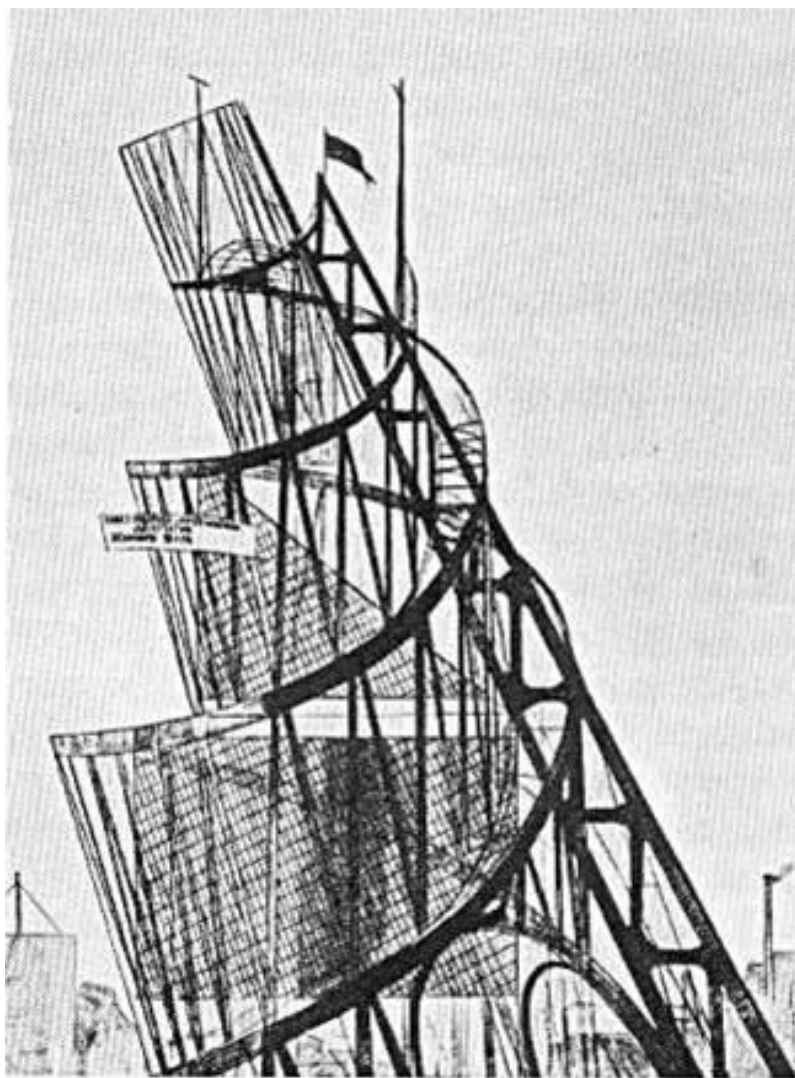


**Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований**

А.И.Демченко

Русский музыкальный авангард начала XX века



Саратов, 2025

ББК 85.31
Д 31

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории имени Л.В. Собинова

Демченко А.И.

Д 31 Русский музыкальный авангард начала XX века. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2025. – 74 с.

ISBN 978-5-94841-699-1

В предлагаемом исследовательском эссе, подготовленном доктором искусствоведения, профессором А.И.Демченко, рассматривается музыкальный авангард, представленный в искусстве России начала XX века. Внимание сосредоточено на смысловых аспектах этого примечательного явления отечественной культуры данного исторического периода. В качестве приложения даётся обзор музыкального конструктивизма в его интернациональном охвате и уже на протяжении всего столетия.

В оформлении использованы: В.Кандинский, Композиция VIII, 1923 (обложка) и В.Татлин, проект памятника III Интернационалу, 1919–1920 (титул).

ББК 85.31

ISBN 978-5-94841-699-1

© Демченко А.И., 2025
© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В.Собинова, 2025

В качестве преамбулы

Аванга́рд (авангардизм) – общее название различных художественных течений XX века, стремящихся к кардинальному обновлению искусства как по содержанию, так и по форме. В соотношении с термином *модернизм*, этим понятием определяется принадлежность к наиболее радикальным, «левым» явлениям художественного творчества. Кроме того, в ряде случаев авангард, как понятие, связывается главным образом с соответствующими явлениями искусства второй половины XX века.

Авангард, как художественное движение и объединяющее его умонастроение, порождён острейшими противоречиями времени, настроениями социального и духовного протеста, которые подчас выливались в нигилистический, субъективистски-анархический бунт против моральных и политических устоев современной жизни, а также против искусства, получившего общественное признание. В определённой своей части авангард питался представлениями о том, что дух нынешней эпохи можно выразить только посредством категорически новых художественных средств. Отсюда установка на разрыв с устоявшимися художественными принципами и традициями, поиски необычных форм выражения и нестандартных способов функционирования искусства, апробация непривычных методов воздействия на восприятие. В своих крайних проявлениях авангард временами приобретал открыто разрушительную направленность, приводя, по сути, к отрицанию искусства как такового. При всём том, многие средства, приёмы и типы образности, найденные в процессе авангардистского экспериментирования, прочно вошли в арсенал художественной практики XX века, что доказывает закономерность появления данного направления.

