверждает чёткость и материальную осязаемость, конструктивность и упругость мускульной энергии, даже если это связано с издержками плакатности, огрублённости, гротеска.

Одно из следствий «антилиризма» состояло в том, что непомерно выдвигался инструментализм и уходили в тень вокальные жанры. Речь идёт не столько о количественной стороне, сколько об удельном весе художественных достижений, которых несопоставимо мало в сравнении как с вокальной классикой предшествующей эпохи, так и с завоеваниями инструментализма начала XX века.

Другое следствие – совершенно явное ослабление роли мелодического начала. Справедлива констатация в отношении всего общеевропейского художественного процесса тех лет: *«Выдающиеся мелодисты становятся редкостью, образуя заметное меньшинство среди творцов новой музыки. Что же касается таких*

мастеров, как Скрябин и Дебюсси, Стравинский и Шёнберг, то их важнейшие достижения относятся к сфере гармонии и оркестровки, к особым ритмическим и фактурным открытиям» [123, *90*]. В частности, если вернуться к отечественному вокальному творчеству, обнаружим совсем не случайную трансформацию романса в «стихотворение с музыкой», что отражало переход от напевности к речевому интонированию. Причём очень характерно, что даже в такой жанрово-стилистической метаморфозе к середине 1910-х годов обрывается вокальное творчество Рахманинова, этого последнего выдающегося мастера классического романса.

* * *

И за пределами лирики в русле объективации проходили процессы коренного перерождения. Самый характерный из них можно обозначить метафорой *«великое охлаждение»*. Не исключено, что возникло оно из соображений самосохранения и выживания, как реакция на тотальный наплыв подавляющих воздействий.

Однако сейчас важнее установить основные контуры самого явления. Происходит утрата непосредственности, теплоты, вуалирование и нейтрализация эмоциональной окраски, отстранение от привычных настроений радости и печали. Типичной становится подчёркнутая сдержанность, подчас даже отстранённость от переживаемого чувства (своего рода анальгия или анестезия, если воспользоваться медицинской терминологией). Высказывание перемещается в плоскость созерцания, медитации или констатирующего пассажа, приобретает рациональный, суховато-рассудочный характер. Не потому ли А. Белый, анализируя в середине 1910-х годов структуру нового человека, с горьким сарказмом отмечал, что у него *«вместо знания и сердечного отношения господствуют два усвоения жизни: при помощи мозга и при помощи функций желудка»* [21, *10*].

С точки зрения средств выразительности одно из следствий этого состояло в том, что музыкальная ткань становится жестковато-графичной, аскетичной, как бы сконструированной. В плане художественного метода общая отстранённость зачастую выражается в том, что происходит перемещение акцента с проникновения и переживания на изображение.

Уже в классике рубежа столетия возникает сильнейшее тяготение к картинности, особенно в творчестве А. Глазунова и А. Лядова, которое продолжилось и в 1910-е годы (в качестве типичного опуса можно назвать оркестровую картину А. Лядова «Из Апокалипсиса»).

Очень притягательными оказались формы «театра представления» – в первую очередь это касалось молодых авторов того времени, утверждавших сугубо современную стилистику (балет С. Прокофьева «Шут», позднее его опера «Любовь к трём апельсинам»). Самым последовательным приверженцем «представленчества» был, как известно, ***И. Стравинский***. Характеризуя его художественную позицию, Б. Асафьев в конце 1910-х годов проницательно подмечает, что в своём творчестве он предстаёт прежде всего *«как наблюдатель, который умеет и знает, как схватить и запечатлеть тот или иной момент*, – многозначительно добавляя: *Стравинский лишь констатирует современность»* [204, *19*].

И вопрос не только в отказе от психологизма, в сосредоточении на внешних проявлениях. Вспомним решённые в изобразительно-характеристическом роде сцены убийства – Петрушки в одноимённом балете Стравинского и Лисы в его «Байке» или шутиных жён в балете «Шут» Прокофьева. Можно указать и на развязку ранней прокофьевской оперы «Маддалена», где героиня с поразительным спокойствием созерцает трупы двух близких себе людей, погибших по её вине. Представим себе глобальные катаклизмы, отмечаемые в «Весне священной» Стравинского и кантате Прокофьева «Семеро их» как бы сторонним регистратором, вне эмоционально-драматической оценки разрушительного результата, когда в происходящем (при всей сверхвозбуждённости) чувствуется дух расчётливого, методичного уничтожения, что делает разгул ожесточения ещё более устрашающим.

Следовательно, можно говорить о возникновении «эффекта бесчувствия». Подразумевается нарочитая отчуждённость от переживаемого состояния, индифферентность к экспрессии болевых ощущений. Многое сводится к констатации или своеобразному любопытству, к созерцанию или аналитическому изучению (как бы иллюстрируя пушкинское *«Добру и злу внимая равнодушно»*). Любые драмы и катастрофы всего лишь фиксируются сознанием.

Не в этом ли кроется корень тех неисчислимых акций людского уничтожения, которыми так обременило себя XX столетие?

Важнейшее русло отстранения связано с действием надличных факторов. Закономерность развития данного явления подтверждается тем, что свою роль в его художественном моделировании сыграли в начале XX века последние представители Классической эпохи. Так, в отдельных песнях и хорах ***Комитаса*** находим, что объективация приводит к оттеснению человеческого, когда оно сливается с отрешённой, бесстрастной природной материей или теряется в зияющей пустоте и всепроникающем холоде безмерного космоса.

Если взять, к примеру, творчество ***Рахманинова***, то обнаружим в ряде произведений тенденцию к растворению индивидуального в общем: в формах пантеизма («Остров мертвых»), в культовой ритуальности («Литургия Иоанна Златоуста»), в синтезе обрядового и народно-массового начала («Всенощная»), в слиянии народно-массовой и природной стихии (III часть кантаты «Колокола»). У него же примечательны случаи отказа от своего неповторимо индивидуального композиторского стиля ради надличного канона во «Всенощной» и особенно в «Литургии», что может напомнить о практике анонимных мастеров Средневековья.

В творчестве композиторов современной ориентации подобная направленность заявила о себе с неизмеримо большей заострённостью. Так, у ***Стравинского*** (прежде всего в его «языческих» опусах) находим сильнейшее влечение к обрисовке массовидных существ, когда совершенно неуместными оказываются категории личности, единицы. Причём культ множеств ведёт не только к нивелированию индивидуального и отчуждению от него, но и способствует возникновению духа отчуждённости вообще.

Соединение обеих рассмотренных тенденций объективистской эстетики (возвеличение внеличного начала и «эффект бесчувствия») было в своё время отмечено Б. Ярустовским в «Весне священной», где отсутствует *«внимание к отдельной личности, даже к тем немногим солистам, что выделены из числа действующих лиц – к трагической судьбе Избранницы или эпизодической фигуре Старейшего. Смерть Избранницы – молодого существа – никак не волнует композитора, и он не преследует цели заставить сопереживать, волноваться зрителя-слушателя. Его привлекают лишь целые человеческие группы, пласты, в столкновении которых движется, развивается Жизнь – молодость и старость, женское и мужское начала, человек и природа»* [247, *304*].

* * *

Одновременно с процессом объективации в искусстве начала века развивались устремления прямо противоположные.

Субъективная направленность могла выявлять себя в избирательно-специфических ракурсах ви́дения окружающего мира – усложнённо-метафорическом, символистском, ирреально-фантастическом. Наблюдается влечение ко всякого рода экзотике (включая архаику), заметны акценты на особенном, необычном, причудливом. Однако главное было связано с самопроявлениями индивида.

Напоминая происходившее в западноевропейском романтизме первой половины XIX века, в отечественной музыке начала XX столетия по причине чрезвычайной активизации личностной сферы необычайно важное место начинает занимать сольная фортепианная литература и столь же закономерно выдвигается плеяда выдающихся композиторов-пианистов (Скрябин, Рахманинов, Метнер, Прокофьев), важнейшую часть наследия которых составляет фортепианная музыка. Точно так же, совсем не случайно широкое распространение получает крупный цикл фортепианных миниатюр с его возможностями многомерного раскрытия мира личности. Среди опытов создания такого рода микрокосмоса следует назвать в первую очередь 12 этюдов *ор. 8* и 24 прелюдии *ор. 11* Скрябина, Прелюдии *ор. 23* и *ор. 32* и Этюды-картины *ор. 33* и *ор. 39* Рахманинова, Десять пьес *ор. 12* и «Мимолётности» Прокофьева, а также созданные в 1920-е годы циклы «Воспоминания», «Пожелтевшие страницы», «Причуды» Мясковского и «Афоризмы», 24 прелюдии *ор. 32* Шостаковича. Симптоматично, что у тех из названных композиторов, которым довелось творить за пределами рассматриваемого периода, впоследствии интерес к фортепианной миниатюре резко падает, одновременно не менее ощутимо падает и художественная результативность в этой сфере (в числе редких исключений – принадлежащие Шостаковичу 24 прелюдии и фуги *ор. 87*).

В своём крайнем выражении мир индивида представал утончённо-изысканным до рафинированности, прихотливо-искусным, эстетизированным до изощрённости. Тяготение к субъективизму сказалось также в эгоцентрических склонностях, в чертах причудливости и в экстравагантных проявлениях. Наконец, это могли быть реакции нервно-впечатлительной натуры, вспышки обострённой экспрессии и экстатической эмоции, позиция вызова, порождающая экспансивные выпады. Уже само по себе появление человеческого характера с подобными параметрами мирочувствия исключало возможность гармоничности.

Таким заявлен, к примеру, герой скрябинского «Прометея», персонифицированный тембром солирующего фортепиано (эту партию и сам автор сознательно связывал с воплощением чувств и мыслей индивида) – своевольный, с претензиями на исключительность, импульсивный до взвинченности, склонный к спонтанным всплескам активизма (рваные ритмические рисунки, интонационный излом, чрезвычайная усложнённость гармоний, форсированная звучность, фактура стихийных мазков и резких бросков).

Это уже почти законченный портрет современного эгоцентрика, годом позже представшего в образе Петрушки из одноимённого балета И. Стравинского, затем во второй из Трёх пьес для струнного квартета того же автора, а также в отдельных «Мимолётностях» С. Прокофьева и в некоторых фортепианных композициях Н. Рославца.

Отмеченное противостояние объективного и субъективного, в пределе доводимое до грани объективистского и субъективистского, как и действие других антитез, являлось показателем расслоения отображаемой действительности, её поляризации на разнонаправленные жизненные сущности. Такое противостояние создавало почву для разного рода художественных открытий, для интенсивного расширения горизонтов возможного, но в то же время отражало чрезмерную напряжённость человеческого существования, его остро выраженную противоречивость. Так, в движении к объективистской позиции игнорировалось индивидуально-личностное начало, а в движении к субъективистской позиции третировалась окружающая действительность – в том и другом случае возникали соответствующие деформации в устоявшихся представлениях о мире и человеке.

Дополнительное обострение дисгармонии происходило в результате непосредственного совмещения антитез, то есть когда они существовали не порознь, в противостоящих массивах произведений, а в рамках одной концепции – подобно тому как взаимодействует объективное и субъективное в «Петрушке» Стравинского («массовка» площади и подчёркнутая индивидуализация в «интерьерных» сценах). Более того, антитезы могли вступать в самые неожиданные синтезы, что также служило фактором сильнейшей противоречивости. Имеет смысл напомнить известное самонаблюдение А. Скрябина: *«И всё крайние настроения; то вдруг покажется, что сил бездна, всё побеждено, всё моё; то вдруг сознание полного бессилия, какая-то усталость и апатия; равновесия никогда не бывает... Ведь нужно же было двум полюсам поместиться в одном человеке»* [191, *95*].

Немало случаев смыкания крайностей приводилось в Части первой: микромир и макрокосмос, «скифство» и урбанистика, фовистское и эстетизированное, рафинированный интеллектуализм и сфера подсознания, конструктивно-рационалистическое и стихийно-хаотичное. Остаётся подчеркнуть, что всё отмеченное закладывалось ещё на рубеже века, в том числе в творчестве представителей национальных школ, и это дополнительно подтверждает закономерность происходившего.

Если взять к примеру романсы латышского композитора ***Э. Дарзиньша***, то находим два полюса: либо упоение лирическим чувством («Розы рвёшь с кустов», «Мое счастье»), либо безотрадность, горестная потерянность («Зимней ночью у окна», «Резиньяция»). Примерно то же и в романсах ***Д. Аракишвили***: высветленная гедония («На холмах Грузии», «Ручей и цветы», «В царство розы и вина – приди!») и печальная тягостность существования («Догорела заря», «Лишь окутают землю сумерки», «Полночь глуха» с красноречивым подзаголовком «Симфония скорби»).

* * *

Воздействие силового прессинга и обострённой противоречивости самым непосредственным образом сказалось на психологической структуре человеческой личности, вызвав кризис сознания. Именно так воспринимаемый смысл происходящего с достаточной отчётливостью фиксировался многими из современ-

ников. К примеру, три части, составляющие написанную в 1910-е годы книгу раздумий А. Белого «На перевале», носят заголовки: «Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры» [21]. Этот цикл предваряла вышедшая в 1910 году статья «Кризис сознания» [20].

Сегодня, с позиций пройденной исторической дистанции, совершенно ясна закономерность этого кризиса, возникшего на пороге и начальной стадии нескончаемой череды всякого рода катаклизмов, которые стали достаточно привычными для XX столетия, но в его первые десятилетия нередко воспринимались как губительное потрясение.

Один из показателей кризиса сознания – чрезвычайно широкое распространение мотивов безотрадного существования. Примечательно, что они активно развивались и в жанре фольклорных обработок – среди запечатлённых здесь состояний можно встретить безутешное *lamento*, плач о тяготах жизни, и временами экспрессия оказывалась сгущённой до предела (хоры Н. Леонтовича «Была у матери одна дочка», «Зелёный тот орешник», «Из-за гор» или обработки М. Саара типа «Где есть дом людей несчастных»).

С мотивами безотрадности в разной степени соприкасались практически все авторы фольклорных аранжировок, но были и такие, что едва ли не всецело посвятили себя воплощению подобных настроений. Среди них – ***Д. Аракишвили***, у которого преобладали настроения горькой разуверенности, душевной усталости, сетований на судьбу и который разрабатывал эти мотивы не только в лирических песнях («Баяты»), но и в земледельческих («Оровела»), аробных («Урмули»).

* * *

Если подобные настроения получили столь широкий резонанс в отображении жизни народной среды, обычно отличающейся душевным здоровьем, то можно представить интенсивность их разработки за пределами фольклорной сферы.

Для примера остановимся на двух разноплановых произведениях, одинаково примечательных тем, что закончены они в 1912 году, который для отечественной истории был ознаменован всеобщим подъёмом жизненной активности. А рядом, по только что отмеченному принципу антитез – нечто совершенно

иное, ярко отразившееся в принадлежащем Я. Степовому **«Прелюде памяти Шевченко»** (существует в редакциях для фортепиано и для струнного оркестра) и в опере А. Тиграняна **«Ану́ш»**. Причём следует подчеркнуть, что о случайности здесь не может быть речи ввиду определяющей значимости названных сочинений для этих авторов – «Прелюд» считается центральным произведением Степового предреволюционного десятилетия, «Ануш» является общепризнанной вершиной всего творчества Тиграняна.

В первом случае хорошо ощутимы флюиды «мировой скорби», идущие от трагедийных романсов Рахманинова и некоторых фортепианных пьес раннего Скрябина. Разворачивая изложение цепью всё выше вздымающихся волн, композитор передаёт развитие состояния от сдержанной печали к обнажённой экспрессии боли, страдания, когда в стремлении вызвать непосредственный эмоциональный отклик музыка приближается к грани мелодраматизма. И хотя изредка прослушивается нота протеста (явственней всего на гребне последней драматургической волны), безусловно доминирующей остаётся печать тягостности, горестной безнадёжности.

Переходя к опере «Ануш», сталкиваемся с почти тотальной фиксированностью на состояниях горестной озабоченности и скорби, в спектре которых не способны что-либо изменить иногда возникающие эпизоды оживлённого движения и элементы героики, поэтому повествование логично завершается лирически трактованным отпеванием.

С точки зрения музыкально-смысловой выразительности определяющей здесь является фигура человека, который оказался в стороне от основного потока жизни, замкнулся в мире собственных переживаний, ведёт тоскливое существование по инерции, на упадке сил, без света и надежды. Мерой такого существования становится тягостность и неудовлетворённость, что раскрывается через различные отрицательные аффекты (заунывная меланхолия, обиды, упрёки, плач) и превращает произведение в *оперу-lamento*.

По мнению М. Тараканова, восприятие ряда произведений армянских композиторов (от упоминавшейся выше песни «Антуни́» Комитаса до оперы «Ануш» Тиграняна) должно обязательно учитывать чрезвычайно важную для искусства их страны тех лет тему

изгнанничества. Полностью соглашаясь с этой мыслью, хотелось бы отметить, что в данном случае разработка темы изгнанничества совпала с развитием одной из общих линий всего отечественного художественного творчества.

Мотивы безотрадного существования составляли одну из граней разветвлённого образно-смыслового комплекса, который сложился под воздействием следующих моментов: мир потерял устойчивость, утратил жизненно важные опоры, в атмосфере всеобщего разлома слишком многое рушилось и ломалось.

* * *

«Наше время – время сдвига всех осей», – заметил в 1914 году Вяч. Ива́нов [84, *347*]. В прямых параллелях с отмеченной идеей, но, уже переводя её в конкретику средств музыкальной выразительности, В. Каратыгин писал в том же году о «Весне священной»: *«Сдвинулись тональности, громоздящиеся друг на друга, и сдвинулись интервалы. Октавы внезапно соскользнули на септимы. Сдвинулись ритмы. От правильных тактов отсечены где четверть, где восьмая... Везде я вижу сдвиг. Сдвиг в музыке – nec plus ultra музыкального модернизма»* [223, *206*]. Латинское выражение *nec plus ultra («дальше некуда»)* в данном случае колоритно передаёт восприятие происходивших тогда кардинальных перемен.

Всё наполнилось брожением и лихорадочными исканиями, наплыв смуты был настолько силен, что могло показаться, будто повсюду господствует хаос, распад. В подобной ситуации весьма типичной становится фигура человека, бредущего сквозь мглистые туманы тревожного времени. Складывается впечатление, что это время не просто тревожное, а поистине грозовое: оно накалено до предела, чревато столкновениями и катаклизмами, злым буйством бунтов и пожарищ.

С одной стороны, сильнейшим образом подавляет действие надличных факторов – будь то идущий извне жёсткий силовой прессинг, громада глобально-всеохватывающего социума с его категоричными установлениями или растворяющий в своём водовороте поток обезличенных множеств. С другой стороны, очень многое в общем неблагополучии объясняется и тем, что нет согласия между людьми – царит рознь и ожесточение душ, происходит недопустимая коррозия нравственности.

Из сказанного становятся понятными исключительная интенсивность и чрезвычайно широкий спектр отрицательных эмоций, характеризующих внутреннюю жизнь индивида: психологическая неуравновешенность, нервозность, тревожное беспокойство, жгучая неудовлетворённость и душевный разлад, подавленность и склонность к пессимистическим выводам. Обычной становится фигура смятенного человека с болезненно рефлексирующим, «расстроенным» сознанием. Распространился тип жизненной судьбы, ход событий которой идёт не «от мрака к свету» (как в классической модели), а наоборот – «от света к мраку» (кантата Рахманинова «Колокола», вокальный цикл Прокофьева «Пять стихотворений Анны Ахматовой»).

Развитие подобных состояний не раз подводило к грани трагизма. Он мог находить себя в остроэкспрессивно выраженных эмоциях боли, страдания, в наплывах отчаяния и болезненного страха, доходящих до кошмара, жути. Не менее гнетущими были и внешне бесстрастные формы выражения трагизма: горькая разуверенность, констатация несбыточности идеалов, душевный надлом, чувство обречённости.

Многое в модусе существования связывается с ощущением жизненной дисгармонии. Если попытаться определить крайние точки её амплитуды на примере вокального творчества тех лет, то, с одной стороны, найдём достаточно умеренное выражение душевных тревог и смятений (серия романсов Н. Метнера, близких «Бессоннице»), с другой – психологическую подавленность и откровенно пессимистическую настроенность (романс А. Калныньша «За лебединой стаей облаков»).

Некой средней величиной, своего рода нормой дисгармонии можно считать драму отчаяния. В числе типичных образцов – романс С. Танеева **«Что мне она!»** (1911), в котором экстатически нервное высказывание передаёт не только боль, горечь, но и ситуацию «разорванного» сознания. Поэтому приходится говорить о речевом потоке не просто взволнованном, порывистом, но и судорожно-лихорадочном, почти бессвязном (неровный, сбивчивый ритм, попадание «не на те» звуки).

Потеря устойчивости передаётся в этом романсе и путём соответствующей трактовки других средств выразительности:

• автономно сосуществующие вокальная и фортепианная партии усиливают ощущение несвязности;

• фактура сопровождения производит впечатление «расстроенной» (клокотание фигураций с внезапными прерывами);

• структурная логика практически снята – спонтанный, ничем не сдерживаемый звуковой поток размывает формальную трёхчастность.

Всё вместе взятое позволяет говорить о явственных чертах экспрессионизма.

* * *

Экспрессионистские тенденции, в немалой степени порождённые стремлением передать дисгармонию существования, постоянно заявляли о себе в произведениях ***Н. Мясковского***. *«Мученическая лирика»* – так с предельным лаконизмом обозначил Б. Асафьев пафос раннего творчества композитора [157, *42*]. И действительно, хотя он разрабатывал достаточно широкий круг образов (светлая пейзажность, эпические мотивы, волевой порыв и т. д.), всё же тонус его музыки тех лет в первую очередь определяло следующее: сумрак безотрадной жизни, гнетущее чувство неудовлетворённости, смятения и терзания души, печать трагизма и нередко катастрофический исход.

Более всего в этом отражалась драма интеллигенции, сформировавшейся на рубеже XX века и затем оттеснённой на «обочину жизни» стихийным потоком иных, чуждых сил. Судьба этого людского слоя была для художественных интересов Мясковского настолько значимой, что она осталась для его творчества ведущей темой и в будущем, то есть в 1930–1940-е годы, когда композитор не только сохранил, но и упрочил свои классические привязанности. С отражением кризиса сознания связана преобладающая часть произведений Мясковского 1910-х годов – фортепианных (Вторая соната), вокальных (романсы на стихи З. Гиппиус) и особенно оркестровых (первые четыре симфонии, симфонические поэмы «Аластор», «Молчание»).

Этот мотив, с максимальной концентрированностью и в предельно краткой форме воплощённый в среднем разделе II части Пятой симфонии, наиболее масштабное претворение получил в **Третьей симфонии** (1913–1914). Её ведущие настроения – непрерывное беспокойство, тревожность, психологическая взбудораженность, передающие сумятицу душ и умов в условиях воздействий нового времени. Нервно-судорожное интонирование, блуждающая тональность, частая смена тематизма, фактуры, темпа раскрывают заведомо субъективный характер героя, живущего порывами, на резких перепадах состояний, в рефлексирующем строе чувствований. Это человек смятенный, и драма его усугубляется тем, что он оказывается между Сциллой подавляющих импульсов мира внешнего и Харибдой замыкания в мире внутреннем.

В первом случае – надличные вердикты-предписания (тема вступления I части) либо глумливый шабаш демонической силы (финал), что основано на форсированно-акцентной динамике духовых, на отталкивающем в своей плакатности оголённом рельефе, на подчёркнуто экспансивном напоре. Во втором случае – оазисы покойно-просветлённого, мечтательного лиризма (благородство интонационных очертаний, тонкий оркестровый колорит с высветленным звучанием струнных и солирующих высоких деревянных).

Самый развёрнутый из этих оазисов – реприза побочной партии (цифра 26), которая переходит в коду I части и даёт первый вариант драматургического исхода: человек ищет прибежища в отрешении от бурлящего водоворота бытия, в уединённом созерцании богатств собственной души. Но это всего лишь эфемерная надежда, только мираж, и ещё более развёрнутая кода следующей, финальной части (цифра 56) регистрирует совершенно иной, безжалостный исход: траурный марш звучит как констатация бесплодности усилий; герой предаётся чувству безнадежности, впадая в апатию и разуверенность.

Глава девятая

Позитивная альтернатива

При всём сильнейшем наплыве противоречивости, при всём угрожающем размахе деформирующих, подавляющих и разрушительных воздействий, другой несомненной реальностью являлось достаточно серьёзное сопротивление их натиску, как со стороны гуманистических традиций прошлого, так и со стороны конструктивно-позитивных устремлений современности. То есть и на данном этапе (при всех его особенностях) «работал» устойчивый закон эволюции, состоящий в том, что действие негативных тенденций неизбежно вызывает к жизни альтернативы-контртенденции.

Сразу же следует признать, что главные усилия по защите гуманизма исходили со стороны «дискриминируемой» классики. По всей видимости, важнейшая её функция в это время как раз и состояла в этическом противостоянии пагубе современности. Иногда оно выливалось в страстную *отповедь* (рассмотренные в Главе первой вокальные монологи ***Рахманинова*** «Христос воскрес!», «Оброчник», «Воскрешение Лазаря», «Из Евангелия от Иоанна»). Однако чаще всего духовная оппозиция являла себя в формах *проповеди* идеалов света, добра, разума. Очень многое в ней было нацелено на то, чтобы поддержать критерии красоты, душевности, благородства, пестовать лучшее в человеке и наперекор всему утверждать блоковское *«Мир прекрасен»*.

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

Не менее симптоматичным было желание создать противостояние господствующему инструментализму: появляются многочисленные композиции для хора без сопровождения – от миниатюры (хоры Виктора Калинникова, С. Танеева, П. Чеснокова) до монументальных полотен (грандиозные музыкальные ритуалы типа «Литургии» С. Рахманинова). Причём смысл заключался в том, чтобы не только культивировать теплоту и живое дыхание человеческого голоса, но и поставить заслон надвигающимся симптомам разобщённости и отчуждения (хоровое пение олицетворяло идею соборности и чувство людской общности).

Установка эта была вполне осознанной. Например, изучение эпистолярного наследия ***Рахманинова*** позволяет исследователям утверждать: задача, которую ставил перед собой композитор в культовых сочинениях, состояла в том, чтобы *«дать новую жизнь истинно национальным, традиционным хоровым жанрам русской духовной музыки и противопоставить их бездуховности и дисгармонии нарождавшегося модернизма»* [224, *3*].

Представление о гуманистических устоях чаще всего связывалось в сознании человека начала XX века с духовными ценностями Классической эпохи. Поэтому стремление отстоять принципы гуманизма почти неизбежно смыкалось с развитием традиционной образно-стилевой системы. Но теперь в её центр была поставлена фигура человека, который шёл из прошлого в будущее и стремился поддержать в себе и окружающей жизни то жизнеспособное, что имело право на дальнейшее существование. И нужно воздать должное герою соответствующих музыкальных повествований: как правило, его отличало мужественно-стоическое приятие происходящего, деятельный поиск жизненных опор.

Такова наиболее примечательная концепция в сфере образно-стилистических тенденций подобного рода, которая своё самое значительное воплощение нашла в кантате С. Танеева **«По прочтении псалма»** (1912–1915), ставшей своего рода духовным завещанием композитора. Каждая из её трёх частей начинается действенно-грозовым импульсом: открывающие их № 1, 4, 7 – это бурный водоворот тревог, угрожающих опасностей, испытаний, катаклизмов, сигналов бедствия, кипения жизненной борьбы. В ответ звучат доводы разума, стремящегося убедить в необходимости поддержания идеалов света, добра, красоты (№ 2–3, 5–6, 8–9). И тогда затемнённо-взбудораженную атмосферу сменяет дух согласия и просветлённого умиротворения, возвышенных

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

Неоднократно обращался ***Танеев*** и к несколько иному типу концепции, целиком устремлённой к воплощению облика гармоничного человека. Свои высшие плоды её разработка принесла в 1900-е годы – прежде всего в Пятом и Шестом квартетах, а также в Концертной сюите для скрипки с оркестром. Гармоничность заявлена в характере мирочувствия – светлого и деятельного, в самом типе натуры – тонкой, одухотворённой, в свойственном ей сбалансированном соотношении внутренней жизни и внешних проявлений, в присущей ей высокой культуре, синтезирующей национальное и интернациональное, принадлежащее рубежу XX века и традициям прошлого.

Впоследствии эта линия не замерла, но продолжена была уже в творчестве других авторов. И более всего в данном отношении следует выделить **Четвёртый квартет** Н. Мясковского (1909–1910, 2-я редакция – 1937). Гармоничный облик человека раскрывается здесь в опоре на традиции, с которыми корреспондируют представления о структуре жизнеощущения, характерной для Классической эпохи. Соответственно наследуется типовая композиционная схема квартета с присущей ей стройностью, выверенностью. К той же высокой традиции восходит и фактурная ткань – гибкая, детализированная, тонко отделанная, основанная на свободном взаимодополняющем плетении голосов. Композитор опирается на широкую стилевую гамму (скажем, во II части явственные нити протягиваются к скерцо-менуэтам Гайдна и Бетховена), но в главном он ближе всего к тому, что было представлено в квартетах Танеева 1900-х годов.

Столь же явственно в Четвёртом квартете и поступательное развитие традиций, отмечающее вхождение в координаты нового времени. Здесь закладывается масса характерного для той смягчённо-умеренной стилистики, которая наибольшее распространение получит в отечественной музыке 1930–1950-х годов, и в частности намечено многое из того, что станет свойственным «классическому» Мясковскому – автору Двадцать первой и Двадцать седьмой симфоний, Скрипичного и Виолончельного концертов, ряда квартетов, включая Тринадцатый. В содержательно-смысловом отношении гармоничность базируется на гибком, органичном сочетании деятельного начала и моментов переключения. Жизнь предстаёт одухотворённой, насыщенной, в своих значительных сторонах.

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

* * *

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

Для совместного рассмотрения этих трёх сборников есть все основания (включая наличие «пьес-двойников»). В своей совокупности они образуют широко развёрнутый, многогранный микрокосмос чуткой, глубоко чувствующей натуры с достаточным «запасом прочности», который позволяет без ощутимых потерь продлить существование ряда типично позднеромантических состояний:

- весенняя колокольность и пейзажно-созерцательные мотивы;
- мятежная героика и сумрачный демонизм;
- элегичность с ностальгической нотой и скорбная исповедальность (чаще всего с соответствующим пафосом больших чувств и открытой экспрессии).

Переступая порог нового времени, эта крупная, неординарная личность стремится определить точки контакта с ним, внося в своё мироощущение определённые коррективы. Отчётливее

всего соприкосновение с современностью обнаруживается по следующим линиям:

• признаки эмоционального «охлаждения» (*G-dur* и *gis-moll op. 32 № 5* и *12*, *C-dur op. 33 № 2*, *a-moll* и *d-moll op. 39 № 2* и *8*);

• активизация динамизма и проявления «новой деловитости» (*f-moll* и *d-moll op. 33 № 1* и *5*, *c-moll* и *h-moll op. 39 № 1* и *4*);

• амбивалентная образная структура особого рода пьес-интермеццо, где под маской беспечно-игрового настроения скрывается насторожённое всматривание в окружающее (*e-moll*, *F-dur* и *H-dur op. 32 № 4, 5* и *11*, *c-moll op. 39 № 7*).

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

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

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

«Центральным элементом» её содержания становится лирическая меланхолия как пристанище души, как олицетворение её сокровенных сторон. Отсюда тихий, ненавязчивый тон, богатство эмоциональной нюансировки, гибкость и пластичность, касающаяся всех компонентов – от тематического контура до способа драматургического развёртывания. Не раз проявляющаяся интимная доверительность базируется на песенно-романтических интонациях, в том числе из «генофонда» русского городского романса (отдельные мелодические обороты, типичные гармонические последования, гитарный аккомпанемент).

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

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

Суммируя сказанное о развивавшихся в новых условиях традициях прошлого, можно утверждать, что за ними стоял человек прежней эпохи, корни которого уходили в толщу романтического века, потому так важна для него *«память о прошлом»* (А. Ахматова) с сопутствующей дымкой воспоминаний, с элегической и ностальгической нотой, а также с некоторым налётом «старомодности» (например, в чертах прекраснодушия и патетики).

Оказавшись в изменившихся исторических условиях, он стремится сохранить свои константные качества и доказать их способность к дальнейшему развитию. Вместе с тем это не было только длением былого – происходила адаптация к современности, пусть замедленная и чаще всего вынужденная, но, тем не менее, достаточно отчётливая.

При удержании коренных устоев, шло неизбежное обновление, связанное с желанием понять меняющийся порядок вещей и, насколько это возможно, сблизиться с ним, отыскивая приемлемые компромиссы, что позволяло осуществлять выход к конечным оптимистическим выводам. Цель состояла не только в том, чтобы выстоять в бурном водовороте всеобщего брожения, но и сберечь непреходящие ценности, пронести сквозь невзгоды мысль о высоком предназначении человека.

* * *

Ощутимое противодействие разрушительным факторам наблюдалось и в самой формировавшейся тогда структуре нового

мира, со стороны конструктивно-позитивных устремлений современности. Заметнее всего это проявлялось в моменты возникавшего время от времени смягчения утверждавшихся художественных установок (к примеру, во второй половине 1910-х годов), когда обнаруживалось тяготение к стабилизации, к отказу от «авангардных» крайностей. Более того, на подобных этапах прямо противоположную метаморфозу получала концепция вытеснения: то, что ещё совсем недавно утверждалось (радикализм, силовой напор, «варварство», гротеск и т. д.), теперь преодолевалось посредством возвращения к нормам цивилизованного существования, к сдержанно-уравновешенному тонусу, к оптимальному жизненному ритму (Первая симфония и Первый скрипичный концерт Прокофьева, «Симфонии духовых» Стравинского).

И за пределами зон смягчения в волнах «модерна» можно было заметить массу различного рода позитивных противовесов, в том числе проявления по-новому понимаемой, но, тем не менее, истинной гуманности. Так, в области динамизма, несмотря на возникший культ технического прогресса, основным носителем мощного силового поля эпохи оставался человек, и при всей распространённости урбанистических веяний определяющий вектор энергии лежал в плоскости вполне реальной, тесно связанной с представлениями о полнокровной, эмоционально наполненной жизни.