Исходная стадия его интенсивного развития приходится на 1910–1920-е годы, когда соответствующие признаки и черты проявились в таких художественных течениях, как экспрессионизм, фовизм, кубизм, футуризм, абстрактное искусство, дадаизм, сюрреализм, литература «потока сознания», атональная музыка и додекафония. Ведущие фигуры авангарда этого времени – Г.Аполлинер, С.Дали, Д.Джойс, В.Кандинский, П.Клее, П.Мондриан, М.Пруст, В.Хлебников, представители Новой венской школы (А.Шёнберг, А.Берг, А.Веберн). В различной степени соприкасались с авангардом в своём раннем творчестве Б.Брехт, В.Маяковский, П.Неруда, П.Пикассо, С.Прокофьев, Д.Ривера, И.Стравинский, Н.Хикмет, П.Элюар и многие другие художники, впоследствии перешедшие на более умеренные и широкие эстетические позиции. К началу 1930-х годов авангард в значительной мере утрачивает свой демонстративно-бунтарский характер. Следующая фаза активизации авангардистских тенденций начинается с конца 1940-х, и своего пика их развитие достигает в 1960-е и первой половине 1970-х годов (эту вторую волну иногда

называют неоавангардом). Наиболее примечательные явления: театр абсурда, «новый роман», «конкретная поэзия», хэппенинг, а также целый ряд новых систем и техник в музыкальном искусстве – сериализм, алеаторика, пуантилизм, сонорика, «конкретная музыка», электронная музыка и т.д. (композиторы Л.Берио, П.Булез, С.Губайдулина, Э.Денисов, Д.Кейдж, Я.Ксенакис, Д.Лигети, В.Лютославский, Л.Ноно, К.Пендерецкий, П.Шеффер, А.Шнитке, К.Штокхаузен и др.).

Русский музыкальный авангард начала XX века

На первый взгляд, авангардные тенденции в русской музыке начала XX века существенного распространения не получили – ни в сравнении с аналогичными явлениями в зарубежной музыке, ни тем более в сопоставлении с тем, что происходило в отечественном и мировом изобразительном искусстве. Такую точку зрения можно принять только в том случае, если причислять к авангарду лишь несколько периферийных композиторских имён, имеющих прямое касательство к активному поиску радикально новых систем и средств художественного выражения.

Одним из самых ранних «разведчиков будущего» иногда упоминается В.Ребиков, который *«первым в русской музыке использовал возможности целотонавого 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»* [47, 4] и который к тому же ввёл квартаккордику ещё в 1890-е годы и атональность в конце 1900-х (опера «Бездна»).

Вслед за тем, уже в 1910-е годы находим среди «настоящих» авангардистов не более десятка фигур. Основные направления их поисков были близки опередившей своё время творческой практике таких композиторов, как Ч.Айвз, Э.Варез, А.Хаба, и состояли в следующем: атонализм и принципы серийной организации звукового материала (Е.Голышев, Н.Рославец), опыты четвертитоновой музыки и других видов микрохроматики (А.Авраамов, И.Вышнеградский, А.Лурье, М.Матюшин), предвосхищение пуантилистики и минимализма, апробация приёмов шумовой, конкретной и электронной музыки, реформаторские начинания в системе темпериции и в области нотной записи (И.Вышнеградский, А.Лурье, Н.Обухов). Предпринимались также эксперименты по созданию электроакустических инструментов («Эфир» Н.Обухова и особенно «Терменвокс» инженера Л.Термена, имевший в своё время достаточно широкое распространение).

Наибольшую художественную и теоретическую известность получили искания Н.Рославца – созданная им *«новая система организации звука»* (с центральным элементом в виде «синтетаккорда») представляла собой самостоятельно разработанный аналог системам Новой венской школы, причём не столько додекафонии А.Шёнберга, сколько сериализму А.Веберна.

Остаётся добавить тот факт, что в картине музыкального искусства 1920-х годов к названным первопроходцам обычно присоединяют В.Дешевова и А.Мосолова с их конструктивно-урбанистическими устремлениями.

Вот, казалось бы, и всё: немногочисленность имён и главное – подтвердившаяся в ходе времени весьма скромная результативность собственно художественного потенциала всего, что вышло из-под их композиторского пера.

Однако в таком, довольно расхожем построении панорамы русского музыкального авангарда совершенно безосновательно игнорируются несколько творцов искусства, творческий поиск которых был не менее интенсивен, а плодотворность начинаний оказалась исключительно важной и влияние на мировой художественный процесс в высшей степени значимым.

Имеются в виду *И. Стравинский* и *С. Прокофьев*, которым принадлежат эпохальные открытия как в сфере звуковой технологии, так и в кардинальном обновлении образного мира. Именно их художественный поиск, не связанный с какими-либо фиксированными манифестами, 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*.

Кроме того, непосредственным предтечей музыкального авангарда можно по праву считать позднего *А. Скрябина*, поскольку он вплотную *«подошёл к тому рубежу, за которым кончалась эра традиционного тонального мышления и вступали в силу новые закономерности строения музыкальной речи»* [35, 326]. Эти закономерности обобщены *В. Рубцовой* в её 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* [33, 401–406].

Историческая миссия композитора как предтечи новой эры ярко запечатлена в его симфонической поэме «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 насковзь субъективной лирики и громада глобально-всеохватывающего социума.

Множественность образной субстанции с соответствующим ей чрезвычайным обилием тематизма подкрепляется многокомпонентностью исполнительских средств (огромный оркестровый состав с участием органа, виртуозно выписанная партия фортепиано, краска вокализирующего 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.

Александр Скрябин
«Прометей» (2.02)

(Здесь и далее цифрой в скобках указывается хронометраж звучания данного фрагмента.)

Итак, И.Стравинский, С.Прокофьев и предшествовавший им А.Скрябин. Достойным «партнёром» этих светил по смелости новаций и высокому художественному классу явился в ряде своих ранних вещей молодой *Д.Шостакович*, выступивший во второй половине 1920-х – начале 1930-х годов (в числе его наиболее радикальных опусов этого времени – Первая фортепианная соната, Вторая симфония и опера «Нос»). Назвав эти фигуры, мы получаем совершенно иную «планку» спектра и продуктивности русского музыкального авангарда первой волны.

Авангардные искания сильнейшим образом затронули и музыкальный театр начала века. Наибольшей органичностью выделилось сделанное тогда в области балета, чему способствовало то приоритетное положение, которое приобрели на данном этапе инструментальный стиль и свободная хореографическая пластика. Здесь высшей кульминацией стала «Весна священная» Стравинского, которую справедливо именуют «*катехизисом*» новой музыки вообще.

Сложнее обстояло дело с обновлением *оперы*, где многое тормозилось теми естественными техническими ограничениями, которые ставит перед композитором природа певческого голоса. Тем не менее, велись разноплановые эксперименты, преследующие своей целью коренную модернизацию столь условного, инертного и «требовательного» жанра.

На отечественной почве новшества в нём начались с оперы-пародии В.Эренберга «Вампука» (1909), знаменитой 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.

Следующей заметной вехой стала опера М.Матюшина «Победа над Солнцем» (1913). Её премьера прошла с неслыханным скандалом, что сознательно предусматривалось творцами этого демонстративно футуристического действия. Главное достояние в нём составила не нарочито примитивистская музыка и даже не поэтическая «заумь» А.Кручёных, а сценография и костюмерия

К.Малевича. Его оформление спектакля строилось на основе геометризованных форм, и сам художник считал эту работу этапной для себя: пока что бессознательно введённый здесь чёрный квадрат на белой простыне занавеса послужил истоком его супрематизма.

Новый прилив авангардных проб в области отечественной оперы приходится на 1920-е годы. С.Прокофьев после заведомо представленческой буффы «Любовь к трём апельсинам», во многом вдохновлённой театральными экспериментами В.Мейерхольда, создаёт две музыкальные драмы экспрессионистского типа – «Игрок» (в исходном варианте была написана ещё в 1916 году, но окончательно завершена десятилетием позже) и особенно «Огненный ангел» с его сгущённо мистической атмосферой. Сутью обоих произведений 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).

Прокофьев всеми силами стремился вырвать оперу из плена замкнутых музыкальных форм, сообщить ей сквозной ток напряжённейшего событийного действия. В том же направлении непосредственного сближения со спецификой драматического спектакля продвигались новаторски настроенные В.Дешевов («Лёд и сталь», 1929) и Л.Книппер («Северный ветер», 1930), к тому же настойчиво внедрявшие в свои партитуры дух жёсткого конструктивизма.

Параллельно этому шёл поиск в сфере гротесковой эскапады абсурдистского толка. В 1928 году одновременно появились оперы «Герой» А.Лурье и «Нос» Д.Шостаковича. Именно с позиций эстетики абсурда авторы стремились противопоставить вывернутой наизнанку эксцентрике сценического действия подчёркнуто серьёзную, даже мрачную по своему колориту музыку и тем самым создать эффект трагикомического несоответствия. Вторая из этих ярко выраженных экспериментальных отечественных опер начала XX века оказалась наиболее талантливой и жизнеспособной – на Западе подобное положение завоевала опера А.Берга «Воцтек» (1921), ощутимо повлиявшая на становление оперной эстетики Д.Шостаковича.