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

Определённые возможности гуманистической опоры предоставлял современности и художественный опыт отдалённого прошлого, причём постепенно он становился для композиторов XX столетия всё более притягательным, что, например, И. Стравинский находил вполне естественным. *«Это в природе вещей: эпохи, непосредственно нам предшествующие, временно отдаляются от нас, тогда как другие, гораздо более отдалённые, становятся нам близки – это и есть та закономерность, которая определяет непрерывную эволюцию как искусства, так и других областей человеческой деятельности»* [219, *145*].

Казалось бы, обращение к стилям давно ушедшего времени усиливает ретроспективную направленность художественного материала. На деле же, наоборот, подобные устремления стали чрезвычайно перспективными для музыки XX столетия, вылившись в одно из самых представительных её течений – *неоклассицизм*. Его горизонты начали вырисовываться с конца XIX века и исходным пунктом можно считать позднее творчество ***П. Чайковского***, который должен быть признан первопроходцем данного направления в отечественной музыке. Если подходить к истолкованию понятия *неоклассицизм* более осторожно, можно воспользоваться по отношению к подобным явлениям термином В. Варунца *классицизирующая тенденция* [37, *7*].

Уже на рубеже 1890-х годов великий композитор настойчиво нащупывал принципы нового творческого метода, намечал многие подходы, ставшие в будущем очень типичными. Наиболее простой из них – корректно выполненная аранжировка материала, принадлежащего мастерам музыки прошлого, как сделано это в оркестровой сюите **«Моцартиана»** (1887), которую в мировой практике можно считать одной из самых далёких зарниц неоклассицизма. Автор сознавал перспективность апробированной здесь техники, отмечая: *«Мне кажется, что этой сюите, благодаря удачному выбору вещей и новости характера (старина в современной обработке), предстоит большая будущность»* [135, *269*].

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

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

* * *

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

Характерна «путаница», которую допускал Прокофьев в определении стилевых ориентиров своего произведения. В одном из интервью 1921 года он утверждал, что сочинял Первую симфонию *«подобно тому, как сделал бы Моцарт, если бы он жил сегодня»* [166, *42*]. В 1930-м композитор подтвердил эту версию своего замысла: *«Мне захотелось сочинить произведение в манере Моцарта, используя, конечно, при этом большой оркестр»* [166, *90*]. Двумя десятилетиями позже он вспоминал: *«Мне казалось, что, если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы кое-что от нового. Такую симфонию мне и захотелось сочинить»* [168, *159*]. Наконец, существует и объединяющее высказывание композитора, относящееся к 1938 году: *«Я представлял себе, сочиняя Классическую симфонию, что чувствовали бы и как держались бы Гайдн и Моцарт, попав в обстановку сегодняшнего мира»* [201, *96*].

Возвращаясь к творчеству ***П. Чайковского***, замечаем, что достаточно свободное, не скованное догмой ортодоксальности отношение к обрабатываемому материалу позволяло композитору перейти к следующей фазе – творчески самостоятельному воссозданию духа отдалённых эпох. Чаще всего это осуществлялось по линии стилизации старинных танцевальных жанров. В качестве наиболее раннего опыта можно назвать воспроизведение в № 12 из «Спящей красавицы» особенностей менуэта («Танец герцогинь») и гавота («Танец баронесс»). Отсюда путь вёл к отдельным произведениям С. Танеева (в частности к его Концертной симфонии для скрипки с оркестром, где появляется часть под названием «Гавот»), Н. Черепнина (гавоты в балетах 1900-х годов, а в качестве отдельного опуса – Гавот для симфонического оркестра) и особенно С. Прокофьева (фортепианные танцы).

Наследие позднего Чайковского обращает на себя внимание не только потому, что оно содержит в себе многие необходимые предпосылки техники неоклассицизма, но и в силу того, что в нём заявлены основные семантические функции будущего направления. С одной стороны – внешняя атрибутика стилизуемой старины, используемая в целях обрисовки антуража светской жизни, официальных церемоний, как в только что упомянутых «Танце герцогинь» и «Танце баронесс». С другой стороны – апелляция к высоким, значительным сторонам давней эпохи в стремлении обрести эквивалент подчёркнуто серьёзных, возвышенных состояний или нравственного императива. В № 29 (Сарабанда) из той же «Спящей красавицы» это достигается обращением к величавой манере *concerti grossi* с обобщением стилевых признаков Барокко в спектре от Корелли до Баха.

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

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

Наконец, Чайковского с достаточным основанием можно считать родоначальником того явления, которое в наши дни стали именовать *полистилистикой*. В самом деле, в **«Пиковой даме»** мы впервые в мировом музыкальном искусстве находим последовательно выдержанную систему образно-стилевого двоемирия. Причём сопоставляемый с актуальной драмой конца XIX века пласт стилизаций не только является внутренне многоплановым по составляющим национальным и хронологическим компонентам (русское, французское и «моцартовское» в шкале на весь XVIII и начало XIX века), но и выступает в различных семантиче-

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

* * *

При всей примечательности отмеченных исканий, достаточно принципиальное значение неоклассицизм стал приобретать только в самом начале XX века – главным образом в связи с экспансией радикально современнических тенденций. В таких произведениях, как Скрипичная соната *a-moll* Танеева или Первая симфония Прокофьева с её симптоматичным подзаголовком «Классическая», в противовес всякого рода деформациям осуществлялась, если можно так выразиться, ревальвация гуманистических ценностей, что находило себя в общей конструктивно-созидательной направленности (например, в корректной модернизации избранной модели или в принципе упорядоченности структур) и в настойчивом утверждении ясного, здорового мироощущения.

Расширяется круг смысловых функций неоклассицизма. Его ресурсы начинают привлекаться для воспевания и поэтизации народно-национального характера (отдельные фольклорные обработки Комитаса и Саара, ряд фрагментов в операх Палиашвили). Средствами неоклассицизма пользовались даже при воплощении революционной тематики – в целях заострения конфликта (романс Танеева «Менуэт») или для возвеличения героики ниспровержения (симфония-кантата Людкевича «Кавказ»). В опоре на неоклассическую стилистику происходила консолидация сил духовной оппозиции, выступившей против издержек современности, удавалось совершить восхождение к вечным истинам (органное необарокко прибалтийских композиторов или вокальные произведения С. Рахманинова, подобные «Воскрешению Лазаря» и Вокализу). И по контрасту – обаятельнейшее «детство» восходящей эпохи с всепроникающим сиянием радости и своеобразными «играми в старину»: многое у «классического» С. Прокофьева и

в детской фортепианной музыке А. Гедике, оркестровые сюиты С. Василенко «На тему лютневой музыки» и «Зодиак».

И всё же в отличие от следующих этапов своего развития, неоклассицизм 1910-х редко претендовал на универсальность, избрав для себя довольно узкое поле действия, то есть ограничившись в основном функцией переключения от напряжений и противоречий современности в плоскость несколько иллюзорной гармонии мира и человека. Но именно в таком, «облегчённом» варианте чаще всего воссоздавалась гармоничность и за пределами неоклассического направления. К примеру, во многих сочинениях юношеской тематики это определялось отрочески-незамутнённым восприятием окружающего, господством внедраматических состояний, а также достаточной умеренностью стилевого обновления.

Ещё в большей степени это относится к сфере гедонистических настроений, которая в своей важнейшей части была связана с жанровой стихией и отличалась тенденцией к беспроблемности, подчёркнутым тяготением к высветленному, часто праздничному колориту. В плане отмеченной трактовки неоклассицизма, юношеской тематики и гедонистических мотивов всё самое показательное сфокусировала в себе **Первая симфония** Прокофьева.

Гармоничность её образного строя покоится на выборе сугубо позитивных аспектов действительности, на принципе полнейшей ясности и простоты, на портретировании душевно здоровой, деятельной человеческой натуры (не случайна в частности абсолютная опора на диатонику и подчёркнутая тональная определённость). Кроме того, можно говорить о принципиальном ограничении содержания скерцозно-игровой и лирической сферой, о снятии какой-либо проблемности, что в сочетании с юношеской беззаботностью позволяет исключить малейшие трения и даже намёк на конфликтность. Можно допустить, что автор несколько скользит по поверхности явлений, но если это даже так, то скользит он блистательно, обезоруживая неотразимым обаянием.

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

Жизнелюбивый тонус Первой симфонии определяется её жанровым обликом симфонии-скерцо, что в переводе на язык более конкретных понятий означает: жизнь – игра, мир – зрелище. Четырём частям цикла соответствует тетрада основных состояний: I – бурная жизнедеятельность на игровой основе, II – чарующая лирическая услада, III – пышное дворцовое торжество, IV – вихрь карнавального действа. Независимо от ракурса – всепроникающее сияние радости, расцвечиваемой блёстками юмора (часто на добродушном шаржировании старинных жанров) и бликами радужного света (особенно в финале с его искрящимся колоритом и «воркующими» переливами деревянных духовых). В ничем незамутнённой «рождественской» лучезарности возникает ощущение не просто празднества, а чуда, волшебства, сказки.

Касательно финала Прокофьев сделал примечательную запись в Дневнике 1917 года: *«Асафьев как-то развивал мысль, что в русской музыке нет настоящей радости. Запомнив это, я написал финал, живой и до того весёлый, что во всём финале не было ни одного минорного трезвучия, одни мажорные. Мне становилось ужасно весело, когда я его сочинял!»* [168, *123*].

Откуда взялась подобная формула счастья среди бурь и тревог начала XX столетия? Игнорировать Первую симфонию невозможно, поскольку она относится к числу наиболее безупречных созданий Прокофьева и всей музыки 1910-х годов. Следовательно, хотя бы в какой-то своей части лик мира и человека этого времени был освещён светом радости и гармонии. В этом можно видеть позитивную программу рождавшейся эпохи, сопротивление тяжёлому прессу грозовых событий, желанное противостояние перенапряжениям и натиску разрушительных тенденций. Видится в этом и обаятельнейший портрет *«младой жизни»,* только начинавшей свой отсчёт, солнечное утро восходящего века.

* * *

Рассмотренная выше сфера гуманизма и гармоничности не являлась магистральной для музыкально-художественного процесса 1910-х годов, но значимость её была неоспоримой, что говорило о весомой реакции на деформирующие тенденции современности. Позже это сопротивление заметно слабеет и пик противоречивости падает на следующее десятилетие, вхождение

в которое было отмечено в нашей стране катаклизмами двух революций и Гражданской войны. Окончательный слом былых психологических структур и норм мировосприятия вызвал к жизни остроконфликтные концепции, раскрывшие дисгармонию существования в её критической фазе (Шестая и Десятая симфонии Н. Мясковского, Вторая В. Щербачёва).

Для аргументации сказанного многое может дать сопоставление творческих устремлений одного и того же композитора в 1910-е и в 1920-е годы. Так, сделанное ***Н. Мясковским*** по части разработки данной проблематики в 1910-е годы оказалось только преддверием к свершениям 1920-х. Например, рассмотренная выше **Третья симфония**, располагая законченной самостоятельной ценностью, ещё более значила в своих предвосхищениях **Шестой симфонии** как наиболее крупного художественного обобщения жизни переломной эпохи. К этой перспективе были устремлены и складывающаяся концепция симфонии-драмы с обрисовкой всеобщей смуты, и совершенно очевидные субъективные акценты с выделением фигуры смятенного человека, и формирование важнейших стилевых особенностей (экспрессивный инструментальный речитатив, интенсивная хроматизация, синкопированная ритмика, ряд интонационных формул, включая ход на уменьшённую октаву).

Можно обратиться и к музыке **С. Прокофьева**, который в 1910-е выступал в основном как выразитель здоровых начал жизни. Теневые стороны действительности своего времени волновали его воображение значительно меньше. Если оставить в «скобках» первую достаточно серьёзную пробу пера в театральном жанре (опера «Маддалена») и исходный вариант «Игрока», то окажется, что драма времени фиксировалась им не как доминирующее начало, а в виде одной из образных сфер (III часть Второй сонаты, I часть Второго фортепианного концерта) или даже в качестве отдалённого намёка (начало раздела *Meno mosso* из Первого фортепианного концерта, последняя из Десяти пьес *ор. 12*). Совсем иное дело – 1920-е годы, когда в центре творчества композитора оказываются две музыкальные драмы экспрессионистского типа: «Огненный ангел» и «Игрок», причём отнюдь не случайно окончательный облик второй из названных опер сложился только к концу 1920-х.

* * *

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

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

В наибольшей степени данный вопрос касается оперы «Абесалом и Этери», поскольку многое в ней ориентировано на музыкальную классику. Главным образом в варианте большой оперы второй половины XIX века – как русской (Бородин, Римский-Корсаков), так и западноевропейской (Верди), что особенно ясным становится в случае интонационных перекличек и в использовании атрибутов декоративно-монументального спектакля. Но всё это, пожалуй, скорее внешне, а по сути намного существеннее связи с теми особенностями, которые стали характерны для классического искусства на рубеже XX века. В частности массу параллелей можно провести с «Китежем» Римского-Корсакова:

• своего рода монумент уходящей эпохе с её идеалами красоты и благородства;

• мотив «пу́стыни» и тема естественного человека, близкого к природе (Феврония – Этери);

• трактовка лирики как объективированно-отстранённой;

• в чём-то не случайны и сюжетные совпадения (поставленные в центр повествования лирические пары Всеволод – Феврония и Абесалом – Этери, любовь знатного юноши к девушке из народа).

Печальные излияния «Абесалома и Этери» явно созвучны элегическим образам, которые получили широкое распространение в отечественной музыке рубежа XX века, отражая настроения жизненной усталости, безотрадности существования, что в контексте завершающей фазы Классической эпохи связывалось с идеей исхода. С исканиями этого времени устремления Палиашвили перекликались и в обрисовке образов идеального – достаточно сопоставить женский хор и ансамбль из последнего действия с образами Волховы, Марфы, Царевны-Лебедь, Февронии в корсаковских операх, с романсами Рахманинова «Сирень», «Здесь хорошо», «Островок».

Подтверждение связи с ситуацией рубежа XX столетия находим в возникающих иногда соприкосновениях с веризмом. Так, в арии Абесалома представлены типичные эмоциональные перепады и порывистость чувства (прежде всего через контраст ладовых красок и резко сопоставленных регистров). Это нашло ещё более отчётливое выражение в ряде эпизодов «Даиси» явно веристского толка:

• та же открытость, даже обнажённость высказывания;

• та же доминанта отрицательных эмоций с соответствующей ролью интонаций жалобы, мольбы, стона, взывания;

• наконец, достаточно заметные черты мелодраматизма, проявляющие себя в патетическом нажиме, в страдательных акцентах, в почти кричащей экспрессии.

Отдельное место заняли в «Абесаломе и Этери» средства, которые были связаны с зарождавшимся в начале XX века неоклассицизмом. Речь идёт о хоральности, пронизывающей целый ряд страниц оперы (начиная с первого эпизода Вступления), о тематизме пассакального типа (в оркестровых вступлениях сурово-сосредоточенного характера) и особенно о сквозном для всего произведения обороте с задержанием в одном из средних голосов с последующим его разрешением путём нисходящего опевания. Этот оборот звучит чаще всего в кадансах, внося в музыку печать возвышенно-идеального. Европейски-староклассическое своеобразно сплавляется в нём с национальным (квартсекундаккорд типа *sol* + *do* + *re* – самое употребительное созвучие грузинского многоголосия).

То, что неоклассические тяготения не были для творчества Палиашвили случайностью, подтверждают соответствующие моменты в следующей опере, особенно № 22. Его открывает хорал медных, имитирующих органное звучание, выдержанный в ста-

рогрузинской манере с неоклассическими задержаниями в средних голосах, с ненормативным последованием $D - S - D$, особую колоритность которому придаёт сопоставление квартсекундаккордов с участием низкой VII ступени. Следующий затем зачин корифея – строго диатонический распев в поступенном движении укрупнённых длительностей, в опоре на хоральную фактуру и модальную ладовость.

Удельный вес отчётливо выраженной современной стилистики в «Абесаломе и Этери» относительно невелик. Можно отметить, пожалуй, всего два ярких прорыва в её сферу (свадебное шествие и тост-здравица во II акте), хотя в ряде других эпизодов есть большее или меньшее приближение к ней и связано оно обычно с одинаковой ситуацией: чем материал национальнее, тем он современнее. Однако ввиду завуалированности проявлений современного, часто правомерней говорить о смешанных, переходных стилевых образованиях, как бы балансирующих между классикой и новой музыкой. Зримые и незримые веяния современного звукового мышления немалое в «Абесаломе и Этери» выводят за пределы классических нормативов, что делает эту оперу созвучной большинству явлений музыкального искусства начала XX столетия.

* * *

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

Уже в первой опере можно было заметить примечательную особенность: образность «Абесалома и Этери» тем оригинальнее и колоритнее, чем активнее включаются черты национально-грузинской самобытности, и далее – чем активнее проявляет себя национально-самобытное, тем заметнее сдвиг в сферу современной стилистики.

Характер музыки своего народа Палиашвили чувствовал превосходно. Недаром в целях ознакомления с фольклором он исходил буквально всю Грузию, сделав множество записей и ряд обработок, позже частично вошедших в обе оперы. Но сутью

его художественного метода было не цитирование, а свободное творчество в национально-грузинском стиле с эпизодическими вкраплениями отдельных фраз и тематических построений из народно-песенного материала. Всем этим произведения Палиашвили тесно смыкались с фольклорным движением, охватившим в начале века буквально весь музыкальный мир.

Самые существенные из проявлений национально-характерного в операх Палиашвили связаны прежде всего с особенностями ладогармонического языка:

- доминантовые лады и натуральные звукоряды с соответствующими кадансовыми оборотами (колоритностью выделяются последования с низкой VII ступенью);
- неожиданные ладовые метаморфозы с перемещением устоя, с колебанием терцовых тонов и ладовых наклонений, свободные тональные сдвиги с выделением большесекундовой красочности;
- типично грузинские гармонии с ведущей ролью квартсекундаккорда, параллелизм квинт, кварт, трезвучий и прочие ненормативные приёмы, воспринятые от народного многоголосия.

Дополнительную выпуклость и остроту образам придаёт неоднократно возникающее соприкосновение с теми композиционными возможностями, которые принесла музыка XX столетия, причём происходит это, как правило, именно благодаря раскрепощённому истолкованию народно-специфического. К примеру, в свадебном шествии из «Абесалома и Этери» обращает на себя внимание свободное голосоведение и раскованная вертикаль с последованием параллельных септим и секунд, с введением необычных образований, основанных на комбинировании секунд, терций и кварт, вплоть до многозвучных квартаккордовых наслоений и полифункциональных напластований, приближающихся к кластерному типу.

Сказанное по части претворения национально-своеобразного как созвучного современности касается обеих опер. Но в «Даиси» композитор идёт дальше, активно раздвигая границы уже привычного для себя интонационного поля. Стремясь акцентировать черты самобытности, Палиашвили обнажает и обостряет специфическое. В отличие от классического единства «разноязыких» истоков национального стиля в «Абесаломе и Этери», он выделяет в этой опере особенности карталино-кахетинского, гурий-

ского, сванского, хевсурского, рачинского и других ответвлений грузинского фольклора.

В партитуру включаются восточные ударные: нагара, дайра, доли. Вторгаясь в систему академического инструментария, они до известной степени переключают его звучание в плоскость специфики народного ансамбля. Заодно происходит любопытная слуховая абберация: в условиях заданного типа интонирования и некоторые обычные тембры симфонического оркестра начинают походить на своих восточных аналогов (зурна, дудуки).

Изменившейся реальности переломного времени более всего отвечала в «Даиси» обрисовка нового народного характера. Он предстаёт здесь без приглаженности, терпким, грубоватым. Этому служит максимальное приближение к бытовым прототипам с их простотой и угловатостью интонирования. Опора делается либо на своеобычные залежи фольклора (№ 5), либо на пласты, совершенно новые для музыкального искусства (частушечный жанр в № 6).

В «Даиси» использован и другой канал сближения с современностью – через песенную лексику начала XX века. Наиболее очевидна ассимиляция стиля городской лирической песни, причём Палиашвили чутко отбирает в её фонде наиболее перспективные элементы, которые будут свойственны бытовой музыке Закавказья вплоть до наших дней. Такой характер интонирования позволяет композитору, не прибегая к ярко выраженным новациям, сохраняя почвенность и доступность, совершить качественный скачок к вполне современной стилистике, а это означало выход к демократизму нового типа, который является важнейшим качеством «Даиси». Самое отчётливое выражение он получил в массовых сценах – в сочных до терпкости, шумных и грубоватых зарисовках народной жизни, сделанных словно с натуры. Но и главные герои оперы близки народной среде, так что в целом стиль Палиашвили стал здесь проще, даже прямолинейнее, плакатнее, в чём нетрудно усмотреть воздействие массово-демократической практики нового времени.

Новизну народного характера в значительной степени определяет и то, что композитор не стремился адаптировать применительно к привычным условностям академического искусства проявления горской натуры с присущим ей огненным темпераментом, захватывающим эмоциональным напором, ярко выраженным «мужским» началом. Отсюда вполне естественны переклички с тем течением музыки начала XX века, которое в разных своих оттенках получило обозначения «языческое», «варваристское», «скифское». Композитору вовсе не приходилось что-либо изобретать, он отталкивался непосредственно от фольклорной почвы – может быть, только несколько заостряя заложенное в народных прототипах.

Самые отчётливые признаки «языческой» образности находим в сценах героического плана, особенно в танцах хевсуров, которые представляют собой переработку подлинного фольклорного материала, записанного в северных районах горной Грузии. В этой сцене воинственная стихия приобретает открыто фовистскую окраску. Суть выразительности заключена не в мелосе, а в мощной варваристской экспансии ритма, тембра, динамики, фактуры:

- вихревое выплясывание наполнено азартом «бешеного» вращательного движения;
- форсированная туттийность усилена взрывчато-импульсивными акцентами опорных долей;
- в тембровой палитре доминируют два компонента – яростный грохот большой батареи ударных (семь исполнителей) и скифски-пронзительное звучание высоких деревянных;
- фактура жёсткая, оголённая, так как интервальной основой служат кварты и квинты – сами по себе и в различных комбинациях (квартаккорды, квартсекундаккорды).

* * *

Вторая проблема сравнительного анализа двух опер Палиашвили связана с коренным сдвигом в мироощущении, который произошёл в движении от 1910-х годов к первой половине 1920-х. Для её рассмотрения необходимо сделать вначале анализ содержания каждого из произведений.

Суть оперы «Абесалом и Этери» состоит в утверждении света, красоты и гармонии бытия. Пожалуй, первостепенным здесь является воспевание прекрасного в человеке. Это для автора настолько существенно, что он, во многом игнорируя литературную канву, возвышает музыкальными средствами и единственного

негативного персонажа Мурмана, рисуя его умудрённым жизнью, склонным к драматическому мировосприятию, закрепляя за ним черты суровой мужественности, способность к героическому действию.

Понимание прекрасного в опере «Абесалом и Этери» выступает в единстве с такими качествами, как одухотворённость, чистота, возвышенность, величавость, и явно тяготеет к выражению идеального. В связи с этим основополагающим для себя композитор избирает высокий музыкальный слог, которым повествует о надсуетном в человеческой жизни, поднимая происходящее над обыденностью, и если бытовые реалии включаются, то в виде, совершенно очищенном от сниженно-прозаического.

Отмеченная этико-эстетическая установка несомненно сказалась в том, что ведущим средством отражения прекрасного является для Палиашвили мелос. Его дарование более всего раскрылось именно в сфере мелодизма – щедрого, многообразного, ставшего сутью выразительности. Три коренных свойства определяют склад мелодики в опере «Абесалом и Этери» – широта, пластичность и вокальность.

В сущности всё лучшее здесь связано со стихией раздольного, свободно льющегося мелоса. Композитор обнаруживает редкую способность к развёртыванию интонационного потока чрезвычайной протяжённости и при этом отличающегося завидной естественностью и цельностью. Пластичность мелоса состоит не только в гибкости, изяществе, мягкости, плавной текучести отдельно взятого рисунка, – особую объёмность звучанию придаёт интенсивная мелодизация музыкальной ткани, когда основная линия как бы плывёт в густой, насыщенной среде побочных голосов.

Вокальная природа мелоса «Абесалома и Этери», включая её оркестровый пласт, определяется тем, что буквально всё здесь оказывается пропущенным сквозь призму пения, причём пения, по типу кантиленности явно напоминающего об искусстве *bel canto*. Распеты даже те сцены, которые заведомо подталкивали к воплощению на основе речевого интонирования. Речитатива как такового в опере нет, всё в той или иной мере наполнено певучестью.

Другой художественный принцип оперы «Абесалом и Этери» состоит в активном жизнеутверждении. Трагическое здесь ощутимо только в отдельных деталях. Весьма скромно развёрнута и сфера драматической образности. Её основной слой связан с претворением различных оттенков печали.

Помимо небольшого удельного веса драматических образов очень важна их трактовка. Сдержанность – вот непременное качество в претворении данной сферы, так согласующееся с характерной для этого произведения апелляцией к красоте и гармонии. В результате настойчивой объективации возникают соответствующие метаморфозы состояний: если печаль – просветлённая, если скорбь – мягкая, тихая, если страдание – в объективно-мужественных тонах.

С точки зрения основополагающего для «Абесалома и Этери» принципа красоты очень показательно, что основное русло выхода из драмы пролегает через претворение состояний катарсиса, разные типы которого даны в женском хоре из начала IV действия, в ансамбле перед развязкой и в заключительной молитве хора. Их общие черты: просветлённость и умиротворение, подчёркнутое благородство и одухотворённость – воплощение музыкально прекрасного достигает здесь своего апогея, способствуя раскрытию лучшего в человеке, наиболее совершенного в его душевном мире.

Один из ведущих факторов гармоничности состоит в единстве индивидуально-личностного и всеобщего. На первый взгляд, перед нами лирическая драма, где внимание сосредоточено на раскрытии душевного мира главных героев, имена которых вынесены в заголовок оперы. И может показаться, что всё остальное – только пышный фон, величественная рама для развёртывания перипетий лирического «треугольника» (Абесалом – Этери – Мурман).

Однако такое представление было бы сугубо поверхностным. Слишком велика доля того, что находится за пределами лирических излияний, и по смыслу это не просто декоративное обрамление. С подобными сценами в художественную структуру произведения входит широкий круг общезначимых состояний, благодаря которым оно приобретает черты эпоса всенародной жизни.

В столь основательном контексте эпического существенно трансформируется и индивидуально-лирическое. Оно наполняется обертонами общезначимого с одновременным снятием из-

лишне субъективных моментов, так что отпадает необходимость в повышенном эмоционализме и заострённой психологизации.

Не случайна также большая значимость ансамблей (причём многие из них с участием хора), где чувства отдельных персонажей становятся «общим достоянием». В результате лирика объективируется, в сочетании с эпическими элементами она превращается в лироэпику и становится не выражением чисто личностных переживаний, а обобщением чувств и мыслей, принадлежащих многим. Солисты начинают походить на корифеев ораториального повествования, хор оказывается совершенно необходимым (в качестве комментатора и действующего лица), сцены из «частной жизни» перерастают в повествование о народной жизни. Так происходит органичное слияние индивидуального со всеобщим.

* * *

В противоположность всему сказанному об опере «Абесалом и Этери» смысл событий, происходящих в «Даиси», заключается прежде всего в отображении жизненного разлада. Её сюжет представляет собой сложно запутанный клубок отношений. Складывается такое положение, что нет ни одного персонажа, который не оказался с кем-либо в раздоре, включая и любящих друг друга Маро и Малхаза. Резко выраженная противоречивость присуща и внутреннему миру героев. Текст либретто ориентирован на то, чтобы передать не только людскую рознь, но и ожесточение человека, что особенно обнажается перед развязкой.

Как видим, сюжетно-текстовая канва предоставляла более чем достаточную почву для разворота остроконфликтного действия. И композитор использует все возможности, чтобы сделать его максимально интенсивным. Симптоматично в частности то, что в этой опере очень мало высветлений, чему по-своему соответствует и сценическое время происходящего – вечер, ночь и раннее утро, вместо надежды приносящее мрак безысходности.

Важнейшим условием создания интенсивной драмы стал повышенный динамизм действия. Оперу отличает стремительное, в прямом смысле сквозное развитие, своего предельного выражения достигающее в последнем акте, который при всей масштабности предстаёт как единая, нерасчленимая сцена, разворачивающаяся как бы по принципу цепной реакции. Проявляет себя

повышенный динамизм и через обострённую контрастность, действующую порой даже на уровне микропостроений. С этой точки зрения особенно выделяются № 4 и 25 с характерной для них исключительно быстрой сменой темпа, тематизма, фактуры и прочих компонентов, включая непрерывное модулирование.

Столь учащённая пульсация действия, сопровождаемая резкими перебивами настроений, отражает не только психологическую импульсивность, но и чрезвычайную неустойчивость, тревожное беспокойство, смятенность душевной жизни героев. Подобного типа динамизм потребовал для себя широкого применения речитатива, который используется тем активнее, чем более бурный характер принимают столкновения персонажей. В их высказываниях господствует тон несогласия, переченья, атмосфера неуступчивости, отталкивания, вражды. Даже в отношениях Маро и Малхаза многое строится на взаимных обидах, упрёках, обвинениях. Всё это закономерно выливается в прямые столкновения, когда конфликтность обнажается со всей очевидностью. Уже само по себе вокальное интонирование вполне передаёт противостояние персонажей: яростные вопрошания и гневные отповеди, угрозы и проклятья, диалог вражды и распрей, напоминающий перестрелку (краткие реплики, бросаемые резко, наотмашь, в пику друг другу).

Трудно переоценить роль оркестра с его клокочуще-взвихренной фактурой и яркими изобразительными штрихами – особенно выделяются отрывистые вспышки-удары *tutti*, напоминающие то решительно отрубающий волевой жест, то блеск клинка. Подобные особенности образно-эмоционального строя делают «Даиси» ярко выраженной драмой сильных страстей. Подразумеваются общая накалённость атмосферы, жгучая исповедальность, передача острых болевых ощущений, нервное возбуждение, доходящее до неистовства.

Ситуация жизненного разлада неразрывно сплетена с темой страдающего человека, фигура которого является центральной в концепции «Даиси». В этом отношении весьма симптоматично, что пафос душевных мук, болевых ощущений характерен не только для чисто лирических героев Маро и Малхаза, но и для сильной, волевой натуры Киазо.

Стремясь подчеркнуть остроту происходящего и силу страдания своих героев, композитор многократно приближается к грани

трагического. Из сцены в сцену переходят в различных вариациях констатации полной разуверенности и безнадёжности. В контексте безвыходной ситуации лирического «треугольника», не получающей разрешения даже с гибелью Малхаза, этого уже вполне достаточно для создания трагедийного спектакля.

Законченно трагедийным облик «Даиси» делает композиционная арка от оркестрового Вступления к двум последним сценам. Это своего рода пролог и эпилог оперы, основу которых составляет тождественный материал, но поданный таким образом, что в эпилоге раскрытие человеческих страданий подведено к грани полного отчаяния. К тому же в эпилог введён плач Маро, который фиксирует не просто оплакивание конкретного человека, а горестное отпевание жизни как таковой, признание абсолютного крушения надежд и стремлений, – вот откуда столь остро выраженная безысходность.

* * *

Итак, «Абесалом и Этери» и «Даиси». Между датами их завершения всего четыре года (1919 и 1923), сюжетно они довольно близки (ситуация лирического «треугольника»), существует и общность, определяемая принадлежностью одному автору, а также опорой на национально-грузинский стиль. И при всём том, как видим, концепционно они разительно несхожи, по устремлениям своим предстают диаметрально противоположными.

В «Абесаломе и Этери» утверждались идеалы света, гармонии, красоты, чему отвечал объективно-уравновешенный тонус, сдержанность и благородство высказывания. «Даиси» даёт нечто противоположное:

- открытая противоречивость характеров и положений;
- острота и субъективность переживаний героев;
- обнажение мучительных, болезненных эмоций;
- немыслимый для «Абесалома и Этери» уровень напряжённого динамизма и конфликтности, доведённой до грани трагической безысходности с соответствующим этому затемнённым колоритом;
- об осознанной установке автора говорит и название произведения – *«Даиси»*, что означает *«Сумерки»*.

Если довериться интуиции композитора, сделавшего столь резкий сдвиг в своей эволюции от первой оперы ко второй, то, как минимум, придётся констатировать неустроенность человеческих судеб и дисгармонию бытия, резко обнажившуюся к началу 1920-х годов. Столь конкретное хронологическое указание нетрудно обосновать: формально, по сюжету, действие оперы отнесено ко второй половине XVIII столетия, однако всем строем высказывания происходящее сопряжено со временем написания «Даиси» – композитор не делает ни малейшей попытки как-то обозначить колорит далёкой эпохи.

Можно ли считать единственным виновником жизненного разлада окружающий мир, социальные катаклизмы? Внимательно вслушиваясь в музыку «Даиси» придётся ответить отрицательно. Только подспудная причина людских несчастий таится в том, что мир потерял устойчивость, нарушилось равновесие, в атмосфере всеобщего разлома многое зашаталось, сорвалось с места. Ведь на ход основных событий в «Даиси» это оказывает самое косвенное воздействие, и определяющими оказываются личностно-субъективные факторы. Терзания и муки героев объясняются прежде всего тем, что нет согласия между людьми, царит рознь и ожесточение душ. Вот почему почти всё в «Даиси» просматривается прежде всего через призму отдельных судеб, личных переживаний и взаимоотношений.

Частично это можно объяснить природой дарования Палиашвили: не случайно его высшим достижением считается первая опера («Абесалом и Этери») – произведение чисто лирическое, и вряд ли стало случайностью то, что не относится к числу удач его последняя опера («Латавра»), в которой он стремился разработать героико-патриотический сюжет. Но основная причина субъективно-личностной акцентировки состояла, очевидно, в соответствующей психологической настроенности человеческих душ, совпавшей со временем создания «Даиси».

Таким образом, есть основания утверждать, что в этой опере сквозь призму личных переживаний нашёл своё опосредованное отражение грандиозный исторический слом первых послеоктябрьских лет.

Можно задаться вопросом: нет ли противоречия в том, что подобное произведение появляется с немалым интервалом по-

сле основных событий, которые потрясли страну (оно закончено в 1923 году). Соблазнительно оправдать это запаздывание большими затратами времени, неизбежными при создании крупномасштабного театрального полотна, не говоря уже о необходимости определённой дистанции для художественного осмысления актуальной действительности.

Однако возможно и другое объяснение: похоже, что длительное накопление напряжений, тревог и смятений начала века именно в первой половине 1920-х годов вызвало трагедийную вспышку, которая обозначила осознание происшедшего, и, таким образом, в резкоконтрастном последовании опер Палиашвили наглядно отразился кардинальный перелом в психологии и жизнеотношении человека. Ведь как раз на 1923 год приходится завершение таких не менее экспрессивных концепций, как Шестая симфония Мясковского и опера Прокофьева «Огненный ангел».

Продолжая параллели, можно напомнить, что примерно в одно время с окончанием предыдущей оперы Палиашвили Мясковский завершил свою Пятую симфонию, а Прокофьев Первую симфонию и оперу «Любовь к трём апельсинам», то есть произведения неизмеримо более объективные по тону, светлые и гармоничные. Следовательно, логика эволюции оперного театра Палиашвили совпадала с магистральным движением художественного процесса, и поэтому может считаться вполне закономерной, ответившей на запросы эпохи.

Часть третья
Диалог эпох

По предшествующему изложению можно было сделать вывод об исключительной интенсивности социальных и личностных процессов, происходивших в последнее десятилетие XIX века и три первые десятилетия XX столетия. Эта интенсивность, а также многие особенности, присущие тому времени, определялись прежде всего тем, что оно на равных основаниях входило составной частью в две большие, резко контрастные по своему характеру эпохи – завершавшую развитие Классическую эпоху и начинавший становление Модерн. В отмеченном двойном «подданстве» рассматриваемого периода как раз и состояла его специфичность – как в смысле расслоения художественной материи на два разнонаправленных потока, так и в плане их взаимодействия.

Разумеется, всякий реальный процесс в любой момент своей эволюции содержит в себе диалектическое сопряжение отстоявшегося и нарождающегося. Обычно переход первого во второе происходит очень постепенно и потому почти незаметно. Однако временами процесс изменений становится скачкообразным, взрывчатым, – тогда проблема взаимодействия старого и нового приобретает принципиально важный характер, выдвигаясь на передний план. Случается такое, как правило, на этапах коренных исторических сдвигов, чаще всего на стыке больших исторических периодов. Именно с подобным «эксцессом» мы и имеем дело в рамках изучаемого периода.

Произошёл разлом столетий, эпох, эр, систем нравственности, психологии, мировосприятия, и единствен-

ной 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: здесь, как и во всей работе, 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.

Глава десятая

Антитеза антитез

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

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

• заметен отход от господствовавшего прежде принципа демократизма и увлечение эстетизмом, что сказывается 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 суживается 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 предыдущих 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 «Кащее» 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 Василия Калинникова или в фортепианной пьесе «Сумрак» из *ор. 64* Анатолия Лядова), подобные образы доказывали закономерность своего появления тем, что проникали и 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: *деградация, вырождение – великое окаменение*. Если взять, допустим, поздние оперы ***Римского-Корсакова***, то с левой частью данной оппозиции связываются отчасти «Кащей» 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 – чёрные сумерки»*. Сказанное Мариной Цветаевой об Александре 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 в начальной главе данного исследования 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, на что не раз указы-

валось в исследовательской литературе. Например, Е. Долинская отмечает в контексте 1910–1920-х годов ретроспективность стилей Глазунова, Метнера и даже Мясковского [63, *33*].

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

* * *

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 выдвижении таких качеств, как динамизм, жёсткость, противоречивость. Динамизму была целиком посвящена Глава пятая, поэтому обратимся к двум другим качествам.

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 выдвижением 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 её обрастания побочными тóнами (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 линеарные наслоения.

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. Полнота 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 сказалась в пассивно-созерцательной настроенности, в иллюзорности и эстетизме (символико-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»* [216, *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 происходившего в творчестве этого времени отвечало всем родовым признакам романтического искусства. Подробнее об этом будет сказано в Заключении, а пока ограничимся двумя цитатами.

«Стихийно романтическая “Весна священная”» – такое определение даёт в «Книге о Стравинском» Б. Асафьев произведению, которое являлось форпостом «антиромантизма» [10, *266*]. 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»* [245, *381, 446*].

* * *

Резко выраженной *противоречивости* как изначального качества современности приходилось касаться выше неоднократно. Подходя к этому 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 отказу от понятия *«устой – неустой»* и к разрушению тональности как категории.

Фактор множественности как следствие центробежных тенденций 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 под-

чёркнуто 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 единоцентрия с соответствующей установкой на различные ограничения). В техническом отношении это отчётливее всего проявлялось следующим образом:

• жёсткий прессинг ритма, берущего на себя организующие функции;

• выдвижение остинатности, принимающей подчас характер открыто подавляющего воздействия;

• апелляция к однородным, монолитным, нивелирующим тембровым краскам и массированным *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. Голышева, Н. Обухова или Н. Рославца (подробнее о русском музыкальном авангарде начала века будет сказано в конце последней главы).

Возвращаясь к проблеме противоречивости следует признать, что самую яркую иллюстрацию предельно острой антиномии находим за пределами отечественного музыкального искусства – в практике представителей Нововенской школы, в их эволюции 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»* [126, *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 в начале главы 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 подъёма 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 Василия Калинникова, Первый квартет Р. Глиэра и хоры Э. Дарзиньша.

В призме данного художественного массива страна представала 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 тонусу.

Тем не менее 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, – и об этом говорилось в предыдущей части данного исследования. Но там же отмечалось и другое: 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 стилевой настройки отличались от позднеклассической жанровости и гедонии подчёркнуто деятельным характером.

В данной сфере выделилось сделанное ***И. Стравинским***, у которого находили *«радужный талант»* [138, *44*], подчёркивая: *«Фейерверк – стихия Стравинского»* [11, *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 являлась 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 недостаёт»* [167, *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 (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 при-

знать, 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 Второй 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.

Героику 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!»* [7, *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 о соответствующей укрупнённостью общего рельефа, доводимой в некоторых случаях до такого уровня грандиозности и титанизма, что происходящее начинало восприниматься как планетарное и даже вселенское (кода «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 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, бла-

городстве, 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 дебатируя 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. Лы́сенко «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. Это по-разному сказалось в таких образцах, как «Беснуйтесь, тираны!», «Варшавянка», «Красное знамя» или «Смело, товарищи, в ногу!».

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»**. Приступая к её рассмотрению, сразу же следует сделать оговорку относительно названия. Оно заимствовано из одноимённой поэмы Т. Шевченко, один из фрагментов которой представляет собой саркастическое пророчество горцам: царизм научит вас истинной жизни – с грабежом, произволом и тюрьмами. Композитор использовал текст только начальных разделов (приблизительно одна треть поэмы), и носит он обобщённый, внелокальный характер. Таким образом, в заголовке отражена лишь связь с данным литературным источником, содержание же не имеет никакого отношения к упоминаемой географической местности, и вполне естественно, что в музыкальной стилистике нет даже намёка на ориентальный колорит.

Суть произведения Людкевича может быть сведена к одной фразе: духовное раскрепощение отдельного человека и народа в целом, а если говорить конкретнее – движение от подневолья к революционной героике. Но процесс этот далеко не однолинеен, он предстаёт во множестве стадий и в большом разнообразии проявлений. Только единственный раз исходной ступенью одного из звеньев отмеченной эволюции служит мечта о лучшем будущем, озаряющая светом надежды и воспринимаемая как покойно-радостный вздох среди жизненных бурь (раздел *Moderato cantabile* в I части). Во всех остальных случаях это мотивы безотрадного существования, скорби и мрака.

В свою очередь, и здесь опять-таки лишь однажды подобная настроенность раскрывается в субъективно-личностном роде, что передаётся интонационностью ариозно-элегического склада. Это происходит в начальном эпизоде I части, который развивается от горестной томительности ко всё большей взволнованности и драматической порывистости, перерастающей на кульминации в экспрессию открытого страдания.

Ведущий тематический элемент данного эпизода (такт 7 в цифре 1) разительно напоминает ламентозный лейтмотив Царевны из корсаковского «Кащея» – совпадение это объясняется созвучностью художественных устремлений, желанием обрисовать состояние скованности человеческого духа, силящегося вырваться из-под гнёта (образ Царевны, как известно, служил у Римского-Корсакова символом порабощённой России). За исключением отмеченного эпизода скорбные настроения неизменно соотносятся с образом народа, с его безотрадным существованием *(«Нам только плакать и хлеб насущный замесить кровавым потом и слезами»)*.

Именно скорбь народная становится исходным моментом концепции, составляя основу содержания начальных разделов каждой из четырёх частей (помимо того, неоднократно фиксируются подобные состояния и на других этапах повествования). Всё наиболее существенное для этих печальных зачинов собирает в себе «тема народной судьбы» – не случайно, широко прозвучав в I части (цифра 2), она возвращается и вновь разрабатывается в начале III. Показательно её экспозиционное изложение: октавный унисон мужского хора в низком регистре создаёт характер сумрачный, даже угрюмый; за тяжёлым раздумьем ощущается нечто давящее извне, отдающее порой мертвенным оцепенением (недаром довольно часто вводится застывшая краска увеличенного трезвучия).

Время от времени из этого «подземелья жизни» слышатся взывания боли, душевной муки, что происходит обычно на гребне скорбного излияния. Наиболее впечатляющая из таких кульминаций возникает в ходе постепенно разрастающегося потока хоровых и оркестровых голосов в разделе *Moderato* из III части, где композитор стремился передать поэтическую метафору *«Слёз девичьих, материнских горьких, отцовских и дедовских кровавых не реки – море разлилось! Пылающее море!»*.

И всё же горестная эмоция предстаёт в основном в сдержанно-объективных тонах, что достигается благодаря опоре на народно-песенный материал со свойственной ему отстраняющей повествовательностью. Поэтому, например, «тема народной судьбы» звучит не как плач, а как проникновенный сказ о людских судьбах, которые *«засеяны горем, кровью политы»*. Свою объективирующую роль играет и чисто песенный склад интонирования, подчёркнутый звучанием оркестра, соответствующим вокально-хоровой манере (певуче, мягко, широко).

Наконец, существенно и то, что при достаточном разнообразии фольклорных истоков основополагающей является ориентация на лироэпику украинской думы. Кроме всего прочего, использование этого старинного жанра придаёт изложению возвышенный характер, определяемый также введением академических форм полифонии, а иногда и барочных элементов (как в упоминавшемся разделе *Moderato* из III части). Так подчёркивается авторская мысль: народ переносит выпавшие на его долю невзгоды и лишения мужественно, с достоинством.

Источник людских бед в симфонии-кантате Людкевича чаще всего подразумевается, и непосредственно обличье сил угнетения раскрывается только на выходе к решающей фазе развития конфликта. Эта образность предварительно намечается в самом конце II части, а затем во всей полноте предстаёт в чётных разделах III – втором *(Allegro molto)* и четвёртом (цифра 11), зловещий смысл которых обнажается с особой силой ввиду прямого сопоставления с нечётными разделами (первым и третьим), относящимися к сфере народной скорби. Именно здесь, пожалуй, единственный раз во всём произведении, существенное значение приобретает текст:

• в одних случаях сам по себе, в силу откровенной издёвки (смысл тирад, произносимых от лица власть имущих: мы – благодетели, мы отняли у голи всё, а уж волю и подавно);

• в других случаях во взаимодействии с музыкой, поскольку саркастический эффект состоит в вопиющем разноречии слов *(«Легло костьми людей муштрованных немало. А слёз, а крови? Напоить всех императоров достало»)* и музыки.

Музыка ведущих образов III части передаёт дух воинствующей бравады. Звучание здесь не просто шумное, как бы напоказ – подчас оно просто крикливое, с вызывающей помпой. Пронзительные фанфары, сомнительная яркость хроматических пассажей-гирлянд, бутафорская роскошь множественной ткани (имитации у четырёхголосного хора с дополняющими автономными линиями оркестра), назойливая бравура эллиптических восхождений с опорой на дразнящую звучность доминантсекундаккордов, скандирующие выкрики *«Слава!»* – вот из чего ткутся пышные завесы внешнего блеска, пустоты, суесловия.

Исходным «сырьём» служат средства романтической иронии XIX столетия, но изрядно перелицованные, словно вывернутые наизнанку (мефисто-демоническое начало, поданное в сугубо негативном, одиозно-инфернальном ключе). Сознательно утрируя деформированные черты изображаемого явления, композитор применяет новейшие приёмы воздействия («скрежет» полигармоний типа *h* + *e, dis* + *f, f* + *B* и т. д. – в цифре 11), а в коде (цифра 12), конденсируя последнее нарастание дьявольской оргии, он вводит гротесковую тему, близкую «Поганому плясу Кащеева царства» из «Жар-птицы» Стравинского (тот же выделенный тритоновый скачок и нарочито варваристская огрублённость).

Так объединёнными усилиями текста и музыки рисуются сцены черносотенного разгула реакции. Причём вслед за поэтом Людкевич многое облекает в метафорическую форму кровожадной охоты на людей (название части – *«Борзым и гончим слава!»*, одна из узловых фраз – *«Слава борзым и гончим, и псарям, и нашим батюшкам царям!»*). Вот почему такое место отводится соответствующим звукоизобразительным эффектам, поданным опять-таки в сатирическом искажении: неистово-зычные охотничьи кличи на оголённо звучащих квинтах, стаккатированные секстаккорды с форшлагами как имитация лающего смеха и порождаемое «злой фоникой» впечатление хищного оскала.

Кроме того, посредством ресурсов собственно музыкальной выразительности в общую картину привносится ещё один обличительный нюанс. Не раз в процессе развития рассматриваемой образности обращают на себя внимание фанфаронская помпезность, нахрапистый натиск, чему отвечает преобладание приёмов, идущих от духовой музыки, и введение эффектов батальной звукописи (стреляющие пунктирные ритмы, оглушительный треск барабана, зигзаги флейт, тяжёлые залпы медных, форси-

рованность кульминаций, напоминающих атаки-приступы). За этой звуковой экспансией, несомненно, проглядывает образ военщины и угадываются отголоски милитаристского угара накануне Первой мировой войны.

Итак, в симфонии-кантате «Кавказ» со всей остротой ставится проблема людского подневолья, народной юдоли и беспощадно бичуется разнузданный произвол власть предержащих. Но 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. Причём раскрывается это как процесс диалектический, что проявляет себя трояко: через показ в образах подневолья потенции к сопротивлению, через периодически происходящую трансформацию скорби в гнев и, наконец, через неуклонное, но длительное и многофазное преодоление тягот и терний на пути к торжеству позитивного утверждения.

Образы подневолья, как уже отмечалось, связаны преимущественно с народным характером, а характер этот обрисован как сугубо эпический. Заложена в нём особая кряжистость – в сурово-угловатом рельефе, в архаизированной диатонике с «твёрдыми» плагальными соотношениями и своеобразными ладовыми красками (к примеру, дорийский звукоряд и большетерцовое сопоставление *f – a – f* в мелодике «темы народной судьбы»).

Разумеется, при столь весомом интонационно-фактурном наполнении с сопутствующим ему ощущением величавости не может быть и речи о слабости, надломленности. Скорее чувствуется преклонение перед народной силой. Более того, здесь угадывается как бы взгляд исподлобья, взгляд угрюмо-ненавидящий, слышится затаённая угроза, подспудная мятежность. Не случайно, например, в «теме народной судьбы» легко уловимы связи с русскими бурлацкими и украинскими повстанческими песнями (конкретно – с известной песней о Кармелюке «Солнце всходит за Сибирью», которой, кстати, присуща та же дорийская окраска).

Людкевич не ограничивается фиксацией потенциальной возможности противодействия злу – он неустанно показывает, как среди скорби зреет гнев, многократно перерастающий в сопротивление, отпор. В этом состоит другой принцип раскрытия диалектики духовного распрямления.

Очень характерен в данном отношении первый раздел II части (с показательными словами *«Правда спит. Когда она проснётся?»*), где вначале происходит постепенный переход от *lamento* ко всё более экспрессивным взываниям (цифра 6), а затем следует ещё большее нагнетание и вводится целый комплекс средств, способствующих трансформации исходного состояния:

• сдвиг от распевного интонирования к публицистически-речевому:

• *crescendo* до *ff* с одновременным перемещением в высокую тесситуру хора;

• «вскипающий» склад оркестровой фактуры с дробным ритмом секстолей на многозвучной патетике альтерированных созвучий и больших септаккордов.

На этой основе достигается протестующая кульминация, непосредственно подготавливающая мощный подъём волевых образов следующего раздела (цифра 7). И вся партитура представляет собой череду малых и больших ступеней, где скорбные настроения оказываются «трамплином» для стремлений воспрянуть, для гордых и нестеснённых вздыманий человеческого духа (последняя из них – в цифре 4 IV части). Именно эти выходы к активному действию являются в симфонии-кантате «Кавказ» определяющими как по объёму, так и по значимости. Её символическим знаменем становится клич *«Боритесь!»*, давший название финалу.

Сфера героического разрабатывается самым интенсивным образом, в целом ряде граней и оттенков. При этом заметно чёткое разграничение на два взаимодополняющих, но весьма контрастных пласта: героика стихийного плана с доминантой субъективно-личностного и героика организованной борьбы с опорой на объективно-массовое, общенародное.

О том, что героика стихийного плана всецело связана с субъективным миром личности, свидетельствует порывисто-импульсивный тон, возбуждённость которого временами доходит до неистовства (симптоматично обилие ремарок *con fuoco, appassionato* и особенно *agitato*). На горечь, боль и несправедливость, царящие в окружающем мире, герой отзывается горячо, взволнованно, часто взрываясь бурей возмущения, бунтарским противлением

(всевозможные из таких реакций самым широким образом представлены во втором разделе I части – *Allegro molto agitato*). Причём именно взрываясь, порой совершенно непредвиденным всплеском (такты 11–14 в III части).

Эта спонтанность становится важным фактором стихийности, столь характерной для рассматриваемого типа героики и обеспечиваемой различными средствами – от резкоконтрастной драматургии до чрезвычайно интенсивной модуляционности. В ряде разделов, особенно в I части, композиция оказывается сотканной из массы кратких эпизодов с частыми перебивами настроения, с непрерывно сменяющими друг друга подъёмами и спадами, вспышками и затуханиями, вторжениями и прерывами. Во взаимодействии с бурлящее-вихревой фактурой такая драматургия способствует созданию впечатления кипящего водоворота жизненной борьбы. Недаром время от времени возникают отчётливые ассоциации с бушеванием природной стихии (впервые в оркестровой интерлюдии – в цифре 3 I части), чему способствует широкое включение изобразительных приёмов.

В сказанном естественно видеть преломление не просто субъективности, а субъективности, отражающей особенности романтической натуры. В этом – объяснение «котурновости» (горделивые жесты-изъявления, исполненные пафоса исключительности), оттенка абстрагированности (героическому побуждению недостаёт полновесной «земной» опоры) и слишком ощутимой неустойчивости проявлений, когда повышенный активизм мгновенно сменяется неожиданным торможением, бурный порыв – спадом обессиленности.

Однако при всех «но» и отнюдь не являясь преобладающей по своему удельному весу, героика стихийно-субъективного плана накладывает сильнейший отпечаток на произведение в целом. Не случайно в его начале «программной» преамбулой звучит резкая вспышка драматической патетики (троекратная тирата-взлёт на *fff*). Как раз здесь и в других подобных фрагментах явственно прослушивается авторский голос – искренне заинтересованный, страстный, звучащий на горячем запале.

Особенно ощутимо воздействие индивидуально-личностного начала в идущем от романтизированного восприятия действительности поэмном характере развёртывания. «Кавказ» очень

свободен по структуре, целиком построен по принципу волнового изложения, а сутью волн (нарастания – спады, накаты – откаты) становится, как уже отмечалось, движение от скорбных констатаций к героическому действию.

Волновой принцип действует на любом уровне. Система музыкальных волн особенно разветвлена в I части – к примеру, упоминавшийся её второй раздел *(Allegro molto agitato)* состоит из четырёх всё выше вздымающихся гребней с перемещением тонального центра по большим секундам вверх.

В масштабе всей композиции совершенно очевидно последование двух сверхволн: исходная – I и II части, завершающая – III и IV. Такое расчленение драматургически подчёркнуто тем, что III часть открывается реминисценцией «темы народной судьбы» из I.

* * *

Совсем иные параметры характеризуют тот пласт героики, который связан с показом организованной борьбы, отображая движение широких масс, и можно понять, почему он выдвигается на главенствующие позиции как для сферы героики, так и для всей концепции. Определяющую роль в этом играет тот факт, что данная образность выступает в качестве итоговой: в решающие моменты смыслового развития она вытесняет героику стихийно-субъективного плана и утверждает своё первенствующее положение. Подобное происходит в последнем разделе I части (цифра 13), такую же функцию по отношению к целому приобретает финал.

Это героика реальная – исходящее от неё ощущение силы и уверенности базируется на чувстве коллективной спаянности, на энергии общенародного движения. Поэтому при всей приподнятости ей свойствен объективный склад, и чрезвычайно показательно, что в отличие от скоропреходящих, «вспышечных» проявлений стихийной героики, ей присуща способность к длительному развёртыванию. Впервые в полной мере это качество заявляет о себе в оркестрово-хоровой фуге, завершающей I часть (цифра 13), где избранная полифоническая форма как раз и служит воплощению протяжённейшего, многоэтапного процесса становления единого образа, образа преобразовательных усилий большого людского потока.

Тем же целям создания долговременного, непрерывного тока развития подчинён и широко претворяемый принцип симфонизма. Композитор имел все основания для того, чтобы назвать сочинение симфонией-кантатой, поставив в обозначении жанра на первое место слово *симфония*.

Оркестр несёт здесь основную нагрузку, одним из показателей чего может служить отношение к литературной канве. Используется минимум слов, которые многократно повторяются и варьируются, так что сам по себе текст оказывается не столь существенным. Ставка делается на звуковое воздействие, причём практикуется такое даже в распевных эпизодах (к примеру, *Moderato cantabile* из I части построено на обыгрывании фразы *«Вновь и вновь смеётся сердце и живёт упорно»*). Хоровые реплики нередко оказываются на большом отдалении друг от друга, только как бы поясняя и конкретизируя смысл доносимого в оркестровой партии – показателен большой раздел IV части (цифра 2), где хор интонирует единственное слово *«Боритесь!»*.

Добавим к сказанному уподобление композиции симфоническому циклу (I – *Allegro*, II – медленная часть, III – скерцо, IV – жизнеутверждающий финал), стремление к связыванию частей (посредством тематических арок и благодаря использованию приёма *attacca*), широкое использование разработочных средств с созданием на их основе длительных и мощных нарастаний. Из последнего замечания можно заключить, что применение симфонических методов в партитуре Людкевича способствует динамизации материала. Красноречивое подтверждение находим в только что упоминавшейся оркестрово-хоровой фуге.

Уже собственно тема по характеру очень динамична (настойчивые акценты сильных долей, энергичные квартовые ходы), и напряжённость её восходящего движения умножена наслоением хоровых голосов, вступающих во вздымающей последовательности: басы, тенора, альты, сопрано. Однако композитор не довольствуется этим и в последующем постепенно «подменяет» способы контрапунктического развития приёмами чисто симфонической разработки, заодно вводя в виде интонационного стимулятора решительные рубленые кадансы.

Динамизм, в свою очередь, является одним из проявлений такого важного качества образов реальной героики, как действенность. В самом общем плане оно характеризуется тем, что всё в рассматриваемой сфере пронизано духом упорных преодолений, связанных с активной наступательностью, конфликтным строем и сопутствующей этому сурово-мужественной окрашенностью.

Показательнее всего в данном отношении трактовка победноутверждающих апофеозов. Они всегда возникают как результат предшествующего противоборства и в полной мере солидаризуются с общей твёрдой, волевой настроенностью (мощные императивы, жёсткий оркестровый ритм с пружинящей силой маршевых формул и пунктирных фигур). Так, в последнем из апофеозов (в цифре 21 финала) именно для поддержания действенности интегрируется целый ряд тематических элементов из предыдущих «сцен борьбы», сохраняется высочайшее напряжение (особенно в эпидозе *Molto piú mosso* – завышенные регистры, обилие минора, остинатный пульс пунктирного ритма) и многое основывается буквально на вколачивании ключевых оборотов (предельная фактурная плотность, указание *Con tutta la forza, marcatissimo*). В итоге славление оказывается чрезвычайно динамичным, напористым, боевитым по тону.

* * *

Сказанное о реальном и действенном характере героики становится предпосылкой к самому существенному: в «Кавказе» воплощена не просто героика, а героика революционной борьбы. Автор делает здесь художественное открытие особого стилевого пласта – обозначим его понятием *революционная образность*.

Открытие тем более примечательное, что позднéе, в творчестве отечественных композиторов, эта образность появлялась только в виде отдельных элементов (Шестая симфония Н. Мясковского, хоры А. Давиденко, «Кантата к XX-летию Октября» С. Прокофьева), и лишь в 1950-е годы она сложилась в виде целостной системы (прежде всего в творчестве Д. Шостаковича – в его эволюции от «Десяти хоровых поэм» к Одиннадцатой симфонии).

Людкевичу удалось сделать данное открытие не только благодаря интуиции. В годы создания симфонии-кантаты он стоял на самых леворадикальных позициях того времени, примыкая к социалистическому крылу западноукраинской интеллигенции и находясь под прямым влиянием И. Франко. Свои взгляды и сим-

патии композитор тогда же открыто зафиксировал на титульном листе партитуры, сделав надпись: *«Посвящается российским революционерам»*.

Революционный строй образов, о котором идёт речь, складывается в «Кавказе» постепенно, начиная с частичных прорывов в I части (впервые в разделе с цифры 5) и кончая полной кристаллизацией в финале – со всей очевидностью в разделах с цифр 9 и 12, причём во втором случае выход к результирующему рельефу подчёркнут простановкой генеральной паузы.

Жанровым базисом становятся маршевые ритмы, которые в ходе развёртывания композиции активизируются настолько и в таком направлении, что в последней части основные образы оказываются непосредственно сближенными с выразительностью революционных песен, притом в разновидности боевой пролетарской песенности начала XX века, то есть в опоре на самое «ударное» и современное в сфере революционного фольклора тех лет. В соединении с призывными возгласами (энергия квартовых оборотов) и с преимущественно духовой окраской оркестрового звучания обнажённо-чеканный маршевый шаг позволяет добиться ряда взаимодополняющих семантических эффектов: всенародное 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 для революционной образности средство – восхождение краткого мотива по малотерцовому тональному кругу (например, в цифре 7 *e – g – b – cis – e*), что своеобразно воплощает характер напряжённо-драматического преодоления и служит особым приёмом интенсификации разработочного развития.

Становление отмеченного типа образности идёт в симфонии-кантате «Кавказ» 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. В согласии с присущей данному произведению диалектичностью он возникает не как нечто единичное, а как конечный результат целой цепи нарастающих прорывов *«к свету, воле»* – от далёких зарниц (цифры 7, 9) и «малого» апофеоза в конце I части и бурному половодью высвобождения сил в последней.

Характернейшее свойство подобных эпизодов – торжественность (не случайно в финале композитор делает пометку *Solenne*). Проявляет она себя через самое активное претворение особенностей ораторской речи (призывно-скандирующей или провозглашающей), через общую приподнятость тона (в частности используются возможности «патетического» мажора с пониженными II и VI ступенями), через декоративное убранство оркестровой фактуры с её насыщением фанфарными рисунками. Временами звучание приобретает открыто величественный характер – как, например, в одной из кульминаций II части (цифра 7), где фраза *«Мы верим: встанет правда! встанет воля!»* интонируется в духе могучего гимна-воспевания (мощные унисоны хора, укрупнённый распев в широких длительностях).

Зачастую торжественности сопутствует радостное воодушевление с резонирующим ему чувством окрыляющей раскованности: в смелых «росчерках» и мощных затактах-толчках оркестровой партии, в красочных тональных сопоставлениях типа *F – A – Des – F* (кода I части) или *F – A – D – Fis* (цифра 11 в IV части).

Итоговая роль рассмотренных героико-утверждающих апофеозов, их большая впечатляющая сила, сообщающая образам убедительность и достоверность, порождают в «Кавказе» впечатление реально достигнутого торжества революционных идей.

* * *

Могла ли идти речь о победоносном шествии Революции в годы создания данной партитуры, то есть в середине 1900-х и первой половине 1910-х годов? Конечно же, Людкевич заведомо опережал исторические события, демонстрируя тем самым исключительный социальный оптимизм, непоколебимую уверенность в грядущем освобождении. Но более всего сотворённая композитором «иллюзия» отражала действительно происходивший подъём нации и вызванный этим энтузиазм, что было характерно для переживаемой эпохи как раз в моменты, совпавшие с решающими пунктами создания симфонии-кантаты: её I часть написана в 1905 году, то есть в разгар Первой русской революции, а завер-

шение относится к 1913-му, когда, пройдя полосу спада во время столыпинского правления, траектория освободительного движения вновь стремительно поднималась вверх.

Утверждающая направленность данной концепции состоит и в другом: исходя из своих политических убеждений, автор всемерно стремится к возвеличению и освящению героической борьбы. Тенденция к возвеличению с наибольшей осязаемостью проявилась в том, что средствами музыкального искусства он возвёл в полном смысле слова монумент Революции.

Обстоятельность и многоплановость повествования, господство всенародного и общезначимого, отмечавшийся выше дух величавости и даже величественности, грандиозный размах композиции, звучащей свыше часа, – всё говорит о том, что перед нами произведение, созданное в жанре эпопеи.

Ораториальные очертания этого действа сознательно акцентированы введением ряда эпизодов, перекликающихся с монументальными творениями Генделя и Бетховена (начиная с оркестрово-хоровой фуги в I части). Но исходная модель в таких случаях трансформируется в соответствии с требованиями нового времени, что позволяет говорить о чертах неоклассицизма, своеобразно преломляемого в соответствии с содержанием произведения, повёрнутым в плоскость революционного динамизма.

Освящение героической борьбы не ограничивается высоким гражданским пафосом, пронизывающим все ключевые моменты симфонии-кантаты. Композитор вводит ещё два существенных фактора, способных подчеркнуть его убеждение, что Революция – дело не только правое, но и святое.

Во-первых, таково основное назначение только что упомянутых неоклассических средств. Аллюзии с барочным стилем призваны высветить возвышенность и значительность героического деяния. Поэтому в партитуре не редкость последования типа секвенции *t – VI – VII – d – VI – s – D – t* (см. в IV части такт 15 в цифре 8).

Во-вторых, неоднократно появляются культовые элементы, по-своему отмечающие святость происходящего. Чаще всего обиходные гармонии или соответствующие жанровые прототипы входят в структуру тематизма дополняющим компонентом (скажем, многосоставный сурово-скорбный образ в начале IV части – это и сказ, и дума, и величание, и молитва, приглушённо звучащая из храма).

Среди таких прототипов безусловно главенствует хорал с его строгостью, истовостью, даже аскетизмом, предстающий обычно в виде гибрида «марш-хорал» (*Meno mosso e solenne* в IV части). В сознательности намерений автора сомнений быть не может: во II части он проставляет обозначение *Religioso*, а в IV выделяет фразы *«Боритесь! С вами правда, с вами слава и воля святая!.. Боритесь – и поборете, вам Бог помогает...»*. В качестве параллели можно напомнить завершение написанной пятилетием позже революционной поэмы А. Блока «Двенадцать»: *«В белом венчике из роз // Впереди идёт Христос»*.

Завершая рассмотрение симфонии-кантаты «Кавказ», необходимо подчеркнуть, что процесс духовного распрямления раскрыт в ней с впечатляющей объёмностью, в большом спектре взаимодополняющих граней и ракурсов:

- с одной стороны, стихийное брожение, экстатичность и гиперболизм, клокочущий вулкан порывов мятежной личности;
- с другой – эпическая фундаментальность, выражение общенародного, объективно-реального, утверждение могучей поступи организованных масс.

Подобные сопряжения делают концепцию не только многомерной, но и придают ей большое своеобразие. Добавим к этому, что активное использование украинского песенного материала (прежде всего в обрисовке народного подневолья) сочетается здесь с прочной опорой на ресурсы общероссийской профессиональной музыки, а через неоклассические элементы устанавливаются связи и с европейской традицией. Таково эстетическое основание разработки избранной проблематики в самом широком плане, с учётом как интернациональной перспективы, так и национальной конкретности.

Реализация столь объёмного замысла потребовала привлечения разнообразных стилевых форм, амплитуда которых колеблется преимущественно от перекличек с поздним творчеством Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, А. Скрябина до выхода к новейшим звуковым средствам. В основе своей это была та переходная, «нейтральная» стилистика, которую почти с равным успехом можно представить и на рубеже столетий, и в первой половине

XX века (в художественных направлениях умеренной ориентации).

В годы создания симфонии-кантаты композитор был «правофланговым» не только в мировоззренческом отношении – он находился на уровне современного ему профессионального мастерства, обладал замечательной интонационной чуткостью. Это позволило создать концепцию, основанную на сложной, разветвлённой системе связей, сопоставлений и столкновений, благодаря чему удалось запечатлеть диалектически развивающийся мир чувств, мыслей, действий отдельного человека и народа в целом.

В сфере монументальных форм отечественного профессионального искусства Людкевичу принадлежит честь впервые открыто обличить царизм и восславить «святую рать» поборников нового. Охват ряда важных смысловых мотивов начала XX века, яркость и совершенство художественной выразительности, масштабность решения позволяют считать «Кавказ» наиболее значительным произведением дооктябрьской музыки о Революции.