* * *

Сделав краткий предварительный обзор картины авангардного поиска в музыкальном искусстве России начала XX века, обратимся к достаточно подробному анализу смысловых пространств этого поиска, опираясь главным образом на творчество двух ведущих фигур того времени, каковыми являлись И.Стравинский и С.Прокофьев. При всём том, логика исторически обоснованного понимания происходящего будет периодически вызывать необходимость обращения к явлениям, которые непосредственно предшествовали возникновению той или иной новации авангардного толка в качестве предваряющей и нарастающей тенденции.

Так, если говорить о стилевых процессах рубежного времени, то можно привести массу иллюстраций прорастания современных элементов на классической «почве»:

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

Редко, но случался даже открытый выход за пределы классического стиля – можно назвать пьесу А.Скрябина «Загадка» *op.52 № 2* или пьесы М.Чюрлениса *op.19 № 3* и *op.32 № 1*, в которых намечаются черты прокофьевской фортепианной манеры, а также его пьесы *op.16 № 3* и *op.17 № 1* с приёмами атонального письма. Не столь продуктивны в отношении художественного результата были поиски В.Ребикова, однако не может не поразить его «чутьё» на новые технологические ресурсы, которые открывали качественно иную перспективу звукового мышления.

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

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

В первой половине 1910-х (начиная с балета Стравинского «Петрушка» и Первого фортепианного концерта Прокофьева, оба – 1911) 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*» [46, 85] стал 1913 год, когда появились три последние сонаты Скрябина, балет Стравинского «Весна священная», Второй фортепианный концерт Прокофьева и первые камерные композиции Рославца, выполненные в соответствии с открытой этим автором «*новой системой организации звука*» (в этом же году была поставлена футуристическая опера М.Матюшина «Победа над Солнцем»).

Следовательно, свою эволюцию XX столетие начинало с интенсивнейшего продуцирования идей, открытий, инициатив. То был настоящий бум модернизации, поистине революционный переворот. В контексте бурной экспансии *современничества* (определение, вошедшее в русский обиход, наряду с иноязычным *модернизм*) 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, двигательного-эмоциональных проявлений.

Тон всему происходящему 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, освобождение 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 миропорядка 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 современная эпоха пришла на смену классико-романтической эпохе – шестисотлетнее Новое время сменялось Новейшей эрой.

Следует подчеркнуть: только на первый взгляд могло показаться, что поистине революционный переворот в искусстве произошел тогда мгновенно. Всматриваясь внимательно и даже не учитывая отмеченного выше «предыкта» конца 1900-х годов, обнаруживаем, что 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 нового, эпопея продолжительного внутреннего созревания категорически иной 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”»* [41, 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 современной эпохи.

В качестве дополнительного свидетельства постепенности перехода к новому художественному мышлению вернёмся к его предыдущему балету, где по-своему зафиксирована стадия исторического перелома. Здесь разворачивается 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»* [42, 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 (посредством 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 (порой буквально ежесекундные контрасты тембра, динамики, типа интонирования), это склонность к пикантному изыску, взбалмошности, издёвке, эпатирующему выверту (изошрённая, подчёркнуто дифференцированная инструментовка, ост-

ро «приперченные» звучания, цепочки неразрешающихся диссонансов, вызывающе трескучее тремолирование полумумовых 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 с вспышками необузданной ярости (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 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.

* * *

Итак, к началу 1910-х годов совершенно очевидным стал факт *рождения и утверждения нового мира*. Безусловной доминантой исторического процесса являлось не столько поступательное развитие устоявшихся норм, сколько кардинальное обновление всей системы жизнеотношения, а 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. А суть изменившейся реальности состояла в выдвигании таких качеств, как жёсткость, противоречивость и динамизм.

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

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

Наиболее сильнодействующим фактором материализации рассматриваемого качества оказалась диссонантность. Её эскалация начиналась с усложнения традиционной аккордики путём расщепления ступеней и обрастания побочными тонами (вплоть до возникновения кластерных образований), а также благодаря широкому использованию полифункциональных комплексов. Принципиально важным качественным скачком явился переход к построению ак-

кордов нетерцового строения, в которых преодолевалась изначальная мягкость гармоний терцовой структуры; в конструировании такой аккордики особенно существенным было введение секундового принципа, действие которого распространялось и на соединение аккордов.

Таким образом, диссонантность утверждала себя не только по вертикали, но и по горизонтали. Это отразилось в частности в том, что интонационный рисунок в противовес былой пластичности становится угловатым, ломаным – как по причине постоянного использования крупных мелодических скачков, так и ввиду всемерного насыщения интерваликой тритонов, септим, нон. Те же интервалы (наряду с чистыми квартами и квинтами) начинают заменять привычные терции и сексты в параллельном движении голосов. Наконец, обычными становятся всякого рода полиладовые, политональные и сложные линейные наложения.