* * *

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 только 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);

• 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. Дешевова и «Северный ветер» Л. Книппера, балеты «Красный вихрь» В. Дешевова и «Стальной скок» 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.

Глава одиннадцатая

Взаимодействие классического и современного

Рассмотренная в предыдущей главе антитеза *старый мир – новый мир* определяла кардинальнейшую проблему начала XX века. Эти две сущности, связанные с процессами увядания и обновления, с «закатом» и «рассветом», с ретроспективной тенденцией и устремлением в перспективу, отнюдь не были обособлены друг от друга, выступали в многообразном, чаще всего противоречивом сопряжении.

Для подтверждения высказанной мысли отметим следующее. Диалог эпох, составлявший смысл и суть периода 1890–1920-х годов, получал свою реализацию не только в размежевании идей, но ещё с большей отчётливостью в резко выраженном расслоении стилей: с одной стороны, постепенно вытесняемый классический стиль, с другой – неуклонно утверждавшийся стиль современный. Второй из них во многих своих проявлениях противостоял классике, будучи по природе своей «антиклассическим» или по крайней мере «аклассическим». Это понятие, введённое И. Барсовой в отношении стиля симфоний Г. Малера [16], с полным основанием может быть отнесено и к целому ряду радикальных новаций в отечественной музыке начала XX века.

Однако в действительности реальный художественный процесс был сложным, неоднозначным. В частности, вытесняя «ближайшее», классическое (главным образом явления XIX и рубежа XX века), современный стиль ассимилировал в преображённом качестве «отдалённое» классическое (в различных вариантах неоклассицизма). Более того – современный стиль, пусть завуалированно и в различной степени, но неизбежно включал в себя те или иные элементы стиля классического (достаточно напомнить некоторые фундаментальные основы раннего творчества Прокофьева, особенно в области музыкальной формы).

Во взаимодействии классического и современного с наибольшей отчётливостью выделялись три позиции: гармоничное сопряжение, разноречивое сосуществование и конфликт.

Вариант гармоничного сопряжения являлся следствием эволюционно-поступательных процессов, подтверждая жизнеспособность устоявшихся норм в столь нелёгкое для них время. Разумеется, и в этом случае соединение двух рассматриваемых сущностей давало самые различные комбинации, среди которых прежде всего следует отметить следующие:

- вызревание элементов современного стиля при главенстве классической основы;
- относительное равновесие классического и современного;
- остаточные явления классического стиля при главенстве современной основы.

Всё это наибольшее распространение нашло в традиционной линии отечественной музыки начала XX века. Понятия *традиционный*, *традиционность*, *традиционализм* могли возникнуть только в контексте стилевого размежевания 1910-х годов.

То, что ещё совсем недавно (на рубеже XX века) находилось на передней линии искусства, оказалось теперь в арьергарде художественного движения, и произошло это по причине возникновения «модерна», в сравнении с которым приверженность прежним идейно-эстетическим установкам могла вызвать впечатление чуть ли не анахронизма.

Для позиции неприятия по отношению к представителям старшего поколения со стороны «апостолов» современности достаточно характерен отзыв С. Прокофьева о Сонате *F-dur* («Грозовой») Н. Метнера: *«Странно, что этот человек способен писать такую отжившую и абсолютно чуждую эпохе музыку»* [168, *287*]. Ещё более безапелляционно отреагировал молодой композитор на концерт, в котором Метнер играл другие свои произведения: *«Это такое тематическое и гармоническое убожество, что казалось, передо мной сидел человек, сошедший с ума и, потеряв понятие о времени, упорствующий в писаниях на языке Карамзина»* [171, *376*].

В ряде случаев такое впечатление было внешним, обманчивым, ибо лучшее из созданного в подобной манере выдержало проверку временем и подтвердило, что именно благодаря сохранению преемственности оно оказалось более почвенным и долго-

временным по действию, чем некоторые скоропреходящие эксперименты и модная «пена дней».

Другим свидетельством устойчивой жизнеспособности традиционного стиля является тот факт, что он развивался и за пределами 1910–1920-х годов – на всём протяжении периода 1930–1950-х годов (из показательных имён – Р. Глиэр, Б. Лятошинский, Н. Мясковский, Ю. Шапорин, В. Шебалин) и даже вплоть до самого последнего времени, затрагивая творчество таких новаторски мыслящих авторов, как С. Слонимский (симфонии 1980–1990-х годов).

В основе своей традиционное направление уходило в толщу музыкальной культуры XIX столетия, но самое непосредственное воздействие на него оказала языковая система рубежа XX века, представленная главным образом в творчестве Лядова, Глазунова, Танеева, Скрябина, Рахманинова. Постепенное обновление этой основы в 1910–1920-х годах было связано, с одной стороны, с её продолжавшимся развитием (например, в творчестве Танеева и Рахманинова), а с другой – с её адаптацией к изменившимся условиям, когда проявлялось стремление *«влить новое вино в старые мехи»*.

Вполне органичным вариант гармоничного сопряжения классического и современного оказался для тех национальных школ России, которые в начале столетия проходили стадию формирования под знаком ориентации на европейский музыкальный академизм (Прибалтика, Закавказье). Для них это был совершенно необходимый этап освоения классического наследия как фундамента профессиональной культуры. Причём в наиболее плодотворной части национального музыкального творчества тех лет одновременно шёл процесс обновления традиций благодаря привнесению специфических особенностей самобытной интонационности, локального колорита, что зачастую воспринималось не только как стилистически нечто свежее, своеобразное, но и как эквивалент современного. Наиболее крупные достижения на этом пути связаны с национальной оперной классикой: в конце 1910-х годов в Грузии появляется «Абесалом и Этери» З. Палиашвили, в Латвии – «Банюта» А. Калныньша, а несколько позже, в 1920-е, в Армении создаётся опера «Алмаст» А. Спендиарова.

* * *

Другие типы взаимодействия состояли либо в разноречивом сосуществовании классического и современного, либо в их конфликте.

В первом случае имеется в виду ситуация, когда контрастные сущности находятся в различных плоскостях (хронологически и стилистически), однако их сопоставление не носит драматического характера – хотя само собой разумеется, что отчётливое размежевание содержит в себе определённую противоречивость. В результате сопряжения разнородного материала складывается весьма сложный идейно-стилевой симбиоз с соответствующей композиционно-драматургической структурой, многосоставность и дробность которой должна рассматриваться не как дефект, а как естественное следствие, вытекающее из стремления отразить многоликость, пестроту и напластование контрастов, свойственных действительности переломного времени (хрестоматийный образец – анализируемая несколько ниже Пятая симфония Мясковского).

Ситуация конфликта проявляла себя тем очевиднее, чем более открытым и острым оказывалось противоречие между сопоставляемыми образно-стилевыми сущностями, приводящее в крайнем варианте к их конфронтации и столкновению. Именно в этом случае, когда контрасты доводились до уровня поляризации, когда классическое становилось синонимом старой, уходящей жизни, а современное олицетворением нового, восходящего мира – именно тогда с наибольшей отчётливостью и драматической силой раскрывался коренной, определяющий смысл начала XX века как времени смены столетий, эпох, эр.

Фундамент подобных концепций закладывался на рубеже века, и параллельно, в недрах ещё довольно прочной классической традиции, зарождались ростки новой стилистики, связанной с чертами современного мироощущения. Происходило это на фоне сильнейшего противоборства настроений пассивной элегичности, гнетущего чувства исхода и мощного напора жизненных сил, энтузиазма, а также критического пафоса.

Для примера остановимся на поздних произведениях ***Чайковского***, которому уже в начале 1890-х годов, в течение немногих

последних лет жизни удалось прозорливо наметить ряд ключевых позиций в разработке рассматриваемой проблематики. В общей картине его творчества того времени совершенно очевидно расслоение на две противостоящие линии – трагедийную (увертюра-фантазия «Гамлет», «Пиковая дама», Шестая симфония) и оптимистическую («Иоланта», «Щелкунчик», Третий фортепианный концерт). Эти две линии не просто составляли антитезу скорби и радости, мрака и света, а отражали присутствие двух разнонаправленных потоков: с одной стороны, жизнь слабеющая, увядающая, с другой – жизнь, связанная с подъёмом сил и жаждой обновления.

Композитор неоднократно фиксировал возникшее размежевание, но в рамках отдельно взятого произведения чаще всего делал это как бы по касательной или в виде эпизодического вкрапления, что соответствовало начальной фазе развёртывания данного процесса, когда многое ещё было скрытым, подспудным. Так, в гроссфатере из «Щелкунчика» (завершающий раздел № 5) слышится ирония в адрес «взрослых» – добродушный, но грубоватый и открытый шарж на «стариков». В «Пиковой даме» одной из реалий избывающей себя жизни становится образ Графини, с её «песенкой» из 4-й картины, в которой передаётся забвение в былом. В той же опере чрезвычайно интересно с рассматриваемой точки зрения оркестровое вступление к 5-й картине, где сопоставление панихидной молитвы и звонких фанфар обусловлено программным замыслом (воспоминание о похоронах Графини и фиксация местонахождения Германа в военной казарме), но вместе с тем несёт в себе подтекст: обобщения-символы мертвеющего старчества и молодости, полной сил и бодрости.

* * *

Отношения между прежним и новым Чайковский чаще всего раскрывал косвенно, через контраст устремлений и общей настроенности. Допустим, в **«Иоланте»** уходящее предстаёт в тонах сумрачной анемии, оцепенения с характерным отчуждённо-мертвенным колоритом и фатальным оттенком (Интродукция) или в патетике мучительных терзаний с обнажённо страдальческой нотой (ариозо Рене). Идущее на смену заявляет о себе в порыве к свету и активности, в образах *«живой жизни»* (выражение В. Вересаева),

в воодушевлении и восторженности, что естественно согласуется с обликом молодых героев оперы (эта линия кульминирует в арии Робе́рта и в гимне-марше из сцены Иоланты и Водемона).

Подобная ситуация могла выливаться и в совершенно отчётливое противостояние. Такое происходит, к примеру, в **Шести романсах *ор. 73*** на слова Д. Ратгауза, где резкое размежевание образов доведено до уровня поляризации. Половина номеров цикла основана на интонациях стона, бессильного вопрошания, на горестных задержаниях и тягостной, давящей педали низкой тоники (частично в романсе «Мы сидели с тобой», от начала до конца в романсах «Ночь» и «Снова, как прежде»). Это позволяет в разных оттенках и с различной степенью интенсивности выразить состояние психологической скованности, всепроникающей горечи, тоски, безнадёжности с прорывами на кульминациях открытой экспрессии боли, отчаяния.

Противостоящую линию составляют романсы с восходящим, даже взбегающим ввысь мелодическим потоком, который поддержан радостным бурлением фигураций фортепианной фактуры. Так передаётся горячий порыв к жизни, чувство светлой взволнованности, дух молодости со свойственной ей пылкостью и окрылённостью («В эту лунную ночь», «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней» – в названных номерах обращает на себя внимание явное несовпадение настроений, выраженных в музыке, с заявленными заголовками).

Отмеченные контрасты, как правило, не поддерживались отчётливо выявленным стилистическим расслоением, и целое оставалось в рамках позднеклаесического искусства. Поэтому в таких случаях скорее приходится говорить о предвестии намечавшегося разлома эпох. Но Чайковский вплотную приближался к разработке данной проблематики на основе стилевого взаимодействия классического и современного как художественных репрезентантов-носителей старого, уходящего, и нового, восходящего.

Одним из ярких воплощений этого диалога стала его **Шестая симфония**, где за столкновением жизни и смерти, личностного начала и надличных сил просматривается второй план, связанный с конфронтацией старого и нового, что с наибольшей явственностью заявляет о себе в противостоянии скерцо остальным частям цикла.

Ведущая образная сфера – череда конфликтов и катастроф, в конечном счёте выливающихся в цепь скорбных ламентаций, смысл которых в мученическом ощущении жизни, а также в оплакивании и отпевании безвозвратно уходящего, что придаёт этой симфонии черты реквиема.

III часть не изолирована от других – к примеру, первый росток её настроенности появляется в середине побочной партии I части (радужность флейтового тембра, устремление ввысь, «легкокрылость»). Собственно скерцо – *«племя младое, незнакомое»*, встающее в дерзком и праздничном развороте наступательного шествия. Причём характерно, что в чеканном рельефе тематизма и в стальном блеске тембрового наряда проглядывают явственно современные штрихи.

Следует признать, что при всей объективности художественного исследования проблемы начинавшегося расслоения жизни переломного времени, Чайковский оставался сыном XIX века, выстраивая свои поздние концепции с позиций уходящей эпохи. Общеизвестно, к какому решению после долгих колебаний пришёл он в отношении финала последней симфонии – им стало именно *Adagio lamentoso*, а не *Allegro molto vivace*.

Примерно то же находим и в рассмотренной выше вокальной серии *ор. 73*, которая с явной «тенденциозностью» формируется не по принципу чередования контрастов, а таким образом, что светлые порывы (№ 3, 4, 5) оказываются в тисках душевного надлома и разуверенности (№ 1, 2, 6). Причём внутри каждой из этих сфер развитие идёт по линии психологичекого *crescendo*: в побочной – с нарастанием экстатичности радостного приятия бытия, в основной – с углублением мотивов исхода. То есть происходит усиление конфронтации восторга жизни и её погребения, и побеждает в этом противоборстве второе. Подобную расстановку акцентов в возникшей антитезе *«закат – восход»* можно понять только в контексте трагедийного восприятия происходящего слома времён.

* * *

В целом в 1890-е годы процесс образно-стилевого расслоения шёл достаточно замедленно, во многом опосредованно. Более явственно контур рассматриваемой проблематики вырисовывается в 1900-е годы. Подчёркнуто резким становится размежевание образов, особенно осязаемое в сжатых рамках миниатюры (из показательных образцов – хор С. Танеева «По горам две хмурых тучи»). Но особенно важным является факт возникшего стилевого расслоения.

Так, в оркестровых **«Восьми русских народных песнях»** А. Лядова идёт непрерывный диалог между позднеклассической основой (своё предельное выражение она получает в сумеречно-безысходной Колыбельной) и блёстками нового (ярмарочная цветистость красок в двух последних номерах, предвосхищающая «Петрушку» Стравинского).

Ростки зреющего конфликта прорывались на поверхность во всевозможном обличье, часто преломляясь через различные поэтические метафоры. Два известные образца, показательные к тому же и с точки зрения стилевой эволюции: оркестровая фантазия С. Рахманинова **«Утёс»** (1893) и симфоническая поэма А. Спендиарова **«Три пальмы»** (1905). Если первое из этих произведений даёт сильнейшую поляризацию образов (мучительно-трагическое, избываемое – юное, светлое, полное надежд и стремлений) при сохранении позднеклассической основы, то второе раскрывает ситуацию уже посредством стилистического разграничения.

Благородной пластике лирико-созерцательного тематизма, выдержанного в традициях русского ориентализма, у Спендиарова противостоит прямолинейно-угловатый ритм с механичным *ostinato* и пёстрая красочность «нового ориента» (введение натурально-этнографического тембра бубенцов, квинтаккорд в качестве опорной гармонии). Это иное неуклонно развивается от как будто бы безобидной живописности и просто бодрого характера к открытой экспансивности, что находит своё логическое завершение в кульминации-катастрофе (цифра 16, по программе – эпизод вырубания пальм): четырежды повторяемый туттийный аккорд, в котором всё сосредоточено на режущей краске малой секунды. В символическом контексте произведения данный момент звучит пророчеством грядущего насилия, опустошительного разрушения, которое несёт с собой восходящая эпоха. Примечательна и кода (цифра 32) – печаль прощания, «трава забвения» (засурдиненные струнные в высоком регистре *pp*, ниспадающий хроматический эллипсис септаккордов по малым терциям).

В силу своей социально-гражданственной направленности весьма интенсивно соприкасалось с рассматриваемой проблемой творчество рубежа XX века, связанное с освободительной тематикой. Здесь смысловым стержнем постоянно становилось противостояние двух идейно-стилевых сфер, в которых отражались представления о старом, уходящем мире и мире новом, восходящем.

С первой из них соотносились неудовлетворённость существующим жизненным укладом и его обличение. Раскрывая данную сферу, композиторы делали акцент на скорбных констатациях и обращались к подчёркнуто ретроспективной манере письма. Идущее на смену былому связывалось с духом обновления, героическим подъёмом. Типичными были настроения бунтарской раскованности и взволнованно-радостного устремления, что нередко сопровождалось прорывами в стилистику XX века. Очень показательны в этом отношении фортепианные «Вариации на латышскую народную тему» Я. Витолса и вокальный цикл украинского композитора Я. Степового «Барвинки».

Несколько особняком стоит романс С. Танеева **«Менуэт»**, о котором Б. Асафьев сказал, что композитор вместил в него *«столько содержания, сколько не дадут несколько томов психологических описаний и воспоминаний о Французской революции»* [12, *82*]. Суть состоит в коренном жанрово-интонационном антагонизме стилизации под галантный стиль второй половины XVIII столетия (ироничная гипертрофия черт буколической пасторальности, аристократической изысканности) и материально-весомых, драматичных, грозовых звучаний революционной стихии (интенсивная, очень действенная разработка основных мотивов песни *«Ça ira»*).

Своеобразие художественного отображения конфликта классического и современного в музыке рубежа XX века (главным образом в 1900-е годы) состояло в том, что в ряде случаев новое воплощалось в негативном ключе. Во многом это объяснялось естественной реакцией представителей позднеклассического искусства, их ориентированностью на идеалы прошлого, которая порождала позицию насторожённо-критичного отношения и заставляла рисовать непривычные явления как нечто чуждое, дикое с соответствующей их утрировкой и деформацией.

Всё характерное в данном отношении представлено в оркестровой картинке А. Лядова **«Кикимора»** (1909), где в резком

противопоставлении находятся жизнь уходящая (тяжкая, безысходная дрёма угрюмо-сумрачной колыбельной) и некое новое существо («злое» скерцо с гротескным изломом и пронзительно-стучащими ритмами). Шлейф подобной трактовки образов нового протянулся и на последующие годы (в числе ближайших образцов – балет Стравинского «Жар-птица»), и надо признать, что в данном случае «тенденциозность» позволила композиторам подметить и обнажить некоторые существенные особенности нарождавшейся эпохи.

В 1910-е годы конфликт классического и современного развернулся с полной отчётливостью и во всей остроте. Экспансия нового мира, резкий слом прежних норм и установок повели в художественной сфере к категорическому размежеванию на «новаторов» и «консерваторов». За небывалыми стилевыми контрастами вставал разлом бытия на противостоящие сущности, диалог эпох приобретал порой ожесточённые формы.

В изменившихся условиях появляются последние крупные полотна, воссоздающие исход прежней жизни в её столкновении с новыми веяниями. Самое значительное из подобных произведений – **Третья симфония** Р. Глиэра (1909–1911), смысл которой можно обозначить следующим образом:

- музыкальный монумент уходящей России, выполненный на основе итогового обобщения типологических качеств русского эпического стиля Классической эпохи;
- катастрофа былого величия, происходящая как под напором чуждой «варварской» силы, так и в результате самоисчерпания прежнего уклада.

Такова одна из множества позиций, которые обнаруживались в разработке проблемы разноречия и конфликта классического и современного. Приводимые ниже анализы ряда произведений 1910-х годов могут дать представление о различных творческих подходах и решениях в данном направлении.

* * *

Фортепианный квинтет С. Танеева (1910–1912) многими своими нитями связан с классикой рубежа XX века и вместе с тем намечает сдвиг в современную стилистику. Основополагающая для произведения смысловая настроенность представлена в его край-

них частях. Это бушующее море жизни, картина которого воссоздаётся посредством множественной полифонической ткани с насыщенными наслоениями тематических линий, что дополняется бурлящей фактурой, чрезвычайно интенсивной модуляционностью и абсолютным господством разработочных форм.

Такова среда обитания, и в ней являет себя натура человека-борца, который не теряет присутствия духа в бурном водовороте времени. Мужественное жизнеотношение передаётся через суровый, твёрдый тон и упорные преодоления, завершаемые решительными росчерками кадансов. Венцом этих преодолений становится прорыв сквозь сумрак и напряжения к гимнически восторженной коде финала.

Итак, в бурлящем водовороте жизненных бурь определена опора – символ веры в свет жизни. Однако следует признать, что результат этот достигается в известной степени за счёт чисто волевого переключения. К тому же есть в праздничной звоннице коды нечто излишне громогласное, чрезмерно экстатичное. И ещё важнее то, что общей для крайних частей, совершенно классической по духу героико-драматической концепции человека с точки зрения контекста начала 1910-х явно присуща доля ретроспективности.

В этом отношении своей органичностью и соприкосновением с атмосферой нового времени выделяются жизненные опоры, устанавливаемые в средних частях. Во второй запечатлён мир светоносной юности, когда нет сомнений и вопросов, всё наполнено радостью. Отсюда кристаллическая чёткость структуры, живость и острота ритма, господство радужной звучности, размещённой преимущественно в верхних регистрах. Есть в этом скерцо-марше и дух молодого самоутверждения – в обаятельном упрямстве тритоновых «заносов» и дерзких синкоп, в энергичном напоре наступательного шага.

Совершенно иной устой постулируется в следующей части – связан он с возрождением барочных форм, которые в данном случае призваны олицетворять нечто непреходящее, данный от века строгий императив, зовущий к высоким помыслам и деяниям (реконструкция типизированных черт баховской пассакальи с воспроизведением приёмов музыкальной риторики первой половины XVIII века).

Общее для этих частей в плане их соприкосновения с современностью – достаточно свободная, усложнённая вертикаль, хотя внешне она образуется «под видом» педалирования или проходящих и задержаний. Кроме того, в III части закладываются основания будущего неоклассицизма (в частности подготавливается стилистика медленной части Концерта для фортепиано и духовых Стравинского, 1924).

* * *

Если не принимать в расчёт оперу «Соловей», где стилевое разноречие вызвано не концепционным замыслом, а стечением обстоятельств (длительный перерыв в написании), то из произведений И. Стравинского в плане рассматриваемой проблематики следует выделить два первых балета, в которых раскрывается одна и та же ситуация исторического перелома, но на разных её стадиях.

В **«Жар-птице»** (1909–1910) представлено множество разноликих образов, несущих ту или иную символическую нагрузку:

- тягостный сумрак ночи бытия (Вступление);
- умилительно-идиллическая женственность («Хоровод царевен»);
- своенравная красота мирискуснического толка («Пляс Жар-птицы»);
- тихий закат жизни («Колыбельная Жар-птицы»);
- монумент-апофеоз уходящей Руси (Финал);
- подспудно зреющие позитивные силы новой России (кода Финала);
- злое буйство современного варварства («Поганый пляс Кащеева царства») и т. д.

Ориентиром в этом напластовании может служить отчётливо выраженное стилевое расслоение. С традициями петербургской музыкальной классики связан облик Руси «добрых старых времён», с её патриархальностью, благодушием и величальными мотивами (тематизм Ивана-царевича). Скрещивание импрессионизма с элементами скрябинского стиля позволяет сублимировать атмосферу эстетизма рубежа XX века, передать средствами изощрённого темброгармонического орнамента и феерической роскоши колорита дух исключительной прихотливости, рафини-

рованного изыска (прежде всего в образе Жар-птицы). Прорыв в сферу новейших ресурсов музыкальной выразительности (резко акцентные и синкопированные ритмы, остро колющая звучность оголённых диссонансов и пронзительных тембров) даёт возможность наметить контуры агрессивного «скифства» и современного гротеска (Кащей и его окружение).

Поскольку на первом из отмеченных образно-стилистических пластов лежит печать увядания, истаивания, завораживающей статики (с полной явственностью в «Колыбельной»), концепцию произведения метафорически можно представить так: основной слой – стынущая жизнь, над ней пышность «осенних цветов» и золотистые блики заката, а под ней – магма стихийных сил, стремящихся вырваться на поверхность.

* * *

Следующая, качественно иная стадия исторического перелома зафиксирована в балете **«Петрушка»** (1910–1911). Здесь отражён любопытнейший процесс замедленного, во многом подспудного обновления массовой среды и ускоренно-радикального выхода к новым горизонтам в сфере индивидуальных проявлений.

Самоценный, отнюдь не фоновый образный план – праздная Россия, пышущая здоровьем, насыщенная цветистыми красками и терпкими запахами. Композитор, по его собственному признанию, добивался того, чтобы музыка отдавала *«какой-то русской снедью – щами, что ли, пóтом, сапогами-бутылками, гармошкой»* [218, *453*]. В обличье этой грузной, неповоротливой «массовки» черты патриархального уклада старой провинциальной закваски (с отголосками сцен торжищ и масленичных гуляний из русской оперной классики) смешиваются с приметами нового быта (ввиду раскрепощения от академических норм, вплоть до включения элементов эстрады начала века). Причём в движении от первой к последней картине «модуляция» становится всё более ощутимой, так что в конечном счёте устои прежнего жизнеощущения оказываются совершенно расшатанными – в частности ширь, размах, удаль переходят в бесшабашное ухарство, а праздничный гомон в разбитное веселье и хмельной разгул.

Радикальная новизна индивидуальных характеров выявляется прежде всего в таких гранях, как эксцентричность и варваристика.

Эксцентричность (здесь определяющую нагрузку несёт образ Петрушки) – это исключительная изменчивость состояний с их резкими, непредвиденными перепадами (буквально ежесекундные контрасты тембра, динамики, типа интонирования) и это склонность к пикантному изыску, взбалмошности, издёвке, эпатирующему выверту, переданная через изощрённую, подчёркнуто дифференцированную инструментовку, остро «приперченные» звучания, цепочки неразрешающихся диссонансов, вызывающе трескучее тремолирование полушумовых гармоний. За отмеченными свойствами угадывается сложная, нервно вибрирующая интеллектуально-эмоциональная гамма психологически неустойчивой натуры.

Варваристика (преимущественно сосредоточена в эпизодах Арапа) служит в данном случае обрисовке угрюмо-давящей силы, грубого воинственного нажима, свирепого нрава со вспышками необузданной ярости. Вот для чего понадобились плакатно-примитивистские краски, пронзительный клич и топочущая аккордика, «свербящее» переченье малых секунд, тритонов, больших септим и скрежет полигармоний, усиленный звучанием засурдиненной меди.

В целом Стравинский в обоих случаях портретирует существо не только чрезвычайно импульсивное, причудливо-экстравагантное, но и вздорное, своевольное, с ярко выраженной эгоцентрической позицией и с чертами экспансивности, нередко перерастающей в агрессивный напор. Сказанное в первую очередь относится к главному герою с его лейтфанфарой проклятий, и уместно напомнить, что автор в процессе разработки данного образа отмечал: *«Петрушка мой каждый день проявляет всё новые и новые* ***несимпатичные*** *качества своего характера»* [246, *35*].

Различия двух рассмотренных сфер образности («массовка» и эгоцентрика) самоочевидны, что является вполне достаточной предпосылкой ситуации разлада. Хотя следует уточнить: инициатива исходит только со стороны индивидуального начала. Среда (с её установкой на сытость, довольство, потеху) добродушна до равнодушия. Именно в этой атмосфере формируется новый человеческий характер с его усложнённым строем чувств и внутренней неудовлетворённостью, что побуждает бросать вызов окружающему, взрывать инерцию жизни.

На данном этапе подобные попытки ещё не приводят к видимому результату. Показательна кода балета: рассеивание тематизма ярмарочной толпы и пронзительно-торжествующий сигнал *ego*, однако затем следует погружение в неведомость (тихое пиццикато с обрывом на неустое). На пороге XX века это звучало вопросом – и ответ на него был дан в «Весне священной», где зафиксировано тотальное самоутверждение современности в её наиболее радикальных формах.

* * *

Подробнее остановимся на двух других показательных произведениях.

Важный аспект коллизии классического и современного выявили в своём творчестве 1910-х годов представители поколения, сформировавшегося на рубеже XX века. Прежде в их музыке слышалось приветствие грядущему, страстное ожидание перемен, коренного обновления. Теперь непосредственное столкновение с пришедшей реальностью заставляет многих отшатнуться от неё, и с осознанием колоссальной конфликтности, которую принесло новое время, приходит чувство потрясения, тема утраченных иллюзий. Всё типичное для подобных умонастроений суммировала в себе кантата С. Рахманинова **«Колокола»** (1913).

Если довериться текстовой канве, избранной композитором (стихи Э. По в свободном переводе К. Бальмонта), смысл этого произведения нужно усматривать в воспроизведении извечного круга жизни – от её утра-юности до полуночи-погребения. Вслушиваясь в музыкальную ткань произведения, можно заключить, что это только внешний и самый общий слой художественной структуры, за которым обнаруживается конкретная и глубинная социально-психологическая проблематика, связанная с реалиями начала XX столетия. Именно этот, второй план и будет интересовать нас прежде всего.

Исходная ступень повествования – праздничные утехи, шумные и горячие до экстатичности. Как ни сдерживает себя композитор в использовании звуковых красок, их буйный напор оказывается созвучным нарядно-цветистой гамме «ярмарочной живописи» Б. Кустодиева и Ф. Малявина.

Дважды вспыхивает фейерверк открытого ликования – в момент вступления хора, когда «взрыв» его звучности (на субдоминанте и *ff* после доминанты оркестрового *pp*) воспринимается как сноп яркого света, и в начале коды (цифра 25), с её широким, свободным гимническим распевом на фоне многозвучного колокольного перезвона. Следующая ступень – «сны золотые», которые посещали и в I части (средний раздел и завершение коды), но в полной мере расцветают во II части.

Убаюкивающие колыбельные ритмы, исключительная пластика и нестеснённость лирического мелоса, обволакивающее марево насыщенной линеарно-гармонической фактуры (нередко на «стоячей» педали тоники и тонической квинты) передают состояние завораживающего забытья в мечтаниях-грёзах, главный знак которого – чарующая, невыразимая нежность (это слово неоднократно фиксируется в тексте: *«волшебно наслажденье* ***нежным*** *сном... сколько* ***нежного*** *блаженства... безмятежность* ***нежных*** *снов»*).

Особая грань открывается в центральном разделе (своего рода ариозо сопрано *solo* с такта 3 в цифре 43, его образность предвосхищалась в эпизоде с такта 5 в цифре 36) – поистине божественное откровение, миг высшей душевной благодати, прикосновение к дивной красоте.

При всём контрасте рассмотренных образов, они родственны между собой, что особенно ощущается позже, в сопоставлении с последующими частями. Сближает их дух гедонии – активно-деятельной в I части (бурлящая радость празднества), созерцательно-лирической во II (истома утончённой неги), но в любом случае сладостно-упоительной, пьянящей.

Между прочим совсем не случайно появление в каждой из этих частей редкого для жанровой системы Рахманинова вальсового движения, несколько чувственного в I части (в моменты перехода от основного метра $^{4}/_{4}$ к размеру $^{3}/_{4}$ – например, в цифре 13) и очень плавного, замедленного во II (ариозо сопрано). Кроме того, роднит две первые части их принадлежность молодой поре жизни, что прежде всего сказывается в восторженном приятии бытия (оттенок волшебства и радужно-звончатый, золотистый колорит).

Резкий перелом, который происходит во второй половине цикла (III–IV части), вовсе не является полной неожиданно-

стью. Предчувствия и разного рода предостережения слышались неоднократно – смутные, завуалированные в I части и более отчётливые во II. Чаще всего они вкрадывались нотой заунывности, набегающей тенью, настораживающим оцепенением, тревожным трепетом души (середина I части и начальные эпизоды II – сдвиг в сумрачный регистр хоровых голосов, фиксация однотонной остинатной фигуры, хроматическое ниспадание тремолирующих струнных, томительное «качание» стонущей попевки и т. д.). Но подчас предвещания вторгались и по-настоящему пугающими уколами-всплесками (гулкое биение набата валторн на фоне пронзительного звучания засурдиненных труб в эпизодах в цифре 30 и в такте 5 от цифры 38).

Обращали на себя внимание и симптомы самоизбывания. Начинались они с ощущения быстротечности состояний, зафиксированных в первых двух частях: это только мгновенье жизни – зыбкое, ускользающее. Ещё более беспокоило другое. В центральном разделе II части за искуснейшей вязью инструментальных линий (с изощрённой хроматизацией и мерцанием гармонической светотени) чувствовалась до предела доведённая хрупкость, истончённость, ощущалось что-то от сладостного, почти ядовитого дурмана изнеженной изысканности (не случайны переклички с «ориентом» корсаковской Шемаханской царицы), чудился тлен застывающей красоты, окутанной дымкой неземной грусти («неживые» краски больших уменьшённых септаккордов и увеличенных созвучий).

В некотором роде происходящее в первой половине цикла разворачивалось как бы на дремлющем вулкане, а в III части происходит его извержение. Возможны и другие ассоциации: гроза, буря, бушующий водоворот, адская метель, но, пожалуй, самая близкая из них – сбивающий с ног *«дикий ветер»* (если воспользоваться названием стихотворения А. Блока примерно того же времени). Это буйствующая слепая стихия, неудержимо несущийся поток *(Presto)*, в котором людское неразрывно сливается с природным (обилие звукоизобразительных имитаций). Стихийность обнаруживает себя в спонтанности формы (чистейшая процессуальность, свободное напластование множества эпизодов), в общей необузданности и полной неуправляемости движения (резкие порывы, накаты и откаты звуковой массы, которая то взыгрывает, вскипает, то неожиданно опадает).

Нетрудно уловить демонический оттенок – в сквозной роли «дьявольского» тритона, в сочетании мелодической хроматизации с целотоновой вертикалью, в значимости низких духовых, включая тембр бас-кларнета (показателен эпизод в цифре 61). Однако ещё примечательнее открыто скифская окраска. К её воспроизведению подталкивал и текст *(«воющий набат... диких звуков несогласье»)*, но ещё в большей степени характерная для первой половины 1910-х годов атмосфера русского художественного «скифства» (известно, что сам Рахманинов обдумывал в эти годы замысел балета «Скифы»). Вот откуда огрублённо-угловатый рельеф, черты специфической обрядовости (с шёпотом, заговариваниями, заклинаниями), а также чисто фовистская лексика завываний и выкриков – симптоматично, что вся данная картина заканчивается на форсированном вскрикивании.

Среди этого донельзя взбудораженного действа ярко выделяется духом организованности и целеустремленности центральный эпизод (цифра 77): «железная» токкатная пульсация со взрывчатым толчково-синкопированным ритмом при ведущей роли тяжёлых тембров низкой меди (мощный напор наступательной энергии) и монолит унисонных произнесений хора в суровых тонах дорийского наклонения (волевой, непререкаемый императив).

В целом музыка III части предстаёт олицетворением силы грозной, яростной, угрожающей и зловещей. Её экспансия несёт с собой смуту бунтов, пожарищ, глобальных бедствий, фатальных катастроф. Кстати, текст вполне инспирировал к этому: *«Эти звуки в дикой муке, сказку ужасов твердят... Всё горит... нам нет спасенья... Всюду пламя и кипенье, // Всюду страх и возмущенье...»*.

После обрушившегося катаклизма, когда всё светлое, отрадное смято и снесено, финал закономерно выливается в реквием. Поэтическая канва перенасыщена погребальной символикой: *«Горькой скорби слышны звуки, горькой жизни кончен сон... Похоронный тяжкий звон, // Точно стон... Гулкий колокол рыдает, // Стонет в воздухе немом // И протяжно возвещает о покое гробовом»*.
Тем же настроением пронизана и музыка:

• титульное указание *Lento lugubre,* тяжёлый траурный шаг (бас переступает на остинатном обороте *t – секстаккорд VI*, в котором выделена стонущая интонация *VI–V*), и над ним простирается знаком опустошённости тоника без терции;

• в унывном распеве английского рожка есть что-то от тризны, отпевания;

• декламационный монолог баритона напоминает печальные осмысления у рокового порога; от всего веет мраком, безнадёжностью, изредка прорывается нестерпимо острая экспрессия боли (в цифре 105 щемяще-пронзительные задержания, идущие от горестного вопля-стенания).

Из дополняющих оттенков более всего обращают на себя внимание зловещие вторжения сигналов-колоколов, чрезвычайно экспансивных, леденящих душу, словно восклицающих: *страшись, человек!* Они выделены не только предельно жёстким звучанием засурдиненной меди с фортепиано, но и далёкими гармоническими сопоставлениями тоники с минорными трезвучиями *VI,* ♭ *IV* и ♭ *II* ступеней. Тем не менее, было бы упрощением рассматривать финал только как похоронное шествие. Смысл последней части шире: это и обобщённый образ гнетущего, безрадостного существования, тягостного жизненного пути, и давящий пресс тревог, страхов, сковывающих напряжений, и более всего – горечь разуверенности. С этой точки зрения в теме рожка очень важна завершающая квинтоль с обыгрыванием ♭ *IV*, которая подчёркивает оттенок сожаления, надломленности.

* * *

Как видим, в сюжетно-драматургической траектории кантаты «Колокола» в известной мере претворена идея естественного цикла человеческой жизни с эволюцией от утех юности через испытания к завершающим раздумьям о бренности бытия. Однако намного важнее и конкретнее другое: судьба поколения, блистательно начавшего свой путь вместе с серебряным веком, но в связи с кардинальными переменами, происшедшими в окружающей действительности на выходе в 1910-е годы, оказавшегося в стрессовой ситуации.

Ещё совсем недавно это поколение, ярким представителем которого был и сам Рахманинов, переживало пору подъёма, надежд, восторгов и упований, но вторглась мрачная, тяжёлая сила, идущая на разлом, забурлил страшный водоворот нового времени и приходится петь прощальную песнь не только себе, но и всей безвозвратно уходящей прежней эпохе. С позиций мироощущения человека рубежа XX века этот перелом воспринимался как катастрофа, что породило в «Колоколах» особого рода разомкнутую концепцию, где движение идёт не *«от мрака к свету»* (классический образец – Пятая симфония Бетховена), а в обратном последовании, с постепенной драматизацией в развитии двух первых частей, с резким сдвигом настроенности в III и с констатацией крушения иллюзий в финале.

Нужно признать, что столкновение с суровой жизненной реальностью герой произведения принимает мужественно, стоически. Обречённый на гнетущее существование среди чуждого, враждебного ему мира, он сознаёт необходимость адаптации к изменившимся условиям. Залогом возможности выхода из кризиса является кода-катарсис (цифра 121), озаряющая светом надежды, верой в продолжение жизни – противостояние коды основным разделам финала подчёркнуто тем, что она представляет собой мажорный вариант его начальной темы.

Рассмотренная идея разработана композитором с подлинно концепционной глубиной, диалектично и чрезвычайно целенаправленно – её воплощению подчинены все компоненты стиля и драматургии, включая интенсивнейшую симфонизацию. Стилистика подчёркивает здесь расслоение образности на позднеклассическую и современную.

С уходящим столетием прочнее всего соприкасается II часть – это продолжение того рода возвышенно-одухотворённой лирики, которая возникла на рубеже XX века и связывалась с «золотым закатом» былого (у самого Рахманинова она представлена в романсах типа «Здесь хорошо», в медленных частях Второго фортепианного концерта и Второй симфонии).

Наиболее острые прорывы современности происходят в III части, в вариантах скифской стихии (основные разделы) и импульсивно-динамичной урбанистической энергии (центральный эпизод), а также в многократных вторжениях пронзительно-экспансивных звучаний засурдиненной меди, которые останутся для композитора зловещей приметой новой эпохи вплоть до его последнего произведения («Симфонические танцы», 1940).

В целом стилистика «Колоколов» является переходной – она как бы балансирует между прежним и идущим ему на смену, причём чаще всего практически невозможно отчленить одно от дру-

гого. Скажем, в финале неразрывно сплетены элегический траур прощания, который в известной мере может соотноситься с уходящим, и свойственная современному жизнеощущению сдержанность, объективная отстранённость тона с опорой на новый тип декламационного интонирования (кстати, здесь, как и в I части, предвосхищается вокально-хоровая манера Г. Свиридова).

Говоря о том, как «работает» на идею драматургия, выделим прежде то, что находится на самой поверхности и совершенно определённо запрограммировано в литературном первоисточнике. Речь идёт о колоколах как лейтжанре и лейттембре произведения.

Общеизвестно, что колокольность занимала в творчестве Рахманинова место важное, как ни у кого из других композиторов, и свою предельную концентрацию она получила именно здесь. Этим была максимально подчёркнута отечественная традиция восприятия колокола как символического спутника человеческой жизни, в данном случае эволюционирующего от радужной звончатости в I части (в точном соответствии тексту – *«серебристым лёгким звоном»*) к погребальному звучанию в финале.

Наиболее активная роль принадлежит колокольному лейтмотиву (впервые в такте 3 от цифры 4): широко участвуя в образных трансформациях (см. его лирические метаморфозы во II части), он в основном берёт на себя функции вторжения и развёртывания зловеще-негативной сферы. Поэтому не случайно в его интонационном контуре есть сходство с *Dies irae* (наибольшее сближение в цифре 64, а затем в финале).

Другим лейтжанром становится колыбельная; она пронизывает всю кантату (её отголоски есть даже в III части), в последний раз появляясь в репризе финала в тягостно-стонущем обличье.

Следует оценить и глубоко осмысленное распределение вокально-хоровых ресурсов: в первых двух частях – светлые, «воздушные» тембры тенора и сопрано, в третьей – только хор (внеличная «массовка»), в финале повествование ведёт суровозатемнённый тембр баритона.

Что касается симфонизации, то, не останавливаясь на таких формальных её признаках, как расширенный тройной состав оркестра или уподобление четырёхчастному симфоническому циклу с медленной лирической частью и скерцо, отметим

следующее. Именно благодаря использованию принципов симфонизма поднятая композитором проблематика получила глубоко диалектичное претворение. Способствуют этому отмеченные выше лейтсистема и сквозное развитие идеи, зримые и незримые перекрестные тематические связи, подспудное прорастание того, что впоследствии выходит на поверхность и становится доминирующим.

Вот две из массы примечательных деталей: одна из них – «утишающая» кода I части отдалённо подготавливает коду финала; другая – английский рожок «неслышно» дублирует хоровую мелодию колыбельной в первом, ещё совсем невнятном, предостережении (середина I части) и на него же возложена роль «могильщика» в финале.

Оркестр не только является фундаментом композиции, но и выступает в функции «режиссёра» в отношении вокально-хоровых партий, подчиняя их логике симфонического развития, и потому вокальная кантилена строится не по законам строфики, а на основе свободного, текучего изложения инструментального типа. Следовательно, в сущности перед нами не кантата, а вокально-оркестровая симфония (собственно, как симфония она и была задумана автором).

Всё вместе взятое позволило композитору с подлинной масштабностью и глубиной передать драму поколения рубежа XX века, оказавшегося на переломном этапе истории лицом к лицу с грозовым натиском восходящей эпохи. Кроме того, в рассмотренном произведении заложена та внутренняя экспрессия, которая делает его исповедью. Исповедью тех, кто когда-то жаждал обновления, призывая очистительную грозу, а потом, став очевидцем совершенно иной реальности и пережив чувство потрясения, вынужден был отказываться от иллюзий, ностальгически сожалеть о безвозвратно ушедшем, искать в себе силы для мужественно-стоического приятия происходящего.

* * *

Наиболее значительным итоговым обобщением исключительно многообразной и разноречивой действительности, характерной для середины и конца 1910-х годов, явилась для отечественной музыки **Пятая симфония** Н. Мясковского (1914–1919).

Здесь со всей отчётливостью представлено расслоение на принадлежащее эпохе уходящей и эпохе нарождавшейся, причём с достаточной явственностью намечена направленность эволюционного процесса от старого к новому. Параллельно этому поставлена проблема вытеснения индивидуально-интеллигентского начала народно-массовым.

Переходя к конкретному рассмотрению данной концепции, обрисуем вначале облик каждой из двух взаимодействующих сущностей – старого мира и мира нового.

Лик *прежней, уходящей России* предстаёт в двух, очень различающихся между собой гранях – через идиллическое и мертвенное. Первое определяется идеализированными представлениями об окружающей жизни. Самое важное из них воплощено в главной партии I части: лирическое чувство, раскрывающее себя в слиянии с красотой родной природы. Пасторальные ощущения заложены в мягком колыхании фактуры и в свирельном контуре наигрыша (не случайно композитор поручает мелодию кларнетам, флейтам и гобою, которые играют *solo*, в диалоге и наложении).

Можно встретить в симфонии и не менее идилличный взгляд на народ – в трио скерцо (цифра 56) на основе колядки, записанной композитором на Западной Украине, разворачивается наивно-простодушная жанровая сценка «пейзан» (с привычным волыночным бурдоном тонической квинты и традиционными приёмами фактурно-вариационного развития).

Приглаженной, «глянцево-хрестоматийной» выглядит картина всеобщего празднества в проведениях темы главной партии финала с характерным для неё налётом былинной старины. Отзвуками былого величия воспринимаются провозглашения медных в разработке I части (преобразование третьего мотива побочной партии в характере типично русских «слав»).

Совсем иным – мертвенным и пугающим, предстаёт лик уходящей России в крайних разделах II части. Как и в главной партии предыдущей части, есть здесь черты пейзажности, но это пейзаж тусклый, блёклый, сумеречный – словно ночь остывающей жизни. Отсюда призрачно-ирреальный оттенок (в зыбком шуршании тремолирующих струнных), общая скованность, оцепенение, обессиленность (остинатное покачивание никнущих ламентозных попевок), состояние гнетущей безотрадности (синтез

жанрово-интонационных признаков колыбельной, заплачки и отпевания), закономерно приводящее к завершающему угасанию (*morendo* до *pppp* на флажолетах). Так рисуется тяжёлая дрёма, от которой веет дыханием смерти.

При всём различии названных граней уходящей России, их объединяет ретроспективный характер стилистики, отмечающий принадлежность последнему этапу Классической эпохи как эпохи, начинавшей своё развитие в середине XVIII века и завершавшей его на рубеже XX столетия. Совершенно очевидны непосредственные связи рассмотренных образов с традициями русской музыкальной классики (прежде всего с традициями петербургской школы).

Явно ощутимы специфические признаки исхода: заметная эстетизация образов (истончённость колорита с наплывами марева завораживающей красоты в зонах заключительной партии I части) и в ряде случаев – утрата внутренней значительности (суетливо-витиеватый оттенок главной партии финала, находящий себя в измельчённой ритмике и в перегруженности хроматикой). При всём том данный материал, вне всякого сомнения, несёт на себе отсветы гуманизма XIX века, напоминая о «старой, доброй Руси».

Совсем иным обрисован в Пятой симфонии Мясковского *мир восходящий*. Главное в изменившихся представлениях об окружающей действительности состоит в том, что они не имеют ничего общего с идеализацией и устремлены в перспективу. Здесь в качестве тематических опор выделены побочная партия I части, основной тематизм III и тема-эпизод рондо-сонатной формы финала.

В группе тем побочной партии I части определяющую роль играет обрамляющая тема (начальное проведение – в цифре 5, завершающее – в цифре 8), суммирующая в себе характерные для всей побочной партии приметы нового русского стиля, лишённого каких-либо прикрас, что воспроизводится на основе свойственного фольклоризму начала XX века синтеза архаики и модерна.

В основном тематизме III части за внешне привычными контурами жанрового скерцо проглядывает оттенок явной деформированности. Под покровом грубовато-терпкого трепака скрывается недобрая, колючая усмешка с чертами скоморошьего глума.

Скажем, в исходной теме она передана через ироничный излом мелодической линии и включение «язвительной» триоли, через интенсивную хроматизацию, глиссандирующие эффекты и «вертлявый» тембр кларнета.

Тема-эпизод финала, соединяя в себе мужественно-волевую устремлённость и упругость поступи связующей партии (цифра 74), побочной партии (цифра 75), а также обрамляющего их мотива (цифра 73 и перед цифрой 81), становится для симфонии самым ярким прорывом в современную стилистику. Образ собранной, наступательной энергии претворён здесь на основе урбанизированной токкатно-репетиционной фактуры, и развёртывание темы строится по типу раскручивающейся пружины, что передаёт дух настойчивых преодолений, который своего предела достигает на кульминации разработки, когда и без того холодноватая тембровая гамма флейт, гобоев и кларнетов переходит в открытую «сталь» труб. Это драматическая токката жизненной борьбы, и её внутренняя конфликтность определяется интонационной заострённостью (включая скачки на большую септиму, малую нону и далёкие то́новые соотношения опорных гармоний *f* – *d* – *a* – *e*), а также противоречивым сопряжением регулярной моторной пульсации восьмых фона и вырывающейся из-под его «опеки» мелодической линии (пунктирный ритм и синкопы на слабых долях).

Рассмотренные грани облика новой России очень контрастны, и тем не менее между ними без труда обнаруживаются определённые общие черты. Одна из них – склонность к динамизму в различных его ипостасях, будь то импульсивный характер, экспансивная настроенность или стремление к лапидарности и концентрированности выражения.

Важнейшая сторона сходства состоит в активном действии таких качеств, как жёсткость и напряжённость. Отсюда общая суровость колорита, угловато-прямолинейный интонационный контур, широкая опора на увеличенные, квартосекундовые и квартовые созвучия (в том числе из трёх кварт подряд), а также аккордика с побочными то́нами и подчёркнуто диссонирующее голосоведение (в побочной партии I части переченье параллельных септим, а в теме-эпизоде финала взаимодействие *re* ♭ и *fa*♯ мелодии с *f-moll* фона, *do* с *f* увеличенным, *mi* и *si* с *d-moll* и т. д.).

Итак, основной «водораздел», отчленяющий новое от прежнего, пролегает по линии стилистической ориентации: одни темы находятся в прямых связях с русской музыкальной классикой, чем акцентирована их обращённость в прошлое; другие отмечены современными чертами и их направленность в историческую перспективу не вызывает сомнений.

Чрезвычайно любопытно взаимодействие этих двух разнонаправленных сущностей. Только изредка наблюдается их непосредственный контакт, при этом есть случаи достаточно органичного срастания – скажем, в среднем разделе II части соединяются черты музыки позднего Чайковского и экспрессионизма XX века, в связующей партии финала черты рахманиновской героики и будущей советской песенности 1930-х годов. Как правило, взаимодействие строится по принципу сопоставления. Однако контрасты столь значительны и их так много, что складывается весьма разнородный конгломерат. Чрезвычайно разнороден уже сам по себе стилевой калейдоскоп: «ретро», переходная стилистика, новый стиль. И показательно, например, что среди обилия истоков, составивших базу «ретро», есть принадлежащее как петербургской школе (Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов), так и московской (Чайковский, Рахманинов).

Всё это дополняется отчётливо поляризованными образными напластованиями (допустим, радужная гедония и кошмар катастрофичности, сугубо индивидуальное и надличное), причём контрастность может быть представлена даже на уровне самых малых построений (побочная партия I части построена из четырёх тематических элементов и состоит из пяти микроэпизодов – в цифре 5, в такте 5 от цифры 5, в цифрах 6, 7, 8).

Следовательно, можно говорить не только о многоликости, подчас даже пестроте, но и о явной разноречивости, которая скрывается за внешним «благополучием» облика симфонии, за её соответствием традиционному строению цикла в его привычной трактовке. Разноречивость эту в данном случае нужно расценивать не как композиционно-структурный просчёт, а как отражение противоречивости, сумятицы и разлаженности самой жизни того времени. В становлении столь множественного вороха явлений улавливается достаточно отчётливая тенденция – многосту-

пенчатый, зигзагообразный, но тем не менее определённо выраженный переход от старого к новому.

Взаимодействие этих двух сущностей в событийно насыщенной I части находится, на первый взгляд, безусловно под эгидой классических ориентиров, так как они занимают драматургически ключевое положение (прежде всего благодаря обрамляющему местоположению главной партии, открывающей экспозицию и завершающей зеркальную репризу). Однако под идиллическим покровом зреют иные, чуждые силы, заявляющие о себе в наплыве образов побочной партии. При этом очень важно, что именно с ней связаны все кульминации (начиная с цифры 8 и кончая цифрой 24), и её отголоски нарушают иллюзорное забытьё в зонах заключительной партии (предостерегающие «уколы» засурдиненных валторн на сумрачных аккордовых сопоставлениях *T* – ♭ *VI moll* и *T* – ♭ *II moll*). В подобном контексте совсем не случайным оказывается вторжение взбудораженной разработки, где посредством *fugati* (цифры 13, 17) передаётся «заворошка» смутного времени, а резко трансформированная тема главной партии становится практически неузнаваемой. Таким образом, взятый изнутри, мир былого во многом оказывается расшатанным, и процесс этот развивается вширь и вглубь в следующих частях.

Во II части, выражаясь образно, новое жизнеощущение (средний раздел) рождается в душной тьме избываемого прошлого (крайние разделы). В скерцо III прежнее уже оказывается оттеснённым на задний план (трио с его отголоском в начале коды – в цифре 68). Наконец в финале, где множественность сопоставлений достигает своего предела, в ходе незримого противоборства чаша весов окончательно склоняется в пользу современности, что торжественно и громогласно подтверждается кодой: она построена на основной теме побочной партии I части, которая символически переосмысливается в «главную партию» симфонии.

Примечательно, что господствуют в финале бодрые, динамичные ритмы марша, шествия. Это призвано высветить основную мысль всего произведения: Россия пришла в движение, она находится на переломе своих судеб, в пути от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам.

Параллельно движению от идиллий прошлого к суровой реальности нового времени фиксируется другой важный процесс – вытеснение индивидуально-интеллигентского народно-массовым.

Первое из этих начал представлено в двух ракурсах. С одной стороны (главная партия I части), это комплекс качеств, типичных для человека русской классической культуры: благородство, одухотворённость, поэтичность, чувствительность к тонким нюансам настроения, впечатлительность до прекраснодушия и сентиментальности. С другой стороны (средний раздел II части), это метаморфоза личностного сознания в условиях воздействий нового времени, когда рефлексия неотвратимо эволюционирует в плоскость тревог и смятений, душевных мук и терзаний, когда посещают приступы непереносимой депрессии, жуткие галлюцинации и возникает ощущение фатальной обречённости (сложная, сплошь хроматизированная полиритмическая вязь многослойной линеарной ткани, болезненная экспрессия «говорящих» интонаций взывания, стона, а на кульминации – подавляющие обвалы *tutti*).

Рассмотренным материалом собственно и ограничивается зона влияния индивидуально-интеллигентской сферы. Как видим, драматургически он расположен по убывающей – от формального главенства в I части к скромным рамкам среднего раздела во II, а затем ему и вовсе не находится места.

Главным симфония обращена к народной России, находящейся в постепенном перерождении. И пусть лик её далёк от прежних представлений и в немалой степени настораживает, в целом автор склоняется перед ним и возвеличивает его как единственно прочный жизненный устой в брожении переломного времени. Свидетельство тому – кода-апофеоз, где в качестве генеральной кульминации всего произведения проводится побочная партия I части, символизирующая грозную, исполинскую, несколько загадочную массовую стихию (подчёркнуто сурово-гимническое звучание темы в увеличении и в хоральном произнесении всем оркестром с доведением динамики до *ffff*).

Остаётся заметить, что Пятая симфония явилась для Мясковского этапной не только в силу того, что в ней он впервые достиг художественного результата на уровне наиболее значительных образцов отечественного музыкального искусства, но и потому, что в ней определились многие существенные элементы его

последующего творчества. По мнению самого композитора, отсюда ведёт начало *«объективная линия»* его симфонизма. Здесь Мясковский сформулировал для себя позицию прямой преемственности с русской музыкальной классикой, что с наибольшей последовательностью скажется в 1930–1940-е годы. А в основной теме побочной партии I части он обращается к казачьей песенности, которая станет для его творчества важнейшим фольклорным истоком (см. «Казачью колыбельную» в вокальном цикле на слова М. Лермонтова, отдельные образы Восемнадцатой симфонии).

Особенно много здесь параллелей к следующей Шестой симфонии, где также разрабатывается проблема взаимодействия классического и современного (но уже в остроконфликтном, трагедийном истолковании) с сопутствующей ей темой «интеллигенция и народ» и есть прямые концепционные «мостики»:

• от главной партии I части Пятой симфонии к лирическим оазисам Шестой;

• музыка II части ведёт к скорбно-плачевой сфере следующей симфонии, в том числе средний раздел этой части – преддверие сгущённо субъективного психологизма с характерной для него инструментальной речитацией;

• в III части намечены подступы к инфернальному скерцо Шестой;

• а в финале Пятой намечается стихия празднеств-шествий Шестой, включая соприкосновение с мелодикой революционных песен (побочная партия финала рассматриваемой симфонии).

* * *

Выше были отмечены показательные преломления проблемы взаимодействия классического и современного на материале ряда произведений 1910-х годов: Фортепианный квинтет Танеева, балеты «Жар-птица» и «Петрушка» Стравинского, кантата «Колокола» Рахманинова и Пятая симфония Мясковского.

Кульминация в разработке данной проблемы приходится на 1920-е годы:

• исключительную многоликостъ и пестроту приобретает напластование образов, отражающее ситуацию разноречия (балет Р. Глиэра «Красный мак»);

• до предела доводится принцип стилевой конфронтации, который мог использоваться и в плане контрастного сопоставления (балет И. Стравинского «Пульчинелла»), но чаще вводится в целях обострения конфликтности (балеты «Пламя Парижа» Б. Асафьева, «Карманьола» В. Фемелиди);

• высшего накала достигает драматическое противостояние старого и нового мира.

То, что касается последней из отмеченных позиций, с максимальной остротой и подлинно трагедийной патетикой воплотилось в **Шестой симфонии** Н. Мясковского (1918–1923), строй образов которой так созвучен ленинской характеристике происходящего в те годы: *«Со страшным шумом и треском надламывается и разваливается старое, а рядом в неописуемых муках рождается новое»* [110, *137*]. И среди этого хаоса, возникшего на волне того, что А. Блок обозначил как *«неслыханные перемены, невиданные мятежи»*, продолжала своё существование жизнь человеческой души, обретался внутренний мир впечатлительной натуры, остро, порой болезненно реагирующей на происходящее вокруг. Отсюда смятенность умонастроений, сгущённо драматическое, даже трагическое восприятие импульсов, исходящих извне, и соответственно – обжигающая патетика, экстатичность, экспрессионистский накал страстей.

Здесь уместно позволить себе небольшое отступление на предмет её далёкой предшественницы с аналогичным номером. Имеется в виду Шестая симфония Чайковского. По признанию Мясковского, *«потрясающее впечатление»* от неё послужило для него *«последним толчком к музыкально-творческим устремлениям»*.

Заметим, этим толчком послужила не опера или вокальное произведение, а симфония – жанр, ставший определяющим для Мясковского. И далее, толчком послужила музыка Чайковского – столь свойственный этому композитору лирико-драматический и лирико-психологический строй художественного высказывания стал характерным и для Мясковского.

Наконец, толчком послужила именно Шестая симфония Чайковского. Завершая эволюцию русской музыкальной классики, она в то же время как бы «открывала занавес» конфликтности и трагизма XX столетия. Мясковский подхватил эстафету, воплощая эти качества в условиях следующего исторического этапа.

И если Шестая симфония Чайковского отметила вхождение в период эпохальной социальной ломки, то Шестая симфония Мясковского до предела обнажила суть этой ломки.

Шестая симфония высится в творческом наследии композитора недосягаемой вершиной, но у неё был целый ряд «спутников» – произведений, в которых раскрывалась та же проблематика и которые отличались тождественным тонусом звуковой атмосферы. Подобные аналогии начинаются со Второй фортепианной сонаты (1912), где впервые вводится мотив католической секвенции *Dies irae*, приобретающий значение символа фатальности, и с Третьей симфонии (1914), с экспрессионистским накалом передающей смятение душ и умов в условиях кардинально меняющегося порядка вещей. Помимо Пятой и Шестой симфоний, всё это нашло своё продолжение в Третьей и Четвёртой фортепианных сонатах (1920, 1924), в которых средствами фортепианной фактуры претворены свойственные Шестой симфонии ораторская патетика, конфликтность яростных жизненных схваток и блики ирреально-фантастических образов. К этим сонатам следует также присоединить Десятую симфонию (1927), неистовая экспрессия которой была навеяна «мученическими» мотивами поэмы А. Пушкина «Медный всадник».

Тем не менее, своё главное слово о жизни России её переломного этапа Мясковский сказал в Шестой симфонии, где отразились его непосредственные впечатления и переживания времени двух революций 1917 года (Февральская и Октябрьская), Гражданской войны и «военного коммунизма», а также потрясения в личной жизни композитора (смерть близких людей).

В отличие от предыдущей симфонии, Шестая регистрирует уже не разноречие и сосуществование, а исключительно острое противоречие и противостояние, то есть конфликт уходящего и нового, что порождает качественно иную концепцию. Кратко сформулировать её можно так: трагический разлом бытия (экспансия революционной стихии – погребение старого мира) и поиск духовной опоры в водовороте исторических катаклизмов.

Революционная стихия получила многоплановое отображение. Один из её ликов – властный императив, звучащий крайне категорично, требующий беспрекословного подчинения. На одном из митингов времён «красного террора» (то был митинг

1918 года по случаю ранения Ленина) Мясковский услышал речь прокурора Республики Н. Крыленко, провозглашавшего: *«Смерть, смерть, смерть врагам Революции!»*.

Это почти буквально «процитировано» во вступительных тактах симфонии, где патетика ораторского обращения передана через плакатные, отрывисто-скандирующие произнесения медных. Их подчёркнуто жёсткое, отчуждённое звучание олицетворяет грозную внеличную силу. В подобных эпизодах до мыслимого предела доведена острота экспрессии гармонического письма, насколько она была возможна в рамках музыкального языка Мясковского. Самые сильнодействующие средства выразительности связаны в таких случаях с введением целотонной аккордики, напряжённость звучания которой усиливается добавлением большой септимы.

Другая грань революционной стихии – мощный, неукротимый напор драматической энергии, которая разворачивается в стремительных преодолениях, мощными импульсами-толчками и молниеобразными росчерками волевой жестикуляции, передавая взвихренно-вздыбленную атмосферу клокотания яростных социальных баталий. Это начинается с тематизма главной партии I части с его исключительным возбуждением и с его экстатичностью наступательного натиска, всё сметающего на своём пути.

Ещё один ракурс связан с разрушительным бушеванием поднявшихся на поверхность бытия инфернально-демонических сил, созвучных природным стихиям. Вот почему, раскрывая смысл II части, исследователи единодушно приводят строки из поэмы А. Блока «Двенадцать»:

Ветер, ветер –
На всём Божьем свете!

Но это *inferno* несёт в себе и определённый подтекст. Когда-то Ф. Достоевский вывел людей зарождавшегося в России революционного движения в романе с симптоматичным названием «Бесы».

Нечто подобное тому находим и в ряде эпизодов симфонии Мясковского (главным образом в её II части): игрище «бесов», зловещее мельтешение сатанинских сил, претворённое в формах «адского» скерцо с его дьяволиадой заострённо-импульсивного

синкопированного ритма и гротескной искажённостью интонационного контура.

И, наконец, в финале симфонии композитор рисует картину шумного, красочного торжества революционных масс, в котором раскованность праздничных проявлений своеобразно сочетается с собранностью и боевой устремлённостью. Для передачи подобных настроений он воспользовался мелодиями Французской революции «Карманьола» и *«Ça ira»* («Всё вперёд»).

Эти мелодии Мясковский взял не из известных сборников, а записал в 1918 году от художника, который только что вернулся из Франции и слышал их в предместьях Парижа у рабочего люда тех лет, то есть в актуальном звучании другого исторического времени. Тогда же возник и замысел симфонии. Таким образом, ещё не завершив Пятую, композитор уже приступил к созданию Шестой.

Мир уходящий предстаёт только в одной плоскости: страдание, скорбь, обречённость. Но раскрывается это состояние в широкой амплитуде оттенков: от горестной унывности до мрачной безысходности, от тоскливых вопрошаний до буквально кричащего стона на болевом пределе. Почти всё необходимое в данном отношении экспонируется уже в разделе связующей партии I части.

Констатации скорбного исхода начинаются с первой темы побочной партии I части, развёртывание которой заканчивается реквиемом. Далее на протяжении всего повествования вестником смерти служит простирающий свою гнетущую длань средневековый мотив *Dies irae*.

В финале вершится окончательное отпевание, основанное на старинном духовном стихе «О расставании души с телом». И чтобы не возникало никаких сомнений в истолковании данной цитаты, автор вводит для её исполнения хор с пропеванием текста. Так фиксируется не только обречённость, но и как бы состоявшееся погребение былого.

Как видим, лик двух миров разительно несхож, что подчёркнуто резко выраженным стилевым размежеванием. С одной стороны, сугубо современный музыкальный язык, экспансивный настрой, напряжённейший динамизм, стремительное движение (об использованной им «Карманьоле» композитор говорил: *«Меня особенно поразила её ритмическая энергия»*). С другой – архаизированная лексика, заторможённость пульса, пассивность и обессиленность. Столь ярко обозначенная поляризация противостоящих сущностей, доведённая до уровня их несовместимости, как раз и определяет воссозданный в симфонии остроконфликтный разлом бытия. Вслушиваясь в музыку, вербально его можно обрисовать приблизительно так:

- всё в жизни сорвалось и ринулось в неведомое;
- мир потерял равновесие, превратился в клокочущий водоворот;
- доминирует бурная, лихорадочно-взрывчатая пульсация стихийных сил;
- царит нескончаемое напряжение тревог, потрясений, катастроф.

Отсюда проистекают композиционные особенности этой самой сложной из всех 27 симфоний Мясковского. Огромное музыкальное полотно, звучащее свыше часа, поражает уникальным для данного жанра обилием образов, непрерывно сменяющих друг друга. Всё здесь построено на резких контрастах, атмосфера накалена максимально (не случайно симфония написана в *es-moll*, одной из самых мрачных тональностей).

В этой атмосфере всеобщего разлома, катаклизмов и бушеваний как естественная необходимость выдвигается проблема поиска духовной опоры. Данная сторона концепции соотносится практически единственно с личностью русского интеллигента, который мечется между громадами столкнувшихся миров, горячо и зачастую даже болезненно переживает происходящее вокруг него. Как раз через его реакции в симфонии с максимальной силой и остротой запечатлено то, что В. Ленин определял как *«невероятно сложный и мучительный процесс умирания старого и рождения нового общественного строя»* [110, *428*].

Лирический герой симфонии не стоит в стороне от битвы миров, но у него своя, особая функция: в его патетических тирадах и возвышенных упованиях прослушивается стремление поддержать среди всесокрушающего неистовства идеалы благородства и человечности (эта линия открывается, начиная со второй темы побочной партии I части).

Однако чаще всего он находится в состоянии нервной взбудораженности и душевной смуты, избывая себя в экстатических

мольбах и заклинаниях. Вероятно, именно это имел в виду сам композитор, когда писал об *«интеллигентски-неврастеническом восприятии Революции»*, отразившемся в Шестой симфонии.

Кстати, сходная настроенность, столь же экспрессивная и экстатичная по тону, отличает оперу С. Прокофьева «Огненный ангел», законченную в первой редакции в том же 1923 году, что и симфония Мясковского. Параллели такого рода доказывают закономерность подобного восприятия действительности тех лет.

Обе отмеченные ипостаси (экстатическая взвинченность и просветлённый лиризм) связаны с традициями русской музыкальной классики, восходящими к Чайковскому, Скрябину и Рахманинову. Творческое переосмысление этих традиций шло у Мясковского в направлении максимального обострения выразительных средств.

Субъективно-исповедальный характер высказывания потребовал самого широкого включения речевого начала, что породило особого рода инструментальный речитатив, который стал важной приметой индивидуального стиля Мясковского, начиная уже с Третьей симфонии. В контексте Шестой инструментальный речитатив приобрёл некое чрезвычайное качество с характерной для него взволнованной прерывистостью музыкальной речи.

* * *

Выход из всеобщего хаоса, невзгод и внутренних терзаний видится герою Шестой симфонии в том, чтобы встать над схваткой миров, подняться к тем духовным ценностям, которые находятся как бы вне времени и пространства и сопричастны идеалам вечной красоты. Подобное стремление вполне объяснимо – можно понять человека, безмерно уставшего среди нескончаемых треволнений, тягот и жертв.