В результате происходит так называемая эмансипация диссонанса, что явилось эпохальным переворотом в сфере музыкально-художественного мышления. Отныне диссонанс вырывается из подчинения консонансу, обретает независимость, то есть рассматривается как самоценный элемент, вне взаимодействия с консонансом. Полнота его «гражданских прав» закрепляется в таких явлениях, как отказ от разрешения диссонанса в консонанс и появление диссонирующей тоники (например, 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 выражения, доминанта лирически-эмоционального начала, особенно в той его метаморфозе, которая возникла на рубеже XX столетия и сказала в пассивно-созерцательной настроенности, в иллюзорности и эстетизме (символико-импрессионистское крыло отечественного искусства). Взамен утверждалось конкретно-чувственное, реальное, грубовато-земное. Отмеченное противостояние с достаточной отчётливостью осознавалось творцами новой музыки. И.С.Стравинский в середине 1920-х годов утверждал: *«Романтизм есть достояние XIX века, а мы живем в противоположную эпоху... Романтическая музыка исходила из чувств и фантазии, моя музыка исходит из движения и ритма»* [41, 53, 81].

Подходя к проблеме резко выраженной *противоречивости* с точки зрения музыкальной технологии, обнаруживаем один из внутренних механизмов, способствующих её постоянному воспроизводству. Речь идёт об антиномии центростремительных и центробежных 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 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, причём 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.

В противоположность сказанному действие *центростремительных тенденций* было нацелено на утверждение некоего стандарта, определённой унификации, безусловно контролируемого процесса (за подобными тяготениями прочитывалась «тоталитарная» идея единоцентризма с соответствующей установкой на различные ограничения). В техническом отношении это отчётливее всего проявлялось в жёстком прессинге ритма, берущем на себя организующие функции, в выдвигании остинатности, принимающей подчас характер открыто подавляющего воздействия, в апелляции к однородным, монолитным, нивелирующим тембровым краскам и массивованным *tutti*, в заданности композиционно-драматургического изложения на какой-либо единообразный приём, а также в тяготении 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 современности. 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.

* * *

Более подробного рассмотрения требует третье из коренных качеств резко изменившейся реальности — *динамизм* и связанный с ним *прессинг силовых воздействий*.

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 — знаменем этого времени

явилось бурное развёртывание колоссального силового потенциала. Современники стали свидетелями беспрецедентного бума энергии и динамизма, и отечественное музыкальное искусство чутко отреагировало на него радикальными сдвигами в сфере образности и стилистики. Извержение современного динамизма, произошедшее в 1910-е годы, было настолько мощным по силе и новым по очертаниям, что воспринималось как нечто ошеломляющее. Основными выразителями движения «бури и натиска» выступили начинавшие свой путь Прокофьев и Стравинский.

Отныне *динамизм* становится важнейшей приметой эпохи, означая максимальную насыщенность движением, повышенную активность, исключительную мобильность, обострённую импульсивность. Он является всепроникающим фактором нового мироощущения, 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, причём ударность в самом широком смысле слова – от жёсткого волевого напора до плакатно-оголётного рельефа и всякого рода маркированной 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 inferнально-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 отечественной 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 – токатной, моторной, маршевой и т.д. Но ритм не довольствуется ролью одного из элементов, 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»* [25, 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.

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 выдвигается 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 токатной пульсации, остинатно-моторных фигураций вращательного типа и прочих имитаций рабочего ритма).

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»* [1, 111].

Урбанистические устремления обычно выступали в соединении с конструктивными элементами. Тенденция к конструктивности заявила о себе в до-

статочной 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, неуко снительно выдержанной пульсации. 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 начинала непомерно акцентироваться, возникала опасность конструктивизма с его склонностью к жёсткой регламентации и аскетизму, вплоть до рассудочной выхолощенности, когда начисто снимается живое бие ние человеческой плоти.

Ведущим выразителем современного динамизма в отечественной музыке начала XX века стал Прокофьев. Не случайно сам композитор, анализируя своё раннее творчество, отмечает среди нескольких основополагающих для себя линий токкатную или моторную, называя в качестве образцов *Этюды op.2*, *Токкату op.11*, *Скерцо из Десяти пьес op.12*, *скерцо Второго фортепианного концерта*, *токкату в Пятом фортепианном концерте*, а также *«повторно-нагнетательные фигуры в “Скифской сюите”, “Стальном скоке”, пассажи в Третьем концерте»* [28, 24].

В плане выявления динамического потенциала «авангардным» жанром была для Прокофьева фортепианная музыка (пьесы, сонаты, концерты), непосредственно связанная со своеобразием его пианизма, который обычно определяется в следующих характеристиках: *«графический, мускулистый, беспедальный, тяготеющий к обнаженной чёткости линий и резко ударной акцентности»* [17, 21]. К этому можно добавить, что как пианист он снискал себе за рубежом репутацию *«человека со стальными пальцами»* [26, 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» (*op.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 заданному 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 разрабочный 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 гроздьи из малых секунд).

Таков самый общий контур энергии «Наваждения». Но претворено здесь нечто большее, а именно – сверхэнергия. Достигается это благодаря высочайшей концентрации используемых ресурсов. Так, 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 токката становится вихревой – этой лавине неудержимо мчащейся энергии присуще не только исключительное возбуждение (поддерживается непрерывным модулированием), но и дух яростного неистовства.

Сергей Прокофьев
«Наваждение» (2.08)

«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, inferнально-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 форшлагги. Но всё это предстаёт в резко трансформированном виде – скажем, связные модуляции замещаются механическими сдвигами по малым секундам, аккордика и голосоведение до предела насыщаются «перцем» диссоциирующих добавок.

Шлейф таинственности, загадочности ещё длительное время сопровождал прокофьевские образы энергии, что объяснялось первородностью динами-

ческой стихии, вырывавшейся на поверхность бытия. Однако постепенно воплощение динамического начала приобретало в музыке композитора всё большую определённую и конкретность, имевшую чисто урбанистическую направленность. Своё предельное выражение эта тенденция получила в Токкате *op.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 локомотива). 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 (звуковую ткань композитор строит на сознательном столкновении линий, поэтому правилом становятся переченья малых секунд и больших септим).

Сергей Прокофьев
Токката (1.51)

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 создает 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 разрабочность, которая проникает в любые разделы формы.

Основой и движущей пружиной всего является ритм – от отдельно взятых элементов до протяжённых остигатных построений. Ритм и остроакцентная ар-

тикуляция (штрих *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*» [50, 182], к чему следует добавить и стремление к сжатости, спрессованности форм.

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 Стравинского (Концерт для фортепиано и духовых) и 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 Шостаковича).

Одно из характерных увлечений 1920-х – всякого рода индустриальные натурализации, главными адептами которых выступили В.Дешевов (музыка к спектаклю «Рельсы», опера «Лед и сталь») и А.Мосолов (опера «Плотина», балет «Сталь» с на шумевшим в своё время фрагментом «Завод»). О неслучайности появления «производственной музыки» говорит то, что она затронула ведущих мастеров (балеты «Стальной скок» Прокофьева, «Болт» Д.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 организованности, 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 *op.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), не случайно и его восклицание по поводу балета С.Прокофьева «Стальной скок»: «*Вот подлинный стиль нашей эпохи, потому что здесь вполне можно говорить о кованных ритмах, об упругих как сталь интонациях и о музыкальных приливах и отливах, подобных дыханию гигантских мехов*» [2, 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 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 предстал в оптимуме фигурой деятельной, исполненной бодрости и жажды движения. В максимуме это было существо одержимое, без остатка отданное делу, обуреваемое стремлением «*жить удесятёрённой жизнью*» (А.Блок).

* * *

Выше отмечалось, что с категорией динамизма так или иначе связан характерный для жизнеощущения начала XX века *прессинг силовых воздействий*. Впрямую и уже совершенно неотъемлемо это качество сопутствует открыто заявившему о себе в образной системе музыкального искусства того времени *комплексу агрессивности*. Под комплексом в данном случае подразумевается как совокупность соответствующих качеств, так и психологическая фиксированность на них. Ведущим выразителем этой образной сферы стал Стравинский, и основные вехи её развёртывания 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».

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 (нервно-лихорадочный тонус, сумбурно-хаотичный характер изложения, колющие занозы-переченья, устрашающие кластеры). Иногда находим 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 срачивания агрессивных побуждений с жёстким пресом урбанистической энергии, что придавало образности «милитаристский» оттенок. В этом сказывалось воздействие общего почерка эпохи с «частным случаем» 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 оркестровой «Скифской сюите» (1915) даёт различные образцы опосредованного претворения батальной стихии.

Теперь, когда общая картина намечена, необходимо обратиться к балету «Весна священная», поскольку более всего смысл знаменитой партитуры Стравинского связан именно с раскрытием комплекса агрессивности. Проявления этого качества немыслимы вне активного действия, поэтому его «плацдармом» является энергия, динамическая стихия вообще, где, в свою очередь, первостепенным фактором становится *ритм*.

Общепризнанно, что он зачастую приобретает в «Весне священной» значение ведущего элемента музыкальной выразительности. При этом гармонические средства нередко сводятся к многозвучным структурам функционально неопределённого, полужумового характера, в которых важна материальная весомость, способствующая созданию ощущения фактурной плотности, а также подчёркнутая напряжённость, определяемая диссонантной перенасыщенностью. Мелодические линии складываются из кратчайших фраз, drobных мотивов, выступающих в подчинённой роли и нацеленных на то, чтобы усилить воздействие двигательного напора.

Важнейшую роль играет синкопа в её привычном и расширительном понимании – подразумевается своего рода синкопированный метр, то есть сверхчастая, подчас ежетапная смена размеров, что придает звуковому потоку чрезвычайную импульсивность. Тому же эффекту служит сочетание регулярной и иррегулярной ритмики. Наконец, свою лепту вносят полиритмические комбинации и полиметрические взаимодействия, которые создают акцентно-фоническую многослойность и тем самым дополнительное насыщение звуковой массы.