Такие настроения были типичны для русской интеллигенции начала 1920-х годов. Не случайно кода Шестой симфонии перекликается с завершением написанного незадолго до неё романа А.Н. Толстого «Сёстры» (первая часть трилогии с чрезвычайно знаменательным названием «*Хождение по мукам*»). Вот слова Рощина, обращённые к его возлюбленной в конце романа: «*Пройдут года, утихнут войны, отшумят революции и нетленным останется только одно – кроткое, нежное, любимое сердце ваше*».

Подобно завершению кантаты С. Рахманинова «Колокола», написанной десятилетием раньше и посвящённой катастрофе поколения Серебряного века, в Шестой симфонии Мясковского после реквиема-отпевания следует кода-катарсис (реминисценция основной темы III части), одаряющая умиротворением духа и немеркнущим светом надежды.

Шестая симфония Мясковского вещала о коренной ломке бытия, которая происходила в начале XX столетия и остриё которой в нашей стране пришлось на рубеж 1920-х годов. То, о чём ровно за три десятилетия до этого произведения пророчила Шестая симфония-трагедия Чайковского, так много значившая для становления Мясковского-симфониста, обрело реальные очертания, вызвав к жизни симфонию-трагедию Мясковского как наиболее яркий и впечатляющий музыкально-исторический документ *«страшных лет России»*.

Для самого композитора она явилась центральным, наиболее масштабным и концепционно концентрированным произведением, кульминацией его творчества, которому предстояло плодотворно развиваться ещё более четверти века.

Взятые как целое, рассмотренные выше Пятая и Шестая симфонии Н. Мясковского по хронологии их написания (1914–1919 и 1918–1923, то есть охватили десятилетие) и по затронутой в них проблематике составившие единый монументальный диптих, стали своего рода музыкально-художественной летописью происходившего в России в период коренного перелома её истории (Первая мировая война, две революции 1917 года, Гражданская война и окончательное установление большевистского режима).

На протяжении данной главы, как и в ряде разделов предыдущих глав был обрисован исключительно сложный, многоступенчатый период вытеснения классического и становления современного. Если за точку отсчёта брать наиболее значительные концепции, то можно полагать, что основная зона этого процесса охватывает примерно три десятилетия – от Шестой симфонии Чайковского (1893) до Шестой симфонии Мясковского (1923). К началу 1930-х годов он в основном завершился, и идея взаимодействия классического и современного, трактуемая в плане противоборства принципиально разных художественных систем, утратила актуальность. Произошло полное и окончательное ут-

верждение современного стиля, в чём по-своему преломилось выдвижение качественно новых представлений о мире и человеке, переход к изменившимся формам существования.

Итак, на протяжении большого периода, продолжавшегося более четырёх десятилетий (с конца 1880-х до начала 1930-х годов) осуществлялся переход от Классической эпохи к Модерну. Подытоживая сказанное, зададимся вопросом: что отвергалось и что утверждалось в этой схватке миров?

Если попытаться выделить ведущие векторы и развести их по «разные стороны баррикад», получим приблизительно следующую картину:

• одухотворённость, благородство, этическая строгость, возвышенный строй мыслей и чувств – грубовато-разбитной характер, терпкость, приверженность к материально-весомому, приземлённому;

• тонкость и богатство проявлений внутренней жизни, утверждение ценности личностно-индивидуального мира – акцент на массовом, всеобщем, внеличном, фовистские пристрастия, выдвижение инстинктивного;

• склонность к идеализированным представлениям о людях, природе, жизни в целом – подчёркнуто реальный взгляд на окружающее, неприкрашенность до натурализма, нередко иронично-скептическое отношение;

• доминанта элегических и созерцательных настроений, сосредоточенность на душевных переживаниях, тяга к рефлексии, хрупкость и расплывчатость – активная настроенность, действенность и динамизм, наступательная устремлённость, волевой напор, экспансивность, чёткость, ясность, осязаемость;

• главенство лирически-эмоционального начала, душевная теплота и проникновенность – приоритет социальных факторов, рациональный, суховато-рассудочный оттенок, пресс прагматики и деловитости;

• мягкость, пластичность, закруглённость – жёсткость, резкость, острота, ломано-угловатый рельеф.

В предложенной схеме акцентирована ситуация начала нынешнего столетия, когда происходило столкновение не столько Классической эпохи и Модерна, взятых в целом, сколько конкретных исторических этапов – позднеклассического (как завершавшего эволюцию Классической эпохи) и раннесовременного (как начинавшего становление Модерна). Однако в конечном счёте именно в таком направлении шло расслоение на два противостоящих типа жизнеощущения.

Расслоение это было резко выраженным, часто базировалось на взаимном отталкивании. В столкновении с новыми веяниями прошлое чаще всего занимало позицию отчуждённого неприятия перемен, ностальгии по безвозвратно уходящему, оплакивания накопленных ценностей, которые будут смяты натиском времени. Переход в иное историческое измерение был во многом болезненным, мучительным, и можно понять его трагедийное или резко критическое восприятие, естественность появления исповедей прощания, настроений *fin du siècle* и «мировой скорби».

И всё-таки в ситуации отчуждения поколений тон задавали представители восходящего мира, самым радикальным образом настроенные на скорейший прорыв к новому, для чего казалось необходимым *«сбросить классику с корабля современности»* (В. Маяковский). Для достижения этой цели считались оправданными любые средства, в том числе отрицание эмоционально-лирического начала, высвобождение стихии тёмных инстинктов и примитивистских проявлений, экспансионизм в различных его ипостасях, включая неистовую варваристику и остракизм гротеска.

И, вероятно, до известной степени следует понять причины этого радикализма, состоявшие в том, что устремления нарождавшегося мира были нацелены на резкую переориентацию ценностных критериев, на коренное преобразование всех сторон существования. Совершался величайший исторический перелом: не просто XX столетие сменяло век XIX и даже не только Модерн приходил на смену Классической эпохе – шестисотлетнее Новое время сменялось Новейшей эрой.

Глава двенадцатая

Эволюция отечественной музыки начала XX века

Проблематика, определявшая коренную суть происходившего в 1890–1920-е годы, получала на разных стадиях своего развития различное истолкование, смысловое наполнение и стилевое выражение. В ходе предшествующего изложения особенности эволюционного процесса затрагивались многократно, но каждый раз в связи с тем или иным частным вопросом. Теперь, в качестве итога, проследим развёртывание этого процесса в целом, придерживаясь в основном членения на десятилетние отрезки.

Прежде, чем обратиться к 1890-м годам как начальному этапу переходного 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 напомним о предвосхищении будущего «скифства» в «Исламее» М. Балакирева и в «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» [136], 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. Трембовельского.

Изменение общей ситуации в ***1890-е годы*** в определённой степени 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. Калинников, Комитас, С. Ляпунов, Н. Метнер, С. Рахманинов, А. Скрябин, А. Спендиаров, М. Чюрлёнис 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 ассоциируется с представлениями о типичном облике позднего Чайковского.

Отмеченным тенденциям противостоял поток, связанный с воодушевлением, активным разворотом энергии, жаждой обновления, – 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 («Беснуйтесь, тираны!», «Варшавянка», «Красное знамя», «Смело, товарищи, в ногу!» и др.) 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 «Утёс» Рахманинова).

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

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

С другой стороны, сильнейшее нарастание конфликтности, во многом определявшееся выдвижением неординарных натур с завышенными притязаниями (Герман в «Пиковой даме» Чайковского, Алеко в одноимённой опере Рахманинова, 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, противополагание тихого, нежного лиризма и сумрачно-взбудораженных вспышек бурного активизма с демоническим оттенком в скрябинских Прелюдиях *ор. 11*).

Одновременно во всеуслышание заявил о себе социум, представший в обличье 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 нараставшего 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 по-новому трактуемая стихия народно-массового, всеобщего, причём уже на этой стадии закладываются предпосылки её возобладания над сферой индивидуального («Фантазия на темы Рябинина» 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 завуалировано. Так, в качестве зёрен-ростков современной стилистики в творчестве ***Чайковского*** можно отметить предвосхищение черт современной песенной лексики в арии Робе́рта и в 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 Чайковского, 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 об-

щем, 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 выдвижением героико-лирической концепции и с 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, остаётся лиризм (Виолончельная соната);

• избывание мучительно-скорбного состояния через чувство сопричастности к Родине и через разворот волевого 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, грозовых 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 *pomposo* и экстатичности.

И хотя многое основывалось на провозглашении, всё-таки в конечном счёте доминировала героика реального действия, за которой 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 натуры 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 лёгкостью 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:

«Кащей» – 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), сгущающиеся 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 вневременны́м 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 тонуса оказалось особенно заметным, ввиду того что после столь распространённых в 1890-е годы элегических настроений музыка 1900-х наполнялась мотивами светлых ожиданий, предчувствием грядущих перемен.

А в конце десятилетия на смену ясности, бодрости, энергии зачастую приходит ощущение неопределённости, жизненной потерянности (последние симфонии А. Глазунова), тема «погасшего солнца» и безысходных блужданий в свинцовой мгле житейского моря («Остров мёртвых» 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 са́мой точке перехода от прошлого к будущему, зыбко балансируя между тем и другим, когда былые опоры уже разрушены, а новые ещё не обретены, и всё вибрирует в предощущении канунов грядущего (симфонические поэмы «Прометей» Скрябина, «Сирены» Глиэра, «Море» Чюрлёниса).

Всё отчётливее 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 (цифра 51) Арии Кащеевны из его оперы «Кащей» – формирование принципов современной тональной системы (эмансипация гармонических функций) и подчёркнуто жёсткая артикуляция;

• в фортепианных пьесах Рахманинова, подобных Прелюдии *g-moll ор. 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» *ор. 52 № 2* или пьесы М. Чюрлёниса *ор. 19 № 3* и *ор. 32 № 1*, в которых намечаются черты прокофьевской фортепианной манеры, а так-

же его пьесы *ор. 16 № 3* и *ор. 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 («Кащей» 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 ор. 8 № 2*, во Второй симфонии Рахманинова и «Поэме экстаза» Скрябина.

В частности, касаясь произведений С. Рахманинова этого времени, Ю. Келдыш говорил 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 элегическому раздумью или светлой поэтической мечтательности»* [99, *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»* [71, *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»* [190, *326*]. Эти закономерности обобщены В. Рубцовой в её фундаментальной монографии о Скрябине: новое соотношение между консонантностью и диссонантностью, снятие необходимости разрешения

многозвучных диссонирующих 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»* [179, *401–406*].

Тем не менее в полной мере перейти стилевой Рубикон смогли только представители формировавшегося 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 *ор. 12*, пьесой «Призрак» из *ор. 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 «Сирены» 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 то́нов 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 – музыкальная комедия.

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 произошёл 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»* [216, *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 стилевых 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»* [173, *70*].

И всё-таки определяющим в утверждении стиля XX века был весьма жёсткий подход к традиции, линия на отрыв от неё и 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 стилевой 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 утончённости и изысканности, “вкусного” изящества и деликатности рисунка и колорита, во имя полновесной силы, мощной энергии выражения, крупных линий, плотных форм, насыщенных красок»* [190, *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 *ор. 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»* [54].

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, иронический излом, бунтарские устремления. Возникает тяготение к большей уравновешенности общего тонуса, 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 *ор. 32*).

Примечательно, 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 данном 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 магистрали 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 преде-

ла, 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 сильней», «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 Проколл.

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, взбудораженная митинговая атмосфера. Коснулась она не только сочинений соответствующей тематической направленности (коллективная оратория проколловцев «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 находятся 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 индивиду-

альное 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) представали 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 отмеченной образной сфере грани бытия нередко были отмечены завидной непосредственностью, жаждой 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 вспышки столь характерного для начала XX века буйства сил, избыточности жизненных проявлений. Последующее развитие так или иначе было устремлено к постепенной стабилизации, уравновешиванию, к отказу от излишеств и чрезмерностей, то есть намечалось движение к оптимальному жизненному ритму. В частности происходит преодоление «варварства», неопримитивизма, 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).

* * *

Детальное изучение эволюционной траектории позволяет выявить примечательную закономерность развёртывания музыкально-художественного процесса: оно носило *волновой характер*, то есть на любом из четырёх составляющих этапов переходного пе-

риода 1890–1920-х годов обнаруживается стадия подъёма и фаза спада. Восходящий отрезок (начальная стадия), как правило, характеризуется сильным притоком идей, инициатив, активности, интенсивным обновлением, заметной дестабилизацией и радикальными устремлениями. На нисходящем отрезке (завершающая фаза) наблюдается иное: тяготение к статике, к созерцательно-лирической, подчас даже индифферентной настроенности, поиск устойчивости и гармоничности, предпочтение отдаётся более умеренным, традиционным формам выражения. В движении отмеченных волн-этапов улавливается как бы дыхание Времени («вдох – выдох»), биение пульса Истории.

Сознавая закономерность и естественность волнового принципа, всё же приходится удивляться таинственной, почти мистической связи между достаточно равномерным колебанием исторического процесса и сменой десятилетий. При всей текучести границ (всевозможные смещения, прорастания, запаздывания и опережения) и ощутимых подчас различиях в продолжительности, в целом и главном контур этапа обычно совпадает с соответствующим ему десятилетием. Таким образом, каждое десятилетие выходит на арену исторического бытия в своём неповторимом, рельефно очерченном облике. В этом можно было убедиться на сделанных выше обзорах по 1890-м, 1900-м, 1910-м и 1920-м годам.

Поддерживалась подобная несхожесть и в последующем развёртывании эпохи Модерн:

- 1930-е – утверждение коренных норм и принципов «сталинской эпохи»:
- 1940-е – военная эпопея (сначала в варианте «горячей», затем в варианте «холодной» войны);
- 1950-е – этап трудного, но неуклонного раскрепощения (так называемая «оттепель»);
- 1960-е – второй (после начала XX века) виток кардинального обновления;
- 1970-е – время утраченных иллюзий и трагической разуверенности;
- 1980-е – период стагнации и поисков выхода.

Разумеется, это не более чем намеченная пунктиром схема эволюции.

Свои контрасты без труда улавливаются и в облике десятилетий того периода, который всё чаще именуют Постмодерном: 1990-е, 2000-е и 2010-е годы.

Попутно отметим ещё одну существенную закономерность. В завершающем разделе Введения рассматривалось последование эпох общеисторической эволюции, и теперь можно констатировать их постепенное сжатие во времени, что одним из своих следствий имеет неуклонное ускорение художественного процесса. В самом деле хронологически траектория движения эпох выглядит приблизительно следующим образом:

- Возрождение (середина XIII – середина XVI века) – около трёх столетий;
- Барокко (середина XVI – середина XVIII века) – свыше двух столетий;
- Классическая эпоха (середина XVIII – рубеж XX века) – менее двух столетий;
- Модерн (с 1890-х по 2010-е годы) – более полуторастолетия;
- и позволительно предположить, что эпоха Информ (с 2020-х годов) займёт менее полуторастолетия.

Возвращаясь к началу XX века, в качестве итогового вывода можно утверждать, что основное содержание рассматриваемого периода состояло в переходе от Классической эпохи к Модерну, и осуществлялся этот переход в форме сложного, многоступенчатого, но неуклонно продвигавшегося процесса. Со всей наглядностью и осязаемостью он выразился в постепенном вытеснении классического стиля и рождении стиля современного. При этом хорошо различимы две составляющие данный период фазы: 1890–1900-е годы – накапливание элементов новой стилистики при главенстве позднеклассической основы; 1910–1920-е – изживание остаточных явлений традиционной системы на фоне бурного самоутверждения стиля XX века. Истоки этого процесса относятся к рубежу 1890-х годов, его завершение приходится на рубеж 1930-х. И то, что расшатывание вековых устоев и нащупывание новых закономерностей велось в том числе «руками» самих классиков, является неотразимым аргументом необходимости и объективности происходивших сдвигов.

В эволюции переходного периода ключевое положение принадлежит этапу 1910-х годов – и в силу того что только это деся-

тилетие в полной мере явилось начальным фазисом становления Модерна (при всей важности «прелюдирования» к нему на рубеже XX века), и по причине возникновения в это время массы новых художественных идей и открытий.

Если брать определяющие качества нарождавшейся эпохи, то, пожалуй, в первую очередь должен быть отмечен динамизм, понятый в самом широком смысле:

• это и буйство стихийных сил, и бум современного энергетизма с соответствующей конструктивно-урбанистической «оснасткой»;

• это и импульсивность, взрывчатость, экспансионизм, доходящий до открытой агрессивности, вместе с которой утверждался примат всякого рода батальности, одиозно-негативных побуждений, фанатизма.

Если брать возникшие художественные направления, обладавшие большой исторической перспективой, то прежде всего следует выделить неоклассицизм и ещё более фольклоризм, где особое место заняли искания ***Стравинского***, поскольку его *«новое слышание русского фольклора, русской архаики было открытием эпохального значения»* [126, *17*].

Всему этому отвечала принципиально новая технология музыкального искусства. Чрезвычайно расширились границы возможного в композиционно-драматургической области – от парадоксальности как принципа мышления и приёмов монтажа до буквально понимаемого сквозного развития в музыкально-театральных произведениях.

В качественно иную стадию развития вступила ладогармоническая система с такими характерными для неё свойствами, как новое понимание тональности, атонализм и политональность, мыслимость аккордовых структур любой конфигурации, включая кластерные образования. На самые передние позиции выдвигается метроритм: свободная игра размеров, полиритмия и полиметрия, остинатная техника, полярный контраст иррегулярности и жёсткой регулярности и их свободное взаимодействие. Сверхоткрытием следует считать то, что *«такие элементы музыкальной речи, как динамика, колорит, фактура, тембр, превращаются из внешних, вспомогательных средств выражения в самоценных носителей музыкального содержания»* [40, *203*]. На этой основе создаются предпосылки для будущей сонорики, которая свои плоды принесёт во второй половине XX века. В числе самых далёких истоков подобного звукоощущения – ряд песен и хоров Комитаса, «Волшебное озеро» Лядова, начало «Прометея» Скрябина.

В немалой степени на столь же отдалённую перспективу оказались нацеленными и поиски русского музыкального авангарда начала XX века, которые в чём-то напоминали опередившую своё время творческую практику Ч. Айвза, А. Веберна, Э. Вареза, А. Хабы. Основные направления этих поисков состоялись в следующем:

• атонализм и принципы серийной организации звукового материала (Е. Голышев, Н. Рославец);

• опыты четвертитоновой музыки и других видов ультрахроматики (А. Авраамов, И. Вышнеградский, А. Лурье, М. Матюшин);

• предвосхищение пуантилистики и минимализма, апробация приёмов шумовой, конкретной и электронной музыки, реформаторские начинания в области нотной записи (А. Лурье, Н. Обухов).

Наибольший художественный и теоретический резонанс получили искания Н. Рославца – созданная им *«новая система организации звука»* (с центральным элементом в виде *«синтетаккорда»*) представляла собой самостоятельно разработанный аналог системам Нововенской школы, причём не столько додекафонии А. Шёнберга, сколько сериализму А. Веберна.

Остаётся заметить, что, согласно представлениям зарубежного музыкознания, непосредственным предтечей музыкального авангарда считается А. Скрябин [190, *341*]. К этой мысли в последнее время склоняется и часть отечественных искусствоведов [144, *16*]. В числе современных ему «разведчиков будущего» следует упомянуть и В. Ребикова, который *«первым в русской музыке использовал возможности целотонового звукоряда как единственной основы для построения музыкального произведения, применил раньше Скрябина “прометеев” аккорд и раньше Дебюсси терпкие гармонические сочетания и параллельное движение, раньше Мийо использовал политональность и раньше Коуэлла многосекундовые аккорды»* [228, *4*] и который к тому же ввёл квартаккордику ещё в 1890-е годы и атонализм в конце 1900-х (опера «Бездна»).

Таковы первооткрытия, которые составили базис звукового мышления нынешнего столетия. За предельно короткое время произошёл эвристический переворот по всем линиям музыкального мышления и были установлены фундаментальные основания эволюции на многие десятилетия вперёд. Произошёл невероятной силы взрыв, ослепительно яркая вспышка, извержение первичной сверхэнергии, спрессованной в сгусток, несущий в себе запас ресурсов, отпущенных на всю эпоху. Вот чем объясняется повышенная, «термоядерная» температура, соответствующая историческому предназначению 1910-х годов как исходного импульса Модерна.

Новое искусство на данной стадии отличалось исключительной свежестью, яркостью, характерностью, как бы демонстрируя этим, на что был способен человек, вступавший в иную эру. И совершенно закономерно, что те годы стали определяющими для творческой биографии двух корифеев начала XX века – И. Стравинского и С. Прокофьева.

Нужно признать справедливость той констатации, что, например, для ***Стравинского*** русский период – *«вершинный период, если иметь в виду степень распространённости и популярности созданных в эти годы произведений»* [76, *36*]. Многие могли бы присоединиться к оценке А. Онеггера: *«Мои симпатии принадлежат той эпохе, которая ведёт от “Петрушки” и “Весны священной” к “Свадебке”»* [154, *178*].

В 1910-е годы было сформулировано кредо эпохи, сложился её архетип, был запрограммирован характерный для неё круг идей и проблем, выдвинуто ядро образности и средств выразительности. Это становится всё более очевидным по мере нашего удаления от данного исторического этапа. Вот почему всё чаще можно услышать мнение, подобное тому, которое высказал кинорежиссёр А. Сокуров: *«Модерн начала XX века я понимаю как течение не только в искусстве, но и в области нравственности, истории, социальной жизни. Мне представляется, что всё последующее развитие в Европе можно рассматривать как “постмодерн” – всё родилось именно тогда, накануне и во время Первой мировой войны. Даже все те чудовищные средства уничтожения, которые появились потом, все они имели своё начало там, при рождении века, а потом только совершенствовались»* [101].

Заключение

Выше, в центральной части исследования, был предпринят опыт воссоздания панорамы отечественного музыкального искусства начала XX века с рассмотрением характерных для данного периода идейно-тематических тенденций, линий, мотивов. При этом систематически проводились корреспондирующие параллели между семантикой музыкальной образности и проблематикой общезначимого характера, благодаря чему в ходе изложения постепенно складывалась художественная картина мира данного периода, насколько удаётся интерпретировать её с позиций музыкального искусства России того времени.

Сказанное в центральной части исследования необходимо дополнить рядом итоговых обобщений, которые можно сформулировать следующим образом:

- коренное обновление бытия и кардинальное раздвижение жизненных горизонтов;
- стремление к всемерному высвобождению и раскрепощению, что осуществлялось во всевозможных формах и в самых различных направлениях;
- неоднозначность, двойственность, исключительная противоречивость происходившего в искусстве и действительности этого времени;
- тенденции долговременного действия, заявившие о себе на данном этапе и многое определившие в жизненном укладе и художественной практике XX века.

Рассмотрим вкратце каждый из названных моментов.

* * *

Первый из них – *коренное обновление бытия, кардинальное раздвижение жизненных горизонтов*. Действительно, свою эволюцию XX столетие начинало с интенсивнейшего продуцирования идей, открытий, инициатив. То был настоящий бум модернизации, поистине революционный переворот.

В контексте бурной экспансии Модерна преодоление инерции нередко означало вызов прошлому, разрыв с ним, его ниспровержение. Путём резкого слома прежних представлений и установок, подчас ценой немалых издержек был совершён прорыв к качественно новой модели мира и человека; сложился принципиально иной тип мироощущения, психологии, двигательно-эмоциональных проявлений.

Чрезвычайно расширились границы мыслимого и возможного, что заметнее всего сказалось в пристальном внимании к сфере «макро» и «микро». Не довольствуясь обыденным знанием о себе, субъект стремился внутренним взором проникнуть в изначальные глубины своего «я», осознать себя в родстве с великой стихией всеобщей материи, подняться к вневременны́м и надпространственным категориям.

Музыкальное искусство этих десятилетий зафиксировало существенные перемены в облике человека, в формах его поведения, в его эмоционально-психологических ориентирах. В частности заметен отчётливый акцент на отображении юношески-отроческого жизнеощущения, что так естественно связывалось с представлениями о начальной фазе нарождавшейся эпохи. Своей качественной новизной выделился тип сознания и двигательного настроя, выросший на почве современного динамизма и конструктивно-урбанистических идей.

Не менее заметно, но совсем по-другому расширялись пределы в результате значительной переакцентуации в структуре народно-национального характера. В сравнении с прежним своим состоянием он менялся в основном по двум противоположным направлениям. С одной стороны, появлялись черты психологической усложнённости, богатейшей эмоциональной нюансировки, утончённости, даже изысканности. С другой – на передний план

выходило нечто огрублённое, терпкое, что нередко было связано с обнажением корневых свойств человеческой натуры.

Коренное обновление бытия и кардинальное раздвижение жизненных горизонтов определялось преобладающе романтической сущностью бытийных и художественных процессов начала XX века (о соотношении этой категории с понятием *антиромантизм* говорилось в Главе десятой). Родовым признакам романтического мироощущения в полной мере отвечали два основополагающих и взаимосвязанных принципа – принцип экстремальности и принцип антитез.

Принцип экстремальности фиксирует тяготение к предельному, крайнему, или *«тягу к чрезвычайности»* (Б. Пастернак), с соответствующим рядом производных: гиперболизированное, особенное, уникальное, что порождает склонность ко всякого рода новациям. Отсюда такие примечательные особенности, как избыточность и радикализм.

Первая из этих особенностей возвестила о себе обилием изначально данных возможностей, повышенной интенсивностью проявлений, что подчас выливалось в бурный активизм, экстатический характер и своего рода буйство сил. Примерно то же отмечал в конце 1920-х годов Х. Ортега-и-Гассет: *«Пределы возможностей расширились невероятно... Ощущение такой потенциальной силы, что по сравнению с нею все прошлые века кажутся карликами»* [46, *131, 132*].

Радикализм жизненных устремлений базировался на тяготении к крайностям, на позиции категоричности и максимализма. Именно радикализм порождал характерную для начала XX века атмосферу «бури и натиска»; он же делал возможным переход той грани, за которой человек оказывался разуверенным до цинизма, жёстким до жестокости, экспансивным до агрессивности.

Под эгидой экстремального в значительной степени развивался столь ценимый романтиками мир личности. Происходит совершенно очевидное расширение граней и оттенков индивидуально-субъективной сферы – в частности на пути культивирования интеллектуально усложнённых, а также утончённо-изысканных движений мысли и чувства, что приближало к рафинированности, духовному аристократизму.

В связи с общим устремлением к выходу за рамки привычного регистрируется появление сильных натур с завышенными притязаниями, что в крайнем варианте порождало тип явного эгоцентрика. Это совершенно очевидно в сопоставлении с типичным героем произведений искусства предшествующего периода (вторая половина XIX века), который нередко именуют постромантическим.

О степени многообразия и дифференцированности говорит сосуществование весьма разнонаправленных тенденций. Положим, с одной стороны, отмечается восхождение к идеальному, к отсветам божественного, к высшей красоте. С другой стороны, рисуются причудливая «экстраваганца», изощрения фантазии, нервный излом, соблазн специфических ощущений.

* * *

Принцип антитез как важнейшее основание романтического мирочувствия многократно затрагивался в основной части работы. Почву для их возникновения подготавливает действие центробежных тенденций. В начале XX столетия этому сопутствовали такие моменты, как активный жизненный поиск, дух всеобщего брожения, исключительная множественность проявлений.

Поиск шёл интенсивнейший, разнонаправленный, – продиктован он был стремлением к решительному обновлению, к выявлению качественно иных возможностей и реакций. Отсюда исключительная мобильность, склонность к непрерывной изменчивости. Вот почему возникает впечатление, что это время само по себе и искусство, им порождённое, представляло собой гигантскую лабораторию, в которой осуществлялся грандиозный эксперимент созидания новой цивилизации.

Общая атмосфера складывалась чрезвычайно неустойчивой, напряжённо вибрирующей. Мир становился многоликим, разрозненным, напоминая подчас пёструю смесь контрастов, нагромождение разнородных сущностей, причём это оказывалось естественным состоянием, без стремления к выходу из него.

Действие центробежных тенденций вело к расслоению жизненного потока на разнонаправленные линии, и расслоение это могло быть доведено до уровня поляризации, когда мир распадался на *«вещи несовместные»*. Так контрасты в силу их поляризованности превращались в антитезы (наиболее типичные из них были

приведены в Части второй и Части третьей). Среди называвшихся антитез есть и те, что были известны романтическому искусству прошлого, однако преобладают антитезы, порождённые спецификой Новейшего времени.

И подобно тому, как случалось это прежде, противоположности в определённых условиях могли неожиданно сближаться и вступать в синтезы. Примеры смыкания крайностей: структурный параллелизм микромира и макрокосмоса, происходящая в определённом контексте метаморфоза рафинированного интеллектуализма в сферу подсознания или ситуация, когда исходные конструктивно-рационалистические посылки приводили порой к конечным стихийно-хаотичным результатам.

Примечательно, что и в практике зарубежного искусства того времени также соединялись *«магия и математика, хаотичность и строгий расчёт, произвол интуитивистских прозрений и механизм отточенного мастерства, таинства иррационализма и трезвость рационализма»* [125, *22*]. В качестве примеров можно назвать романы Ф. Кафки, литературу «потока сознания» (Д. Джойс, М. Пруст), живопись П. Клее и П. Мондриана, додекафонию А. Шёнберга и А. Веберна.

В числе самых причудливых гибридов – сопряжение фовистского примитива с изощрённым эстетизмом, скрещивание язычества и современного техницизма, «зоологизма» и индустриальности. В подобном «совмещении несовместимого» со всей очевидностью проявила себя присущая романтическому мышлению парадоксальность.

Надо полагать, что это свойство, как и в целом расслоение на антитезы, при всех неизбежных издержках позволяло выявить самые неожиданные ракурсы внутреннего и внешнего мира, способствовало развёртыванию новых возможностей и представлений, создавало почву для всякого рода открытий.

Среди антитез, создающих ситуацию поляризованного двоемирия, особую значимость приобрела антиномия субъективного и объективного начал.

Первое, связанное с действием центробежных тенденций, в своём крайнем выражении устремлялось к неограниченной свободе, утверждало принцип множественности и плюрализма, нередко склонялось к эзотерической замкнутости в себе.

Второе, связанное с центростремительными тенденциями, было нацелено на формирование унифицированного стандарта и надлично-объективистских структур, устанавливало принцип однородности и монолитности, тяготело к позиции силы, диктата, указующего императива.

Столкновение отмеченных двух начал как важных движущих сил современности ввиду их бескомпромиссности заключало в себе сильнейшее противоречие и чаще всего выглядело так: субъективизм, судорожно бьющийся в тисках подавляющего объективизма. Именно эта глубочайшая антиномия и способствует возникновению ассоциаций с давно прошедшей, мрачной полосой истории человечества, заставляя вспомнить название и смысл книги Н. Бердяева «Новое Средневековье» [25].

* * *

Другой из магистральных процессов действительности начала XX века, нашедший отражение в художественном творчестве, был связан с *устремлением к всемерному высвобождению и раскрепощению*, что осуществлялось во всевозможных формах и в самых различных направлениях.

Возникает сильнейшая потребность преодолеть сложившиеся каноны и стереотипы, отказаться от сдерживающих условностей и запретов предшествующей цивилизации. Конечный смысл этого отрицания состоял в том, чтобы обрести необходимые импульсы для дальнейшего развития, обеспечить свободное выявление сил и возможностей нового человека, то есть способствовать тем самым осуществлению рассмотренных выше целей коренного обновления и кардинального раздвижения жизненных горизонтов.

Кстати, вполне естественно, что некоторые пути высвобождения выше уже были намечены. К примеру, погружение в сферу подсознания или «обращение в язычество» означало апелляцию к инстинкту, исключая систему контролируемых разумом чувств, мыслей, движений. Вместе с резким усилением внимания к миру детства и отрочества на передний план выдвигалась раскованность проявлений, непредсказуемость фантазийно-игровой логики и смены настроений.

Из только что отмеченного можно заключить, сколь значительную роль для процессов раскрепощения играла стихийность.

Она могла преломляться в надлично-объективном плане (допустим, определённые реалии действительности в их перекличках в соответствующими явлениями природной среды) и в плане субъективно-психологическом (исключительная изменчивость состояний).

Объединяющим моментом становится спонтанность, то есть то, что не требует мотивированности и какой-либо упорядоченности, основано на произвольных всплесках и переключениях, выливаясь в ничем не стесняемую череду действий и реакций.

Всё это неизбежно сопровождается деструкцией – подразумевается потеря целостности и стабильности, атмосфера всеобщей неустойчивости, приводящая в пределе к разброду, хаосу. Так являет себя брожение жизненных сил, поднимающихся из недр природы и человеческой натуры.

По показаниям музыкального искусства начала XX века, высвобождение потенциала новой эпохи шло самым широким фронтом, во всевозможных направлениях. Чтобы убедиться в этом, обратимся к таким разноплановым линиям, как героика, жанровая стихия и критицизм.

Смысл героического деяния нередко был совершенно отчётливо связан с идеей раскрепощения. В целом ряде музыкально-художественных полотен многократно варьировался тождественный по смыслу процесс постепенного преодоления скованности и подавляющих воздействий, неуклонное продвижение к свету, бодрости, свободному волеизъявлению.

Если взять жанровую стихию, обращённую к запечатлению повседневной жизни, быта, досуга, то здесь наблюдалось решительное продвижение в сторону раскрепощения нравов. Игры, празднества теперь часто превращаются в игрище, потеху. Предпочтение отдаётся терпким, порой открыто лубочным краскам и острым, дразнящим импульсам.

Высвобождение через критицизм состояло в том, что рушились многие ограничения и регламентации, сомнению и бичеванию могла быть подвергнута любая из прежних ценностей, «котировались» открытое чувство антипатии, вольная препарация реальности, право вывернуть наизнанку всё и вся.

Сказанное позволяет сделать вывод о неоднозначности происходившего в начале XX столетия процесса раскрепощения.