Образ энергии предстаёт с наибольшей обнажённостью в тех случаях, когда в действие активно включаются атрибуты *урбанистического стиля*. Помимо конструктивной заданности (безостановочное движение, основанное на неизменных остигнутых формулах и откровенно схематизированных интонационных рисунках) это означает прямое отражение особенностей двигатель-

ного процесса, порождённого веком машин – работающие в разном режиме крупные («басовые») и малые («сопрановые») механизмы, всякого рода вибрации, биения, шумы в сумме своей составляют универсальный набор конкретных изобразительных имитаций (их самую насыщенную репрезентацию даёт сцена «Весенние гадания»).

Игорь Стравинский
«Весна священная» – «Весенние гадания» (0.51)

Трансформация энергии как таковой и энергии урбанистического плана в *агрессивную энергию* осуществляется путем нагнетания силового прессинга, экспансии и батальности.

Впечатление *силового прессинга* создается, как правило, посредством разрастания фактурного потока, который постепенно превращается в густую катящуюся массу, подчиняющую себе чисто физическим воздействием; другой вариант – беспощадный в своей методичности ритмический напор, подавляющий неукоснительно выдержанной остинатностью.

Экспансивность звукового строя начинается с подчёркнутой жёсткости: чёткость «железных» ритмов, максимальная острота диссонирования и связанный с нею принцип нарочитого интонационного перечня (не случайно лейт-интервалами произведения становятся малая секунда, тритон и большая септима), привнесение металлической окраски, эффекты скрежета и лязга (за счёт нарочито грубых политональных наложений и пронзительной тембровости).

Более всего экспансивность обеспечивается воспроизведением энергии мощного удара (отрывистая артикуляция, синкопированная акцентность, грохочущая динамика), что приводит к резкому усилению роли ударных инструментов и определяет ударную трактовку остального инструментария, причём сами ударные берут на себя временами функцию «бича», словно подхлёстывающего остальные группы – это породило особую технику комплементарного ритма, когда сильнейшие толчки низких ударных как бы вызывают сотрясение всей оркестровой массы.

Батальная образность получает весьма нетривиальное истолкование. Исключив из обращения фанфарные обороты, Стравинский широко использует более острую и действенную воинственную сигнальность, всегда пронзительную (высокие регистры 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. Маршевость, как другой расхожий атрибут батальной выразительности, заменяется тяжело топочущим шагом.

По всей видимости, именно с «Весны священной» начинается свою родословную характерная для музыки XX века батальная токатность. Базисом яростного натиска ураганной лавины становятся мощный урбанистический мотор, основанный на сцеплении «разнокалиберных» *ostinati*, броня сверх-

плотной полиаккордики, въедливые «клевания», долбящие репетиции, злой «рык» медных, свободно выстроенный контрапункт, дающий пространственный эффект перестрелки, и общая внелично-отчуждённая окраска (часто на основе тритонового контура и целотоновости) – так при условии наращивания конфликтности и воинственно-угрожающего характера осуществляется «милитаризация» энергии.

Динамические факторы предстают в балете Стравинского в тесном взаимодействии с *варваристски-скифским началом*, которое остриём своим нацелено на раскрытие агрессивного-разрушительных проявлений. «Скифство» с его метафоричностью и гиперболизацией во многом понадобилось для того, чтобы с максимальной рельефностью передать варварскую подоплёку современной агрессивности. Недаром в жанрово-семантической системе «язычества» композитор акцентирует такие формы, как наполненное яростным возбуждением воинственное игрище, основанное на особом рода конфликтной речитации обряд брани-поношения, устрашающие возгласы, извержение агрессивной стихии и неистовое растаптывание. Предельные свойства данной сферы смыкаются с вандалистской стихией, что вполне очевидным становится в «Величании избранной» и в финалах обеих частей, когда иступленность, помноженная на ожесточение, доводится до массового бешенства (пронзительно-режущие звучности вызывают ассоциации с остервенелым топотом, дикими выкриками и заклятьями).

Игорь Стравинский
«Весна священная» – Шествие и Финал (3.14)

Всё это чаще всего выступает в соединении с урбанистической основой, что порождает донельзя причудливый сплав. Его образчиком можно считать «сцену мыка» (ц.64-70), которая является кульминацией «зоологизма» и в то же время оказывается индустриальным действием, так как тупое звериное мычание (мотив туб, подкреплённый «завыванием» верхних валторн) сливается здесь с метрономически ровным перестуком механизма (репетиционный пульс восьмых у фаготов и контрафаготов, биение ударных), с грузным перешагиванием, напоминающим перемалывающее движение гигантских жерновов (мерное движение четвертей, расписанное между высокими деревянными трубами и тромбонами), с пронзительным звучанием клаксонов и свербящим повизгиванием механической пилы (острые сигнальные реплики в пунктирном ритме у гобоев с английским рожком, нижних валторн и четвертой трубы) и прочими «производственными» имитациями.

Отмеченные процессы раскрываются в контексте «Весны священной» как совершенно закономерные. Свидетельства тому – сращивание дополняющих типов образности с главенствующей агрессивной стихией, общая объективно-внеличная настроенность, взаимосвязь происходящего в человеческом мире и природной среде.