Имеются в виду, к примеру, опасные метаморфозы героики в варианте революционного радикализма, шлейф обывательской ограниченности, нередко сопровождавший жанровую стихию, или издержки критицизма, связанные с утратой милосердия и разрушительными последствиями.

Подобное нетрудно отметить и в ряде других образных сфер. Допустим, воспроизводимая в отдельных произведениях подростковая фронда, часто объясняемая стремлением к подчёркнутой независимости, несла с собой задиристую браваду, колкую издёвку.

Раскованность субъекта могла вылиться в откровенный эгоцентризм с претензией на исключительность, оправдывающей своеволие, экстравагантный эпатаж.

Высвобождение через «язычество» было в высшей степени любопытно с точки зрения проявлений человеческой натуры, однако за ним стояло существо неодухотворённое, далёкое от того, что суммирует в себе понятие *homo sapiens*.

Следовательно, отказ от ограничений, в пределе ведущий к вседозволенности, мог становиться предпосылкой перехода в область негативизма, что стало для начала XX века обычным явлением. Не случайно в книге «Бунтующий человек» А. Камю говорит о вседозволенности и моральном нигилизме как первопричине бедствий XX века: *«Мы во власти эпохи, охваченной лихорадочным нигилизмом»* [93, *124*].

Среди подобных проявлений наиболее угрожающим оказалось развёртывание комплекса агрессивности. Его формула: экспансионизм, помноженный на открыто негативные устремления.

Своё крайнее выражение агрессивность получила в различных формах экстремизма и своего пика она достигала, приближаясь к той критической грани, когда происходил сдвиг в область вандализма. Добавим к этому фанатичное навязывание вновь изобретённых канонов и регламентаций, неизмеримо более жёстких и безоговорочных, чем прежние.

Так в жизнь эпохи входили и узаконивались в качестве нормы культ грубой силы, разгул тёмных побуждений, право на насилие. То была плата за тотальное раскрепощение – вместе со всем положительным, что оно принесло с собой, на историческую арену вырвался *«век-волкодав»* (О. Мандельштам).

* * *

Только что высказанные соображения логически подводят к следующему из итоговых обобщений, которое состоит в констатации *неоднозначности, двойственности, исключительной противоречивости происходившего в искусстве и действительности начала XX столетия*.

В очень большой степени это определялось действием генеральной антиномии данного периода – его заведомой диалогичности, возникшей по причине совмещения завершающей фазы Классической эпохи и начальной фазы Модерна. Однако свою, притом существенную роль играли и противоречия, изначально присущие самой современности.

Но каковы бы ни были источники, нас сейчас в первую очередь интересует результат. В целях наглядности его можно представить в виде оппозиции ряда противоположных по своей направленности тенденций, хотя само собой разумеется, что в реальности эти тенденции далеко не всегда были выражены столь явственно, и, кроме того, чаще всего они находились между собой в сложных перекрёстных взаимодействиях.

Если говорить о музыкально-художественных претворениях подобных тенденций, то они могли сосуществовать не только в творчестве разных композиторов, работавших в одно время, но и в сочинениях одного автора, даже более того – в рамках отдельно взятого произведения.

Итак, что же являл собой мир и человек начала века – по свидетельству музыкального искусства своего времени?

Как можно было уже заключить по предшествующему изложению, один полюс составляли грани и проявления, связанные с признаками дисгармонии, с различного рода деформирующими факторами или негативными воздействиями. Некоторые важные моменты были отмечены только что: например, комплекс агрессивности или демонстративный эгоцентризм с его установкой на вседозволенность.

Присоединим к этому такие поляризованные контрасты, как возможность надличного диктата, растворение в массовом, всеобщем, подчинение отчуждающей механичности производствен-

ного процесса, а с другой стороны – попытки индивидуалистической герметизации.

Далее, к примеру, можно отметить примат рационалистической заданности, гипертрофию интеллектуальной сверхусложнённости, всепоглощающую «коррозию» рефлексирующего сознания, и в противовес этому – существование на уровне варваристского примитива.

Данный перечень можно продолжить, однако и перечисленного достаточно для того, чтобы сделать вывод, насколько угрожающим оказался крен в плоскость нежелательных, а подчас и просто губительных тенденций.

Иной полюс составили прямо противоположные грани и проявления. Отнюдь не упуская из виду всякого рода издержки и деформации, попытаемся вместе с тем выделить самое существенное в положительных аспектах изменившегося бытия.

Насколько позволяет констатировать художественное творчество начала XX века, в мир входил человек, живущий в бодром и динамичном ритме, в неустанном стремлении вперёд, отличающийся полнотой сил и свежестью чувств. Вступая в жизнь и утверждаясь в ней, он нередко как бы открывал и творил её заново. Поэтому не удивительно, что окружающее могло представать праздничным фейерверком, в многоцветии слепяще ярких красок, в сиянии света и радости.

Нередко создаётся впечатление, что человек того времени смотрел на мир глазами отрока, и потому мир этот представал в призме первооткрытий, несущих с собой очарование новизны. Иным, но в чём-то близким было и восприятие современного «язычника» с его изначально-первозданными проявлениями, поэтому прав В. Хлебников, чутко отметивший: *«Ребёнок и дикарь были новым поэтическим лицом»* [231, *23*].

Моментами, объединяющими эти и подобные им формы существования, служили принадлежность корневой системе бытия и пребывание на начальных ступенях человеческой самореализации. Отсюда нерастраченность сил, их устремлённость в грядущее, манящее предвкушениями и обещаниями.

Разумеется, сейчас, по прошествии десятилетий, можно с достаточной уверенностью утверждать, что многое в подобных устремлениях оказалось утопией, мифом. Но столь же ясно и другое: человек начала XX века с энтузиазмом питался иллюзиями своего времени, и это являлось важным компонентом его оптимистического мироощущения.

Таким образом, облик нарождавшейся эпохи предстал двойственным, чрезвычайно противоречивым, в совмещении резко сопоставленных, порой несовместимых контрастов. Однако, как бы ни относиться к происходившему в начале столетия, следует признать, что реальная логика исторического процесса развивалась именно в этом, а не каком-либо ином направлении. И если говорить об издержках, то человечеству постоянно приходится мириться с тем, что прогресс зиждется порой на опережающем развитии негативно-разрушительных тенденций. К тому же со временем нередко оказывается, что в подобной форме заявляет о себе новый уровень интенсивности и напряжения, который, будучи немыслимым для предшествующего исторического периода, становится нормой для последующих поколений.

В любом случае человеку того времени удалось испытать радость прикосновения к неизведанному, утвердить качественно иной тип жизнеощущения, заложить фундамент совершенно новой реальности. Произошёл невероятной силы взрыв, извержение первичной сверхэнергии, спрессованной в ядро, несущее в себе запас ресурсов, отпущенных на длительную историческую перспективу. Вот чем объясняется *Sturm und Drang*, та избыточность и «термоядерная» температура, которая соответствовала предназначению начала XX века как исходного импульса Модерна и Новейшей эры. Уместно напомнить, что А. Онеггер сравнивал появление «Весны священной» И. Стравинского со взрывом атомной бомбы [154, *180*].

* * *

Мысль о функции начала столетия в качестве исходного импульса нынешней эпохи вплотную приближает к последнему из итоговых обобщений. Речь идёт о том, что, наряду с локальным, преходящим, специфичным именно для данного периода, это время выдвинуло *тенденции долговременного действия, многое определившие в жизненном укладе и художественной практике XX века*.

Какие же перспективы просматриваются прежде всего, если оценивать их с позиций пройденной исторической дистанции?

Выделим два круга таких тенденций, которые группируются вокруг следующих проблем:

• во-первых, исключительное, постоянно прогрессирующее расширение диапазона возможностей и представлений, по своему размаху немыслимое в предшествующие эпохи;

• во-вторых, невиданное по масштабам, остроте и многообразию форм столкновение гуманизма с противостоящими ему силами.

Что касается первого, то здесь мы находим прямое продолжение сказанного выше о коренном обновлении бытия и кардинальном раздвижении жизненных горизонтов. Заложенная в начале столетия «программа» на резко ускорившееся освоение новых сфер бытия получила впоследствии самую широкую реализацию, причём в основном по направлениям, открытым на исходной фазе. Естественно при этом, что активное продвижение за пределы привычного, «обжитого» велось по линии неуклонного увеличения амплитуды познаваемого и возможного – к примеру, в шкале от атомарного до глобального, космического. Появляется новое ощущение времени и пространства, начинается сближение с вселенской субстанцией, возникает осознание глубинной взаимосвязи происходящего в человеческом мире и окружающей его всеприродной материи.

Осуществляется активнейшее расширение и любых других диапазонов – хронологических, национально-региональных, собственно бытийных:

• обостряется чувство связи различных времён и народов;

• непродуктивным расценивается замкнутое существование в пределах своей эпохи или в пределах локального географического измерения (в частности преодолевается европоцентристская концепция);

• всё более необходимым становится свободное обращение к многомерному опыту любых цивилизаций;

• развивается способность к восприятию и ассимиляции всевозможных традиций и пластов всемирной культуры.

Беспрецедентный «синтетизм» обнаруживает и внутренняя структура индивида, совмещающая в себе самое обыденное, механичное или инстинктивно-эмбриональное, идущее от иррациональной стихии подсознания, и сложнейшее, рафинированно-

интеллектуальное, поднимающее к высотам сублимированной духовности.

Предпосылкой и «двигателем» отмеченного расширения возможностей и представлений служила резко возросшая интенсивность жизненных процессов, что преломлялось через подчёркнутый динамизм (с выделением энергетических факторов), через нацеленность на активное действие (нередко преследующее цели коренного преобразования), через сильнейшую концентрацию производительного начала (с его преимущественной ориентацией на формы, соответствующие специфике «техногенной» эры).

Переходя к кругу тенденций, группирующихся вокруг ключевой для XX века проблемы столкновения гуманизма с противостоящими ему силами, сразу же заметим, что конфликт этот далеко не всегда представал явно, напрямую. Значительно чаще он находил для себя достаточно опосредованные формы, которые составляли чрезвычайно широкую и разветвлённую периферию, в чём видится причина всепроникающего влияния данной проблемы.

Одна из таких опосредованных форм была связана с противостоянием общего, внелично-массового и индивидуального, личностного. Первое нередко соотносилось с понятиями *человек массы* и *массовое общество*, олицетворяя обезличенность и усреднённое, нивелированное сознание, исповедуя культ огрублённости, материально-вещной приземлённости, включая в себя и черты обывательской психологии. Кроме всего прочего, оно отличалось воинствующим характером, что сказывалось в стремлении навязать свой кодекс жизнеотношения, в нетерпимости к инакомыслию, а также в демонстративной неприязни ко всему «интеллигентскому». Существуя в подобном контексте, индивидуально-личностная сфера пыталась отстоять свою суверенность, свои ценностные установки, используя в целях самосохранения и те возможности, которые могла предоставить позиция эзотерической замкнутости или элитарной «посвящённости».

* * *

Ещё одно из важных явлений, составивших периферию рассматриваемой «проблемы проблем» XX века, – процесс дегуманизации. Термин *дегуманизация* используется здесь в том расшири-

тельном значении, которое он получил в сравнении с введённым Х. Ортегой-и-Гассетом исходным, более узким понятием *дегуманизация искусства*. В данном случае подразумевается не только эстетическая, но и социальная категория, то есть «расчеловечение» как в произведениях искусства, так и в самой действительности.

Среди многочисленных линий освобождения от *«слишком человеческого»* (Ф. Ницше) выделим следующие:

• вытеснение эмоционально-лирической настроенности с одновременным выдвижением разного рода социальных и идеологических приоритетов;

• дух деловитости и прагматизма, рационалистическая заданность, подчас нарочитая жёсткость с сопутствующими этому подчёркнутой сдержанностью и суховато-рассудочным тоном;

• чрезмерная аналитичность, побуждающая срывать любые покровы и наслоения, обнажать «физиологический» костяк явлений;

• подчёркнуто критичное, иронично-скептическое отношение или позиция стороннего, заведомо дистанцированного наблюдателя, а также склонность к абстрагированию в различных его ипостасях (эксперимент ради эксперимента, новизна ради новизны, увлечение фантомом неких надчеловеческих целей и ценностей и т. д.).

В результате подобной объективации почти неизбежно происходит различной степени отстранение и даже отчуждение от человеческого. Таких факторов косвенного отрицательного воздействия появилось в условиях Новейшего времени чрезвычайное множество:

• нервный, непомерно ускорившийся пульс жизнедеятельности, ведущий к лихорадочному перевозбуждению, а также всевозможным моральным и физическим перегрузкам;

• потеря прочных жизненных опор, длительное нарушение устойчивости, общая атмосфера расшатанности, что в сочетании с аномалиями абсурдистского толка способно подчас внушить идею «безумного мира»;

• невероятная многоликость, разнородность контрастов, симптомы непрерывного расслоения, размежевания, конфронтации, приверженность радикальным крайностям, гиперболизму и

антитетичности, почти не покидающее ощущение психологического дискомфорта, неослабевающей напряжённости существования, его повышенной взрывоопасности и т. д.

Кстати, многое из отмеченного, в том числе тяготение XX века к гиперболизму и антитетичности, нередко заставляет исследователей проводить прямые параллели с эпохой Барокко, – наиболее развёрнутая система таких сопоставлений представлена в книге М. Лобановой «Музыкальный стиль и жанр» [115]. Эти и подобные им тенденции, действуя в совокупности с открыто негативными проявлениями, создают сильнейшую концентрацию противоречий и антагонизмов. Причём, как показывает анализ художественного творчества, виной общему неблагополучию является не только обвиняемый во всех грехах социум, но и ещё два фактора, прямо противоположные по своей природе: почти совершенно непознанные космические, всеприродные силы (то есть нечто абсолютно надличное) и эмоционально-психологическая настроенность субъекта, его внутренний разлад и отрицательный модус (то есть сугубо личностное).

Всему этому с самого начала противостояло достаточно широкое движение, включавшее в себя многообразный спектр позитивных альтернатив. Важнейшая из них была связана с трагедийностью как всеобъемлющим качеством современного мироощущения, что подразумевает не только констатацию фатальных бедствий, катастроф или сугубо экспрессивную реакцию на всевозможные деформирующие, подавляющие, разрушительные воздействия, но одновременно и прежде всего – антитезу активного внутреннего сопротивления тому и другому.

В противовес тяжёлому прессу эпохи, в противовес скорби, отчаянию и безысходности выдвигается идея мыслящего духа, стремящегося к глубинному постижению небывалых драматических потрясений и того внутреннего стержня, благодаря которому человеческая натура способна выдерживать столь суровое «испытание на прочность». Это философское осмысление зачастую оказывается исповедью, то есть сокровенным и потому наиболее истинным высказыванием о пережитом. Кроме того, в такие мгновенья нередко до предела обостряется чувство духовной красоты, возвышенно-идеального, гармоничного, что способствует прорыву к катарсическому высвобождению. Вот почему такая

трагедийность становится центром и средоточием гуманистической концепции современности.

Проблема столкновения гуманизма с противостоящими ему силами, достаточно отчётливо обозначившаяся в начале нынешнего столетия, активно развивалась впоследствии, постепенно вырастая в генеральный конфликт эпохи. Он не всегда давал знать о себе в открытом, «кровопролитном» варианте, но неизменно присутствовал хотя бы в подспудном виде, определяя хронический кризис-жертвенник века. Именно к такому выводу подводит анализ музыкальной образности в её эволюции от начала к концу XX столетия – в эволюции, представленной как в творчестве тех, кто пришёл из первых десятилетий века (И. Стравинский, С. Прокофьев, Н. Мясковский, Д. Шостакович), так и в произведениях тех, кто выдвинулся в последующие периоды (А. Хачатурян, Г. Свиридов, Р. Щедрин, А. Шнитке и другие корифеи современной художественной культуры).

* * *

Сделав завершающие обобщения, касающиеся изучения конкретного исторического этапа, необходимо подвести определённый итог и в отношении проблемы *создания художественной картины мира*, взятой в её общеэстетическом качестве. Начнём с того, что опыт построения художественной картины мира начала XX века был осуществлён в данной работе в опоре на материал отечественной музыки, то есть с использованием отдельной, относительно небольшой части фонда искусства данного периода. Нетрудно предположить, насколько более объёмной и многогранной предстанет эта картина, если в орбиту анализа вовлечь весь круг наиболее значительных явлений мировой культуры того времени.

Чтобы убедиться в этом, очертим её самый общий, чисто фактографический контур (приводятся самые основные имена):

• зарубежная музыка – Ч. Айвз, Б. Барток, А. Берг, А. Веберн, Э. Вила Лобос, К. Дебюсси, Д. Мийо, А. Онеггер, Дж. Пуччини, М. Равель, Я. Сибелиус, М. де Фалья, П. Хиндемит, А. Шёнберг, К. Шимановский, Р. Штраус, Л. Яначек;

• отечественная литература – А. Ахматова, А. Блок, В. Брюсов, М. Булгаков, И. Бунин, М. Горький, С. Есенин, И. Ильф и Е. Петров, Л. Андреев, В. Маяковский, А.Н. Толстой, Д. Фурманов, М. Цветаева, М. Шолохов;

• зарубежная литература – Г. Аполлинер, Б. Брехт, Ф. Гарсиа Лорка, Д. Голсуорси, Д. Джойс, Т. Дрейер, Ф. Кафка, Д. Лондон, М. Пруст, Р.М. Рильке, Р. Роллан, Э. Хемингуэй, Б. Шоу;

• отечественное изобразительное искусство – Н. Андреев, В. Кандинский, П. Кончаловский, Б. Кустодиев, А. Лентулов, К. Малевич, С. Меркуров, К. Петров-Водкин, Н. Рёрих, П. Филонов, М. Шагал;

• зарубежное изобразительное искусство и архитектура – А. Бурдель, Ш. Ле Корбюзье, Ф. Леже, Ф. Мазерель, А. Матисс, П. Пикассо;

• отечественный кинематограф – Д. Вертов, А. Довженко, Я. Протазанов, В. Пудовкин, С. Эйзенштейн;

• зарубежный кинематограф – Д. Гриффит, Т. Драйзер, Р. Клер, Ф. Ланг, Ф. Мурнау, Ч. Чаплин, В. Шёстрем, Э. Штрогейм.

Приведенный перечень призван создать представление о том, какими богатейшими ресурсами художественной памяти о данном периоде мы располагаем. Её многомерность определяется не только огромным объёмом созданного и обилием произведений самого высокого ранга, но и теми специфическими различиями, которые несёт в себе и своём материале каждый из родов творчества с их внутренними разновидностями и жанрово-семантическими подсистемами.

Не упуская из виду этой необходимой и очень плодотворной спецификации, ещё в большей степени важно не игнорировать общности тенденций и умонастроений, детерминируемой единочувствием людей, принадлежащих одной эпохе.

В последнее время мысль о синхронности и взаимосвязанности всего происходящего в культуре возникает в искусствоведении всё чаще. Как на уровне самых общих подходов – *«Искусство отражает духовный мир времени посредством множества дифференцированных художественных языков, но в глубине своей содержание искусства во всех его видах едино»* [107, *16*]. Так и на уровне конкретных рассмотрений, например, в отношении отечественной культуры начала XX века отмечается всеобщий *«интерес к исконно национальным явлениям русского искусства, к древнейшим, даже порой архаическим пластам. Будь то икона, стариннейшие виды*

песенного и поэтического фольклора, народные примитивы или магические заговоры, древнерусская хоровая культура, Русь Средневековья, Русь праславянская, варяжская, скифская оживает в образах искусства Блока и Рахманинова, Рёриха и Стравинского, в стихах акмеистов, в творчестве Прокофьева, в музыкальных реставрациях Кастальского, в работах Кустодиева и Гончаровой» [85, *19*].

Объединяет различные виды искусства и их соотношение с социальной историей в плане фиксации происходящего с миром и человеком. Между художественной памятью и научной картиной бытия есть немало соприкосновений, перекрещивающихся моментов. И такое ощущение, очевидно, не раз возникало в ходе ознакомления с данным исследованием.

Однако с уверенностью можно утверждать, что многое в искусстве предстаёт совершенно в ином свете – в сравнении с тем, как это подаётся в общественной науке и эссеистике. Кроме того, в художественной летописи отражён достаточно широкий круг наблюдений, которые обычно остаются вне поля зрения гражданской истории. Для доказательства этой мысли приведём свод основных фактов, событий, явлений экономической и общественно-политической жизни, науки и техники *1910-х годов*. Причём с целью полноты картины суммируем данные в общемировом плане, не ограничиваясь пределами России.

* * *

С конца 1900-х годов начинается вторая после рубежа XX века, ещё более мощная, волна экономического подъёма (в частности в России к 1913 году был достигнут наиболее высокий за всю предшествующую историю уровень промышленного и сельскохозяйственного производства). Этот подъём в немалой степени стал возможен благодаря массе технических изобретений и нововведений, в том числе благодаря внедрению дизельного двигателя, применению электричества в промышленности и на транспорте, введению конвейерной системы в производстве, распространению автомобиля и аэроплана.

На той же базе проводятся крупнейшие научно-технические эксперименты: Р. Пири достигает Северного полюса, Р. Амундсен проводит экспедицию на Южный полюс, Л. Блерио совершает перелёт через Ламанш и т. д. Всё это вместе взятое составляло первую научно-техническую революцию (НТР) и означало наступление индустриальной эры (вторая НТР приходится на 1960–1970-е годы). Неотъемлемой частью НТР стали коренные сдвиги в области фундаментальных научных изысканий. Вслед за происшедшим в ближайшие предшествующие годы открытием электрона (Д. Томсон), созданием теории квантов (М. Планк) и введением понятия фотона (А. Эйнштейн), атомистика 1910-х годов приходит к открытию атомного ядра (Э. Резерфорд) и построению модели атома (Н. Бор). Тогда же происходит открытие структуры кристалла (У. и Л. Брэгги), завершение разработки теории винта (Н. Жуковский). Эти и многие другие открытия привели к коренному перевороту во взглядах на материю, что зафиксировано в таких исследованиях, как «Цель и закон в биологии» Р. Кронера (1913), «Классификация спектральных типов звёзд» Г. Ресселла (1913), «Общая теория относительности» А. Эйнштейна (1916), «Строение атома и спектры» А. Зоммерфельда (1918).

Кардинальные изменения происходят и в сфере гуманитарных наук. Осуществляется активное обновление философской концепции: «Идея феноменологической философии» Э. Гуссерля, «Реформа гегелевской диалектики» Д. Джентиле, «Философия духа» Б. Кроче, «Проблемы философии» Б. Рассела, «Жизнь разума» Д. Сантаяны. Отдельное русло составили искания, связанные с философским осмыслением религиозных учений («Религия и нравственность» Г. Когена, многочисленные труды представителей русского духовного возрождения – Н. Бердяева, И. Ильина, В. Розанова, П. Флоренского и др.).

Проявляется чрезвычайный интерес к разработке формально-логических и ценностных категорий («Понятие субстанции и понятие функции» Э. Кассирера, «Система ценностей» Г. Риккерта, «Формализм в этике и материально-ценностная этика» М. Шелера и т. д.).

Многое переосмысливается в освещении проблем истории и социологии («Английское государство и немецкое государство» Ф. Тенниса, «Закат Европы» О. Шпенглера, «Социология» М. Ковалевского). Интенсивные изыскания предпринимаются в области психологии («Психологические исследования» Т. Липпса, «Введение в психоанализ» З. Фрейда, «Метаморфозы и символы либидо» К. Юнга, «Всеобщая психопатология» К. Ясперса).

Для общественно-политической жизни 1910-х годов в высшей степени характерным становится радикализм устремлений, что прежде всего сказалось в исключительной активизации революционных движений и военных конфликтов. По различным регионам земного шара прокатывается цепь крупнейших выступлений революционных масс (крестьянские восстания и две революции в Китае, революция в Мексике, революционные события в Италии и Португалии, создание «Союза Спартака» в Германии и т. д.). Наибольшую концентрацию революционная активность получает в России: с начала 1910-х годов быстрое нарастание рабочего движения, в 1916 году восстания в Средней Азии и Закавказье, в 1917 году Февральская и Октябрьская революции. Здесь же следует упомянуть и о серьёзных национально-освободительных акциях (младо-турецкая революция, провозглашение независимости Болгарии, восстание в Ирландии и провозглашение республики).

С начала 1910-х годов вызревает первый в истории человечества глобальный конфликт. Его преддверием стало опережающее наращивание военного потенциала в промышленном производстве, создание и последующее применение нового оружия (тяжелая дальнобойная артиллерия, танки, самолёты, газы), проведение ряда аннексий (Боснии и Герцеговины Австро-Венгрией, Кореи Японией, Марокко Францией), образование Антанты, развязывание двух Балканских войн (1912, 1913). Последовавшая затем Первая мировая война (1914–1918) явилась исходным грандиозным потрясением в истории XX века и вовлекла в свою орбиту 36 государств с общим населением в 1 миллиард человек.

Происходит катастрофическое обесценивание человеческой жизни – не только в ходе военных конфликтов, но и в результате политических репрессий (в том числе «красный террор», начавшийся в послеоктябрьской России), а также отдельных актов современного вандализма (например, массовая резня 1915 года в Турции, жертвами которой стало около 1,5 миллионов армян). Вместе с тем постепенно нарастает и противостояние антигуманным факторам современности, что выразилось как в политических действиях (скажем, возникшие в ходе агитации против войны баррикадные бои в Испании или братание на фронтах), так и в умонастроениях людей (публицистика милосердия, особенно

активно развивавшаяся в России, – «Не убий никого» Л. Толстого, «О казнях» Л. Андреева, «Несвоевременные мысли» М. Горького).

* * *

Таковы основные базисные данные, на которые в любом своём варианте так или иначе опирается *«внехудожественная»* картина мира. Её сопоставление с воссозданной выше *художественной* картиной мира (подчеркнём, воссозданной только на материале отечественной музыки начала XX века) убеждает в том, что искусство затрагивает такие пласты жизни, которые практически недосягаемы для осмысления с привычных гуманитарных позиций.

И главный из них связан с духовным миром человека – как в его типологическом целом, так и в мириадах индивидуально-неповторимых проявлений, о чём в свое время Б. Асафьев писал: *«Только в искусстве обнажаются самые затаённые глубины душевной жизни – то, что скрыто ото всех и что в самой жизни не обнаруживается. Никто не может раскрыть душевную жизнь во всей полноте нигде, кроме как в искусстве»* [137, *21*].

Духовный мир и жизнь души – это очень важная «статья доходов» искусства, но не будем забывать того, что оно способно охватить и все остальные области существования. Так что в сравнении с социально-историческим знанием можно говорить скорее о своеобразии и незаменимости подходов, предлагаемых искусством.

В частности *«художественная картина мира обеспечивает целостный, синтетический взгляд на мир и тем самым вскрывает такие свойства и стороны изображаемого (человека, события и т. п.), которые недоступны научным, аналитическим методам исследования»* [236, *9*]. В высшей степени убедительную аргументацию на этот счёт развернул в своё время В. Гюго (за понятием *драма* в его рассуждениях стоит в конечном счёте искусство в целом). *«Драма изображает историю народов, но как жизнь, а не как историю. Она предоставляет историку точную последовательность общих событий, серию дат... – всю внешнюю сторону истории. Она берёт себе внутреннюю сторону. То, что забывает или отбрасывает история (подробности костюма, нравов, физиономий, изнанку событий, словом – жизнь), всё это принадлежит ей; и драма может быть*

всеобъемлющей по охвату жизни и целостности её изображения». Более того, искусство *«восстанавливает то, что отбросили летописцы, согласует то, что они исказили, угадывает их пропуски и исправляет их, оно соединяет то, что у них разбросано»* [58, *91–92, 109–110*].

В ряде случаев может смущать присущая художественному творчеству склонность к заострению и гиперболизации. На этот счёт лучше всего привести фразу В. Маяковского, которая бесспорно относится к искусству в целом: *«Театр не отображающее зеркало, а увеличивающее стекло»*. Уместно также напомнить, как Ф. Достоевский парировал упрёки в выдуманности его произведений: *«Моя фантастичность реальней вашей реальности»* [41, *136*].

Кстати, современные учёные, понимая, что историческая наука остаётся по преимуществу механичным регистратором фактов, начинают признавать обеднённость традиционного подхода и приходят к такому заключению: ныне метод «объективного» или «внешнего» изучения общества должен сочетаться с методом его изучения «изнутри», что подразумевает как необходимость и самое пристальное изучение художественного творчества соответствующего периода [47, *31*]. По-новому актуальными становятся мысли, высказанные Ф. Шеллингом два столетия назад: *«Произведение искусства отражает то, что ничем иным не отражается. То, что недоступно никакому созерцанию, чудодейственной силой искусства отражено в продуктах художественного творчества... Абсолютная объективность дана одному искусству»* [241, *482, 483, 486*].

На основе сказанного можно сделать следующие выводы:

• художественная память значительно обогащает наше знание о мире и человеке, даёт во многом иное измерение в осмыслении бытия, поскольку она располагает собственными методами постижения жизненных процессов и выдвигает ряд совершенно самостоятельных представлений и аспектов;

• полноценная реконструкция модели существования той или иной эпохи возможна только на основе синтеза обобщений, которыми располагают социально-историческая и художественная картины мира.

Цитируемая литература

1. *Абасова Э.* Узеир Гаджибеков. – Баку: ЭЛМ, 1985. – 200 с.
2. *Абасова Э.* Оперы и музыкальные комедии У. Гаджибекова. Баку: Изд-во Академии наук Азербайджанской ССР, 1961. – 194 с.
3. *Алексеев А.* История фортепианного искусства. Т. 3. – М.: Музыка, 1982. – 286 с.
4. *Алексеев А.* Русская фортепианная музыка (конец XIX – начало XX века). – М.: Наука, 1969. – 392 с.
5. *Алексеев А.* С.В. Рахманинов. – М.: Музгиз, 1954. – 238 с.
6. *Алексеев А.* Советская фортепианная музыка (1917–1945). – М.: Музыка, 1974. – 248 с.
7. *Альшванг А.* Избранные сочинения. Т. 1. – М.: Музыка, 1964. – 432 с.
8. *Андреев Ю.* Революция и литература. – Л.: Наука, 1969. – 430 с.
9. *Арановский М.* Мелодика С. Прокофьева. – Л.: Музыка, 1969. – 232 с.
10. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977. – 280 с.
11. *Асафьев Б.* О балете. – Л.: Музыка, 1974. – 295 с.
12. *Асафьев Б.* Об опере. – Л.: Музыка, 1976. – 336 с.
13. *Асафьев Б.* О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – 200 с.
14. *Асафьев Б.* Сергей Прокофьев. – Л.: Тритон, 1927. – 48 с.
15. *Асафьев Б.* Скрябин. Опыт характеристики. – Пг.: Госфилармония, 1921. – 16 с.
16. *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. – М. Сов. композитор, 1975. – 496 с.
17. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
18. *Белая Г.* Художественный мир современной прозы. – М.: Наука, 1983. – 191 с.

19. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. Т. 10. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 474 с.
20. *Белый А.* Арабески. – М.: Мусагет, 1911. – 511 с.
21. *Белый А.* На перевале. – Берлин–Пг.–М.: Изд-во З.И. Грошбин, 1923. – 199 с.
22. *Белый А.* Стихотворения. – Саратов: Приволжское книжное изд-во, 1989. – 176 с.
23. *Беляев В.* Сергей Прокофьев. – М.: Музгиз, 1932. – 37 с.
24. *Бердяев Н.* Кризис искусства. – М.: Изд-во Г. Лемана и С. Сахарова, 1918. – 48 с.
25. *Бердяев Н.* Новое Средневековье. – Берлин: Обелиск, 1924. – 142 с.
26. *Бернандт Г.* С.И. Танеев. – М.: Музыка, 1983. – 378 с.
27. *Благой Д.* Этюды Скрябина. – М.: Музгиз, 1963. – 61 с.
28. *Блок А.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 2. – Л.: Худож. литература, 1980. – 470 с.
29. *Блок А.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 3. – Л.: Худож. литература, 1981. – 440 с.
30. *Блок А.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 4. – Л.: Худож. литература, 1982. – 464 с.
31. *Блок В.* Виолончельное творчество Прокофьева. – М.: Музыка, 1973. – 182 с.
32. *Блок В.* Особенности инструментальной полифонии Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1991. – 112 с.
33. *Боганова Т.* Национально-русские традиции в музыке С. Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1961. – 164 с.
34. *Бретаницкая А.* «Нос» Д.Д. Шостаковича. – М., 1983. – 122 с.
35. *Брянцева В.* С.В. Рахманинов. – М.: Сов. композитор, 1976. – 646 с.
36. *Бэлза И.* Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1983. – 176 с.
37. *Варунц В.* Музыкальный неоклассицизм. – М.: Музыка, 1988. – 86 с.
38. *Василенко С.* Балеты Прокофьева. – М.–Л., Музыка, 1965. – 74 с.
39. *Wörner K.* Neue Musik in der Entscheidung. – Mainz: Kunst-Verlag, 1956. – 312 S.
40. *Вершинина И.* Ранние балеты Стравинского. – М.: Музыка, 1967. – 221 с.
41. Волга. 1990. № 4.
42. Вопросы литературы. 1980. № 6.
43. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1963. – 264 с.
44. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. – Л.: Музыка, 1967. – 241 с.

45. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 12. – Л.: Музыка, 1973. – 224 с.
46. Вопросы философии. 1989. № 3.
47. Вопросы философии. 1990. № 4.
48. Вопросы философии. 1990. № 7.
49. *Гаккель Л.* Фортепианное творчество Прокофьева. – М.: Музгиз, 1960. – 174 с.
50. *Гаспарян С.* Комитас – основоположник армянской музыки. – М.: Музыка, 1969. – 164 с.
51. *Геодакян Г.* Комитас. – Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1969. – 109 с.
52. *Гессе Г.* Избранное. – М.: Худож. литература, 1977. – 414 с.
53. *Гозенпуд А.* Русский оперный театр между двух революций. – Л.: Музыка, 1975. – 367 с.
54. *Горелов А.* Гроза над соловьиным садом. – Л.: Сов. писатель, 1973. – 608 с.
55. Грузинская музыкальная культура. – М.: Музгиз, 1957. – 446 с.
56. *Гулинская З.* Рейнгольд Морицевич Глиэр. – М.: Музыка, 1985. – 192 с.
57. *Гулыга А.* Искусство истории. – М.: Современник, 1980. – 288 с.
58. *Гюго В.* Собрание сочинений в 15 тт. Т. 14. – М.: Госиздат худож. литературы, 1956. – 564 с.
59. *Данилевич Л.* А.Н. Скрябин. – М.: Музгиз, 1953. – 110 с.
60. *Данилевич Л.* Дмитрий Шостакович. – М.: Сов. композитор, 1980. – 303 с.
61. *Данилевич Л.* Искусство жизненной правды. – М.: Сов. композитор, 1975. – 344 с.
62. *Данько Л.* Оперы С. Прокофьева. – Л.: Музгиз, 1963. – 64 с.
63. *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы. – М.–Л.: Музыка, 1964. – 278 с.
64. *Дельсон В.* Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – М.: Музыка, 1973. – 285 с.
65. *Дельсон В.*Фортепианные сонаты Скрябина. – М.: Музгиз, 1961. – 48 с.
66. *Демченко А.* Балет И. Стравинского «Весна священная». Опыт концепционного анализа. – М.: Композитор, 2000. – 96 с.
67. *Демченко А.* «Какой во мне пылал огонь!». – Тамбов: ТГМПИ, 2018. – 144 с.
68. *Демченко А.* Картина мира в искусстве России начала XX века. – М.: Композитор, 2005. – 264 с.
69. *Демченко А.* Лион Фейхтвангер. – СПб.: Пальмира, 2007. – 112 с.

70. *Демченко А.* Мировая художественная культура как системное целое. – М.: Высшая школа, 2010. – 528 с.
71. *Дернова В.* Гармония Скрябина. – Л.: Музыка, 1968. – 124 с.
72. *Дернова В.* Последние прелюдии Скрябина. – М.: Музыка, 1987. – 94 с.
73. *Долинская Е.* Николай Метнер. – М.: Музыка, 1966. – 192 с.
74. *Долинская Е.* Стиль инструментальных сочинений Мясковского и современность. – М.: Музыка, 1985. – 270 с.
75. *Донадзе В.* Захарий Палиашвили. – М.: Музыка, 1971. – 230 с.
76. *Друскин М.* Игорь Стравинский. – Л.: Сов. композитор, 1982. – 298 с.
77. *Друскин М.* Избранное. – М.: Сов. композитор, 1981. – 337 с.
78. *Друскин М.* Исследования, воспоминания. – М.–Л.: Сов. композитор, 1977. – 270 с.
79. *Друскин М.* Фортепианное творчество Сергея Прокофьева. – Л.: Тритон, 1928. – 51 с.
80. *Житомирский Д.* Избранные статьи. – М.: Сов. композитор, 1981. – 390 с.
81. *Житомирский Д.* Русские композиторы конца XIX и начала XX века. – М.: Сов. композитор, 1960. – 63 с.
82. Западное искусство: XX век. – М.: Наука, 1978. – 367 с.
83. *Зись А.* Философское мышление и художественное творчество. – М.: Искусство, 1987. – 255 с.
84. *Иванов Вяч.* Борозды и межи. – М.: Мусагет, 1916. – 351 с.
85. Из истории русской и советской музыки. Вып. 1. – Л.: Музыка, 1971. – 333 с.
86. Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1976. – 360 с.
87. Из истории русской и советской музыки. Вып. 3. – Л.: Музыка, 1978. – 253 с.
88. *Иконников А.* Художник наших дней. – М.: Сов. композитор, 1966. – 424 с.
89. История и современность. – Л.: Сов. композитор, 1981. – 288 с.
90. История музыки народов СССР в нотных образцах. Т. 1. – М.: Музыка, 1978. – 334 с.
91. История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 1. – М.: Музсектор Госиздата, 1924. – 204 с.
92. История русской советской литературы. – М.: Просвещение, 1983. – 511 с.
93. *Камю А.* Бунтующий человек. – М.: Политиздат, 1990. – 414 с.
94. *Каратыгин В.* Жизнь, деятельность. Статьи и материалы. – Л.: *Academia*, 1927. – 264 с.

95. *Каратыгин В.* Избранные статьи. – М.–Л.: Музыка, 1965. – 351 с.
96. *Каратыгин В.* Скрябин. – Пг.: Изд-во Н.И. Бутковской, 1915. – 38 с.
97. *Кастальский А.* Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Музгиз, 1960. – 290 с.
98. *Катонова С.* Балеты Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1962. – 30 с.
99. *Келдыш Ю.* Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 470 с.
100. *Collaer P.* La musique moderne. 1905–1955. – Bruxelles Paris: Art, 1963, – 294 p.
101. Комсомольская правда. 1988, 8 марта.
102. *Корабельникова Л.* Творчество С.И. Танеева. – М.: Музыка, 1986. – 296 с.
103. *Корев С.* «Кето и Котэ» В. Долидзе. – М.–Л.: Музгиз, 1951. – 52 с.
104. *Кремлёв Ю.* Третья симфония А.Н. Скрябина. – Л.: Музгиз, 1941. – 24 с.
105. Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2. – М.: Музыка, 1973. – 243 с.
106. Критика и музыкознание. – Л.: Музыка, 1987. – 251 с.
107. *Курышева Т.* Театральность и музыка. – М.: Сов. композитор, 1984. – 200 с.
108. *Ландсбергис В.* Творчество Чюрлёниса. – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.
109. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
110. *Ленин В.* Полное собрание сочинений. Т. 41. – М.: Госполитиздат, 1962. – 696 с.
111. *Леонтьев К.* Цвет «Прометея». – М.: Знание, 1965. – 127 с.
112. *Ливанова Т.* Н.Я. Мясковский. – М.: Музгиз, 1953. – 405 с.
113. *Лист Ф.* Сочинения для фортепиано. Т. 9. – М.: Музыка, 1975. – 260 с.
114. Литература и музыка. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. – 228 с.
115. *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр. – М.: Сов. композитор, 1990. – 224 с.
116. *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве. – М.: Искусство, 1957. – Т. 1. – 632 с.
117. *Мартынов И.* Сергей Прокофьев. – М.: Музыка, 1974. – 560 с.
118. *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
119. *Меликов Х.* «Аршин мал алан» У. Гаджибекова. – Баку, 1955. – 88 с.
120. *Месхишвили Э.* Фортепианные сонаты Скрябина. – М.: Сов. композитор, 1981. – 272 с.

121. *Михайлов М.* А.К. Лядов. – Л.: Музыка, 1985. – 208 с.
122. *Михайлов М.* Александр Николаевич Скрябин. – Л.: Музыка, 1982. – 112 с.
123. Музыка XX века. Кн. 1. – М.: Музыка, 1976. – 367 с.
124. Музыка XX века. Кн. 2. – М.: Музыка, 1977. – 574 с.
125. Музыка XX века. Кн. 3. – М.: Музыка, 1980. – 589 с.
126. Музыка XX века. Кн. 4. – М.: Музыка, 1984. – 509 с.
127. Музыка XX века. Кн. 5 (А). – М.: Музыка, 1985. – 341 с.
128. Музыка и современность. Вып. 1. – М.: Музгиз, 1962. – 472 с.
129. Музыка и современность. Вып 3. – М.: Музыка, 1965. – 414 с.
130. Музыка и современность. Вып 4. – М.: Музыка, 1965. – 382 с.
131. Музыка. Культура. Человек. Вып. 1. – Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1988. – 208 с.
132. Музыка. Культура. Человек. Вып. 2. – Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1991. – 226 с.
133. Музыкальная культура сегодня. – Мюнхен: Gebrüder Giehrl, 1989. – 296 с.
134. Музыкальная энциклопедия. Т. 4. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – 976 с.
135. Музыкальное наследие Чайковского. – М.: Музгиз, 1958. – 541 с.
136. Мусоргский М.П. и музыка XX века. – М.: Музыка, 1990. – 268 с.
137. *Мясковский Н.* Собрание материалов. Т. 1. – М.: Музыка, 1964. – 394 с.
138. *Мясковский Н.* Собрание материалов. Т. 2. – М.: Музыка, 1964. – 612 с.
139. Рабочий и театр. 1929. № 24.
140. Рабочий и театр. 1930. № 3.
141. Рабочий и театр. 1930. № 7.
142. Н. Рославец и его время. Вып. 1. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. – 36 с.
143. Н. Рославец и его время. Вып. 2. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. – 36 с.
144. Н. Рославец и его время. Вып. 3. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. – 47 с.
145. Н. Рославец и его время. Вып. 4. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. – 52 с.
146. Н. Рославец и его время. Вып. 5. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. – 31 с.
147. *Нестьев И.* Век нынешний, век минувший. – М.: Сов. композитор, 1985. – 386 с.
148. *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1973. – 662 с.

149. *Нестьев И.* На рубеже двух столетий. – М.: Музыка, 1967. – 109 с.
150. *Никитина Л.* Советская музыка. История и современность. – М.: Музыка, 1991. – 278 с.
151. *Николаева А.* Особенности фортепианного стиля А.Н. Скрябина. – М.: Сов. композитор, 1983. – 104 с.
152. Новый мир. 1960. № 10.
153. О западноевропейской музыке XX века. – М.: Сов. композитор, 1973. – 272 с.
154. *Онеггер А.* Я – композитор. – Л.: Музгиз, 1963. – 207 с.
155. *Орджоникидзе Г.* Фортепианные сонаты Прокофьева. – М.: Музгиз, 1962. – 151 с.
156. Орлов Г. Симфонии Шостаковича. – Л.: Музгиз, 1961. – 322 с.
157. *Орлова Е., Крюков Н.* Академик Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1984. – 460 с.
158. *Павлишин С.* Зарубежная музыка XX века. – Киев: Муз. Україна, 1980. – 212 с.
159. *Павчинский С.* Сонатная форма произведений Скрябина. – М.: Музыка, 1979. – 236 с.
160. *Петрова Н.* Р.М. Глиэр. – Л.: Музгиз, 1962. – 114 с.
161. Проблемы музыки XX века. – Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. 320 с.
162. Прокофьев С. – М.: Сов. композитор, 1962. – 384 с.
163. Прокофьев С. – М.: Музыка, 1965. – 236 с.
164. Прокофьев С. – М.: Музыка, 1981. – 160 с.
165. Прокофьев С. – М.: Сов. композитор, 1991. – 320 с.
166. Прокофьев о Прокофьеве. – М.: Сов. композитор, 1991. – 285 с.
167. *Прокофьев С.* Автобиография. – М.: Сов композитор, 1982. – 600 с.
168. Прокофьев С. Материалы. Документы. – М.: Музгиз, 1961. – 708 с.
169. Прокофьев С. Статьи и исследования. – М.: Музыка, 1972. – 334 с.
170. Прокофьев С. Статьи и материалы. – М.: Музыка, 1965. – 398 с.
171. *Прокофьев С. и Мясковский Н.* Переписка. – М.: Сов. композитор, 1977. – 600 с.
172. *Пушкин А.* Полное собрание сочинений. Т. 7. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – 576 с.
173. *Раабен Л.* Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. – Л.: Сов. композитор, 1986. – 200 с.
174. Раннее утро. 1911, 16 декабря.
175. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. – М.: Музыка, 1982. – 440 с.

176. *Рогожина Н.* Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева. – М.–Л., Музыка, 1964. – 126 с.
177. Роль человеческого фактора в языке. – М.: Наука, 1988. – 212 с.
178. *Рославец Н.* Сочинения для фортепиано. – М.: Музыка, 1989. – 120 с.
179. *Рубцова В.* Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1989. – 448 с.
180. Русская музыка на рубеже XX века. – М.–Л., Музыка, 1966. – 295 с.
181. Русская музыкальная литература. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1985. – 286 с.
182. Русская художественная культура второй половины XIX века. – М.: Наука, 1991. – 392 с.
183. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Кн. 1. – М.: Наука, 1968. – 441 с.
184. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Кн. 2. – М.: Наука, 1969. – 402 с.
185. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. – М.: Госиздат, 1925. – 318 с.
186. *Сабинина М.* Шостакович-симфонист. – М.: Музыка, 1976. – 477 с.
187. *Савенко С.* Мир Стравинского. – М.: Композитор, 2001. – 328 с.
188. *Сахалтуева О.* О гармонии Скрябина. – М.: Музыка, 1965. – 50 с.
189. Скрябин А.Н. – М.–Л.: Музгиз, 1940. – 248 с.
190. Скрябин А.Н. – М.: Сов. композитор, 1973. – 548 с.
191. Скрябин А.Н. Письма. – М.: Музыка, 1965. – 719 с.
192. Скрябин Александр Николаевич. – М.: Музыка, 1979. – 216 с.
193. Скрябин А.Н. Человек. Художник. Мыслитель. – М.: Музыка, 1992. – 448с.
194. Скрябин и его музей. – М.: МОНО, 1930. – 37 с.
195. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
196. *Слонимский С.* Симфонии Прокофьева. – Л.: Музыка, 1964. – 228 с.
197. *Смирнов В.* Творческое формирование И.Ф. Стравинского. – Л.: Музыка, 1970. – 152 с.
198. *Смирнов М.* Русская фортепианная музыка. – М.: Музыка, 1983, – 336 с.
199. *Смирнов М.* Эмоциональный мир музыки. – М.: Музыка, 1990. – 320 с.
200. Советская музыка. Сборник № 4. – М.–Л.: Музгиз, 1945. – 190 с.
201. Советская музыка. 1977. № 6.

202. Советская музыка. 1980. № 2.
203. Советская музыка. 1981. № 2.
204. Советская музыка. 1982. № 2.
205. Советская музыка. 1989. № 5.
206. Советская музыка. 1990. № 2.
207. Советская музыка. 1991. № 4.
208. Современная драматургия. 1984. № 3.
209. Современная книга по эстетике. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. – 603 с.
210. Современные вопросы музыкознания. – М.: Музыка, 1976. – 287 с.
211. Современные проблемы советской музыки. – Л.: Сов. композитор, 1983. – 144 с.
212. *Соловцов А.* С.В. Рахманинов. – М.: Музыка, 1969. – 174 с.
213. *Сорокер Я.* Скрипичное творчество С. Прокофьева. – М.: Музыка, 1965. – 118 с.
214. *Сорокина Е.* Фортепианный дуэт. – М.: Музыка, 1988. – 319 с.
215. *Стравинский И.* Диалоги. – Л.: Музыка, 1971. – 413 с.
216. Стравинский – публицист и собеседник. – М.: Сов. композитор, 1988. – 501 с.
217. Стравинский И. Статьи, воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1985. – 376 с.
218. Стравинский И. Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. – 528 с.
219. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. – Л.: Музгиз, 1963. – 272 с.
220. *Тараканов М.* Прокофьев и некоторые вопросы современного музыкального языка. – М.: Сов. композитор, 1968. – 124 с.
221. *Тараканов М.* Стиль симфоний Прокофьева. – М.: Музыка, 1968. – 431 с.
222. Театр. 1974. № 2.
223. Театр и искусство. 1914. № 9.
224. *Тевосян А.* «Литургия» С. Рахманинова. – Диск «С. Рахманинов, Литургия Иоанна Златоуста». Стерео А 10 00407 005. – М.: Мелодия, 1988.
225. Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. – М.: Музыка, 1967. – 511 с.
226. *Тигранов Г.* А.А. Спендиаров. – М.: Музыка, 1971. – 288 с.
227. *Толстой А.Н.* Полное собрание сочинений. Т. 5. – М.: Гослитиздат, 1947. – 512 с.
228. *Томпакова О.* Владимир Иванович Ребиков. – М.: Музыка, 1989. – 80 с.
229. Утро России. 1911, 15 декабря.

230. *Хентова С.* Шостакович. Т. 1. – Л.: Сов. композитор, 1985. – 544 с.
231. *Хлебников В.* Собрание произведений. Т. 1. – Л.:, Изд-во писателей в Ленинграде, 1928. – 343 с.
232. *Холопов Ю.* Современные черты гармонии Прокофьева. – М.: Музыка, 1967. – 477 с.
233. *Холопова В., Холопов Ю.* Фортепианные сонаты Прокофьева. – М.: Музгиз, 1961. – 88 с.
234. Художественная культура в капиталистическом обществе. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 288 с.
235. Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения (1983). – Л.: Наука, 1985. – 279 с.
236. Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения (1984). – Л.: Наука, 1986. – 260 с.
237. *Цветаева М.* Сочинения в 2 тт. Т.2. – Минск: Народная асвета, 1989. – 480 с.
238. *Чередниченко Т.* Человек в зеркале массовых жанров. – М.: Музыка, 1992. – 212 с.
239. Черты стиля С. Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1962. – 314 с.
240. *Шавердян А.* Комитас. – М.: Сов. композитор, 1989. – 320 с.
241. *Шеллинг Ф.* Сочинения в 2 тт. Т. 1. – М.: Мысль, 1987. – 637 с.
242. *Шимановский К.* Избранные статьи и письма. – Л.: Музгиз, 1963. – 253 с.
243. *Шостакович Д.* Собрание сочинений. Т. 18. – М.: 1981. – 480 с.
244. *Энтелис Л.* Силуэты композиторов XX века. – Л.: Музыка, 1975. – 284 с.
245. *Эренбург И.* Собрание сочинений. Т. 8. – М.: Худож. литература, 1966. – 613 с.
246. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. – М.: Сов. композитор, 1969. – 397 с.
247. *Ярустовский Б.* Избранное. – М.: Музыка, 1989. – 316 с.
248. *Ярустовский Б.* Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 2. – М.: Музыка, 1978. – 344 с.

Из отзывов на первое издание книги *«Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века»*

(М.: «Композитор», 2005)

Книга А.И. Демченко посвящена одному из важнейших периодов истории отечественной музыки, богатому ярчайшими творческими достижениями, но и необычайно противоречивому, а потому сложному для анализа. Многим, конечно, памятны уничтожающие оценки, которые давались деятельности русской художественной интеллигенции того времени, и начавшийся в дальнейшем их пересмотр с целью воссоздания исторической справедливости. Лично мне довелось быть участником многих дискуссий по этой проблематике как одному из авторов и членов редколлегии четырёхтомного труда «Русская художественная культура конца XIX и начала XX века (1895–1917)», издававшегося АН СССР и ВНИИ искусствознания начиная с 1960-х годов. Уже тогда явления искусства первых десятилетий века подвергались значительному переосмыслению. Потребность в продолжении такой работы особенно ощутима в наше время, в период переоценки многого из наследия отечественной культуры.

А.И. Демченко не проходит мимо тех воззрений, которые представляются ему ошибочными или односторонними в освещении рассматриваемого материала. Но не критическая направленность обращает на себя внимание в первую очередь при чтении книги, а собственная, принадлежащая автору интерпретация описываемого. Она заявляет о себе на самых разных уровнях – от общей концепции исторического процесса до аналитических характеристик отдельных произведений. Наиболее существенное в этом плане, определяющее основную новизну книги, – создание на основе творчества отечественных композиторов художественной картины мира первых десятилетий XX века.

Воссоздавая художественную картину мира сложной переломной эпохи, автор убедительно выдвигает в качестве руководящей идеи своих анализов взаимодействие старого и нового, отживающего и нарождающегося. Взаимодействие это рассматривается в большинстве случаев гибко, в разных ракурсах – в гармоничном

сопряжении, в разноречивом сосуществовании и в конфликте. Многоцветный спектр художественных исканий времени представлен самыми различными тенденциями, в том числе связанными со всякого рода сумеречными переживаниями человеческой души, получившими в искусстве начала века значительное распространение. Но пафос исследования явно в утверждении того нового, молодого, буйно расцветавшего в музыке России, что вливало в неё свежие соки и способствовало завоеванию ею новых вершин в истории мировой культуры. В первую очередь это относится к творчеству Стравинского и Прокофьева. Именно оно в значительной мере, очевидно, рождает у автора представление о новом человеке, своего рода «герое времени», входившем тогда в мир русского искусства.

Автор проявил себя исторически мыслящим исследователем. Он умело вводит материал из трудов философов, эстетиков, искусствоведов разных специальностей, писателей, критиков. Очень широк круг привлекаемых работ музыковедов. При рассмотрении творчества композиторов часто используются различные сопоставления, позволяющие лучше выявить в нём черты преемственности и перспективу исторического развития.

В отзывах подобного рода принято оценивать манеру изложения рецензируемого труда. Обычно, когда хотят похвалить книгу, указывается на то, что она отличается стройностью формы и написана ясным, доступным языком. Всё это имеет место и в данном случае. Но к сказанному хочется добавить ещё нечто весьма существенное. Автор обладает способностью выразительно, ярко, красочно характеризовать содержание анализируемых произведений, их образный строй и музыкальный язык. Примеров тому можно было бы привести немало. Особенно удачен анализ «Весны священной», превосходно передающий буйство жизненных сил и многокрасочную звуковую палитру её музыки.

А.Д. Алексеев,
доктор искусствоведения,
профессор Российской академии музыки имени Гнесиных

Побудительным мотивом исследования А.И. Демченко является, по его словам, *«настоятельная потребность в расширении и углублении наших представлений о различных этапах развития цивилизации»,* в том числе на основе *«ресурсов, которыми располагает в данном отношении искусство»*. Целью работы поставлено уяснение *«художественной картины мира»* как *«системы обобщённых представлений о той или иной исторической эпохе, которые складывались в процессе осмысления произведений искусства»*. Этот методологический подход реализуется через рассмотрение наследства отечественной музыки начала XX столетия.

Выбранный ракурс исследования, несомненно, актуален и плодотворен. Он требует, с одной стороны, широкого и комплексного анализа, привлечения немалого материала из смежных областей художественной культуры, культуры в целом, социально-исторического развития; с другой стороны, он позволяет ещё раз вернуться к музыкальным достижениям России первых десятилетий XX века, заново оценить их взаимосвязи, часто взаимозависимость, а в необходимых случаях увидеть многие явления в новом свете.

Важно отметить также, что рецензируемая работа попадает в русло уже явно обозначившей себя исследовательской тенденции, которую можно было бы определить как дальнейшее усиление культуроведческой и историко-философской контекстуальности изучения музыки. И совершенно прав А.И. Демченко, считая, что при всём обилии уже появившихся и только что появляющихся трудов об отдельных авторах, об отдельных творческих тенденциях того времени, даже при имеющихся уже ценных опытах культурно-исторического обобщения данного периода, сама *художественная картина мира* всё-таки далеко не написана. Этим оправдываются любые усилия в данном направлении.

Представляется, что наибольшую методологическую трудность при написании этого труда составляло нахождение пропорций между весьма широкой культурно-философской проблематикой и необходимым массивом конкретно-аналитических аргументов. Автор с должным тактом останавливается перед порогом чрезмерной (при данном ракурсе рассмотрения) «технологической» детализации, сознавая, видимо, что не каждый интонационный оборот, не любая фактурная краска требует именно культурно-философской интерпретации.

В соответствии с заявленной темой и избранным ракурсом изучения, автор трактует сложные духовно-художественные про-

цессы этого периода как отражение факторов более широких, относящихся к культурно- и социально-историческим рядам. Именно этим и обусловлены, по мнению исследователя, динамичные и далеко не однозначные изменения в искусстве той поры, выявляемые то в сплетении «классических», «романтических», «современных» и иных тенденций, то в тяготении художников к предельному, чрезвычайному (*«принцип экстремальности»*, как формулирует это автор), то в сложной диалектической игре семантических антитез и т. д. Реконструируемая художественная картина мира начала XX столетия позволяет приблизиться к целостному пониманию искусства этого трудного и важного времени – в его специфике, в его ретроспективных и перспективных связях.

Е.Г. Шевляков,
доктор искусствоведения,
профессор Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова

В своём труде исследователь формирует многофигурную и полихромную музыкально-историческую панораму искусства России начала века, верно акцентируя при этом происходившее в 1910-е годы как годы кардинального перелома, когда было заложено ядро всей музыки новейшего времени. В работе полностью преодолена обычная для музыковедения ориентированность на отдельно рассматриваемые национальные школы, художественные жанры, индивидуальные стили. Всё это подчинено системе обобщений, и главное для автора – объективный исторический процесс, в котором сплавлены воедино различные явления и тенденции.

В рамках избранного материала и исторического периода осуществляется характеристика коренных для современного мироощущения констант и категорий, содержащая массу ярких и точных наблюдений. С этой точки зрения, перед нами в высшей степени примечательная попытка выйти к новым горизонтам искусствоведческой науки.

Необходимо подчеркнуть потенциально большую практическую значимость данного труда. Подобная монография может стать ценным подспорьем в вузовских курсах истории музыки.

Основанием для этого являются такие качества предлагаемого труда, как чёткость вводимых понятий и полная ясность выявленной автором картины музыкально-исторического процесса, которая сводится к трём основополагающим идеям: движение к истокам бытия, прессинг силовых воздействий и связанный с этим кризис гуманизма, дуализм данного периода, состоящий в сосуществовании и противоборстве двух эпох. Всемерной поддержки и внедрения в учебную практику заслуживает выдвинутый автором концепционный метод музыкально-исторического анализа.

Г.А. Ермакова,
доктор искусствоведения,
профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

Книга А.И. Демченко посвящена изучению гносеологической функции искусства, связанной с отражением в нём целостного опыта культуры. Поставленная задача (воссоздать художественную картину мира, запечатлённую в конкретно-исторический период) выводит исследователя за академические рамки предмета истории музыки и открывает перспективы к созданию философии культуры. Этому даёт основание и избранный материал – автор сосредоточивает внимание на одной из кульминационных эпох в развитии музыкального искусства в России, когда русская музыкальная культура, вступая на мировую арену и включаясь в интернациональные процессы, оказывает на них определённое воздействие.

Автор определяет три главных ракурса рассмотрения проблемы. Первый, онтологический, касается вопросов о движении культуры к *«осознанию истоков бытия»*, о включённости человека в *«общий поток мироздания»*. Второй, социально-психологический, отражает тенденцию кризиса гуманизма *«под прессингом силовых воздействий»*. Третий, художественно-исторический, описывает характерную для переходной эпохи ситуацию дуализма, взаимодействия двух стилевых потоков – завершающего Классическую эпоху и формирующего эстетику Новейшего времени.

Принципиальное, на наш взгляд, значение имеют идеи о ведущем значении в художественных процессах рубежа веков двух

родовых принципов романтизма: принципа экстремальности и принципа антитез; акцентирование ключевой роли периода 1910-х годов, когда закладывался фундамент нового звукового мышления, утверждались качественно новые стилеобразующие принципы; мысль о том, что *«по показаниям музыкального искусства»* в рассматриваемый период произошёл *«невероятной силы взрыв, извержение первичной сверхэнергии, спрессованной в ядро, несущее в себе запас ресурсов, отпущенных на длительную историческую перспективу»*.

В целом исследование содержит важные обобщения об одном из необычайно сложных и вместе с тем продуктивных периодов отечественной музыкальной культуры, вносит весомый вклад в построение метода культурологического анализа музыкально-исторических процессов.

С.С. Гончаренко,
доктор искусствоведения,
профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

Проблема создания художественной картины мира приобретает особую актуальность в современном мире. Перед человечеством встала задача познать свои истоки, выработать более глубокое и разностороннее представление о различных этапах развития цивилизации. Изучение данного вопроса требует комплексного подхода, поскольку имеющихся знаний в области истории, философии, эстетики для нынешнего уровня научной мысли уже недостаточно. Новый аспект исследуемой автором проблемы представлен областью музыковедения, апеллирующей к художественной памяти времён, отражённой в призме музыкального искусства.

Современные учёные уделили вопросу создания художественной картины мира очень мало внимания. В единичных научных опытах только намечены подходы к исследуемой проблеме. Назрела необходимость её теоретического и практического осмысления. Это впервые сделано А.И. Демченко в его книге, посвящённой крупной историко-теоретической проблеме и имеющей большое прикладное значение.

Рассмотрение данной проблемы, на наш взгляд, является перспективным направлением в музыковедении, позволит распространить полученный опыт на изучение иных этапов как музыкального, так и других видов искусства. Этот аспект изучения позволит установить необходимую взаимосвязь художественной памяти и научной картины, что значительно обогатит наше знание о мире и человеке.

Исследование отличается последовательностью в постановке и освещении вопроса художественной картины мира. Анализ современного состояния научных разработок, творческое применение методологических установок, а также критическая оценка и умелое обобщение имеющихся в литературе взглядов позволили автору определить основные черты данной проблемы, дать самостоятельное её понимание, раскрыть глубинную суть проблемы художественной памяти, моделирующей облик мира.

К числу важных достоинств работы относится то, что практически впервые сделана попытка создания системно выстроенной панорамы отечественной музыки начала XX века, охватывающей явления многонационального искусства России, обосновывающей единство и целостность данного периода, закономерность и мотивированность присущего ему исторического перелома. Во всём этом обнаруживается новизна и оригинальность проведённого исследования.

К.Ш. Дюшалиев,
доктор искусствоведения,
профессор Кыргызского государственного института искусств имени Б. Бейшеналиевой

Изменившаяся социально-психологическая ситуация нашего сегодняшнего бытия требует пересмотра, а в ряде случаев и коренной переоценки сложившихся научных представлений, особенно в дисциплинах гуманитарного профиля. Книга А.И. Демченко являет собой одну из первых работ, по-новому рассматривающих процесс художественного развития отечественной культуры начала XX века.

Научная ценность и новизна данного труда заключается в том, что в нём впервые объят огромный пласт отечественной музыки и прослежены процессы, протекающие в ней на протяжении 1890–1920-х годов. Главное же – предложена оригинальная концепция, согласно которой отечественная музыкальная культура первых

десятилетий XX века предстаёт как целостное явление, подготовившее и определившее всё дальнейшее развитие новой музыки. Впервые в нашем музыковедении выдвинута концепция, отказавшаяся от механического деления отечественной музыки на периоды, граница которых проходит через 1917 год.

Идея эта представляется плодотворной и весьма перспективной. Она дала автору возможность увидеть основополагающие процессы в отечественной культуре, предложить системно-целостную характеристику «макрокосмоса» и «микромира» в их параллелизме, *«осознать музыку как род художественной памяти, свидетельство породившей её эпохи, как искусство, способное моделировать облик мира и человека присущими этому виду искусства средствами»*.

Анализ явлений музыкальной культуры исследуемого периода привёл автора к выводу, что именно в 1910-е годы произошёл *«коренной, принципиально важный сдвиг в сфере музыкального мышления, определивший горизонты искусства XX столетия»*. Это дало основание автору сформулировать свою идею периодизации культурно-исторических эпох.

Основной вывод монографии, состоящий в утверждении, что искусство, значительно расширяя наше знание о мире и человеке, способно дать такое измерение в понимании бытия, которое *«практически недосягаемо для осмысления с привычных позиций»*, получил, на наш взгляд, полное обоснование.

Л.П. Иванова,
доктор искусствоведения,
профессор Астраханской государственной консерватории

В книге А.И. Демченко нетрудно усмотреть массу достоинств и эвристических моментов. Возможно, наиболее ценный из них связан с социологическими аспектами. В этом отношении, на мой взгляд, в исследовании достигнуты поразительные результаты.

На основе анализа художественно-образной ткани огромного массива музыкальных произведений выполнен целостный, многоракурсный срез того, что происходило с миром и человеком в начале XX столетия. Такой срез, выполненный в призме художественного творчества, даёт во многом новое ви́дение исторического бытия, высвечивает подчас совершенно неожиданные грани и

нюансы, о существовании которых в лучшем случае можно было только догадываться. Имеется в виду, например, восхождение к категориям всеприродного и надвременно́го или резко возросшая роль подсознательного, интуитивно-рефлекторного. Можно выделить также детальную характеристику таких явлений, как идея открытия мира, динамизм, комплекс агрессивности и т. д.

Таким образом, осмысление внутреннего мира человека и окружающей его жизненной реальности, исходящее из идейно-образной структуры произведений искусства, даёт чрезвычайно много нового и предлагаемый труд доказывает это со всей очевидностью.

Л.В. Сизова,
кандидат искусствоведения,
профессор Российской академии театрального искусства (ГИТИС)

Книга А.И. Демченко посвящена актуальной и малоразработанной теме. Проблема создания картины мира в настоящее время находится в центре внимания различных отраслей искусствознания, а также истории, философии, эстетики. Вместе с тем следует признать, что трудов по данной тематике немного, к тому же в большинстве из них намечены лишь исходные общеметодологические установки.

Рецензируемая работа обращена к многоликой, насыщенной резкими идейно-образными и стилевыми контрастами музыкальной эпохе – рубежу XIX–XX веков. Рассматривая Россию в статусе существовавшей тогда государственности, А.И. Демченко вовлекает в орбиту изучения не только творчество русских композиторов нескольких поколений – от М. Балакирева до Д. Шостаковича, – но и различные явления профессионального творчества, принадлежащие национальным школам (Украина, Прибалтика, Закавказье). Несомненная заслуга автора – в умении обобщить столь разнородный материал и чётко определить важнейшие универсалии, присущие данному периоду.

В исследовании применён оригинальный метод, суть которого – в изучении музыкально-исторического процесса не по привычному монографическому или жанровому принципу, а «потоком», исходя из идейно-концепционных сторон изучаемого

материала. В результате достигается комплексно-системное освоение совокупности сходных по своей направленности произведений.

Хочется особо отметить выдвинутую исследователем идею внутреннего единства отрезка 1890–1920-х годов. Отрешившись от идеологических мифов, автор по-иному осмысливает роль и генезис художественных реалий, вошедших в жизнь России того времени. Они рассмотрены в сложном, подчас противоречивом сопряжении с общими явлениями и тенденциями художественной жизни начала XX века.

Обращает внимание широкая эрудиция автора. Обосновывая многомерность проблемы создания художественной картины мира, А.И. Демченко затрагивает наиболее значительные явления мировой культуры того времени (отечественная и зарубежная литература, изобразительное искусство, кинематограф), приводит свод основных фактов, событий экономической и общественно-политической жизни, науки и техники начала XX столетия.

Н.М. Мехтиева,
кандидат искусствоведения,
профессор Азербайджанской государственной консерватории имени У. Гаджибекова