Первый из названных моментов – сращивание ведущей образности с пластами патриархального, архаичного, «аграрного», что реализуется чаще всего в форме их неотвратимого втягивания в основной поток с сопутствующей этому «машинизацией» и утратой гибкости, живого дыхания, естества.

Что касается объективно-внеличной настроенности, то при всём бурном темпераменте, приводящем временами к открытой оргиастичности (необузданность, чрезвычайная возбуждённость вплоть до судорожного пароксизма), внутренне господствует холодновато-отстранённый тон, а действие балета разворачивается как не зависящее от частного и единичного (культ массовидного и подавляющий пресс фатальности).

Наконец, закономерность натиска агрессивности подтверждается и тем, что происходящее в человеческом мире предстаёт в нерасторжимом единении с природой. Более того, именно из всеобщей материи оно получает исходный для себя импульс активности. В этом отношении ключевую роль для партитуры играет первое Вступление, а произведение в целом представляет собой три волны динамического *crescendo*, воспринимаемые как три фазы зарождения агрессивно-урбанистической энергии в природно-фольклорной почве.

Начальная, малая волна: агрессивное начало прорастает из первобытия (Вступление) и запускает железный мотор скифского урбанизма («Весенние гадания»), который срывается в хаотичный разброд («Игра умыкания»).

Следующая волна, средняя по масштабу: среди первозданных чувствований зреют тяжелые «родовые» схватки с завершающим актом исторгания («Вешние хороводы»), вслед за чем начинается воинственное, всё более угрожающее игрище («Игра двух городов», «Шествие Старейшего-Мудрейшего»), и после краткой паузы выжидания (приготовление к прыжку в «Поцелуе земли») вскипает первая оргия экспансивной сверхэнергии («Выплясывание земли»).

Последняя, наибольшая по своим размерам волна: вновь «предродовое» томление (второе Вступление и «Тайные игры девушек»), прорыв массового экстремизма («Величание избранной»), клич-вызов на решающую схватку («Взывание к праотцам»), последний обряд устрашающих приготовлений («Действо старцев – человечьих праотцев») и завершающее неистовство агрессивного разгула («Великая священная пляска»).

Начиная каждую из трёх драматургических волн пантеистической прелюдией, композитор даёт явно почувствовать, что истоки всего коренятся в глубинах всеобщей матери-природы, в её лоне произрастает всё, переходящее затем в мир человеческий.

* * *

В соприкосновение с комплексом агрессивности вступал в определённых своих проявлениях и *музыкальный гротеск*.

Его корни обнаруживаются в художественном критицизме позднеклассического искусства 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 «Кашей Бессмертный» – наплывы угрюмого сумрака, холода и отчуждения;
- фигура Гришки Кутерьмы из «Сказания о граде Китеже» – глумливая дурашливость, едкая нигилистическая издёвка;
- Додоново царство в опере «Золотой петушок» – вырождение в духовном измельчании и примитиве.

Основное русло гротеска 1910-х годов было связано с раскрытием его качественно новых ресурсов. 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 изощрённую игру ума, фантазии.

Любопытнейшую интерпретацию такого 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: назойливость «гудошного» наигрыша, отражение народной исполнительской манеры, имитация игры вразброд (рассогласованность динамической шкалы, внедрение тритоновой «занозы» пралада-тетрахорда *cis* в пралад-тетрахорд *G*, искусно воспроизводимая «фальшь») – 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.

Во второй пьесе причудливость, доводимая до экстравагантности, базируется на исключительной апелляции к особенному, своеобразному. 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 обижённости 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 слышится 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 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.

Произрастал гротеск на той же характеристической основе, которая будет отмечена при рассмотрении жанровой стихии, но преломляемой в совершенно ином 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, что часто выражалось в чувстве антипатии, в стремлении отвергнуть, преодолеть, изжить. Разумеется, всё это не может проявлять себя в благодушных формах. Высмеивая, бичуя, обличитель почти неизбежно нагнетает атмосферу отталкивания, 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 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»* [1, 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 для себя стано-*

вится союзником разрушительных сил, поскольку абсолютизирует и эстетизирует эти силы» [40, 101].

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.

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 пронизательных отражений тёмных сил жизни, её зла, её яда*» [22, 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 (треугольные фигуры, малосекундовые форшлагы), нарочито колкий тон (беспедальный пианизм, нонлегатная артикуляция, «колючие» звучности), эпатирующий излом (резкие перепады динамики, деформация аккордовых структур, искажение интонационного контура за счёт макроскачков и «змеистых» пассажей-синусоид).

Благодаря отмеченной гипертрофии удаётся передать едкость злой филиппики, безжалостную насмешливость, что и составляет суть искомой «*пощёчины общественному вкусу*», столь вожаделенной у русских футуристов.

С другой стороны, в ряде эпизодов находим открытое выражение агрессивного натиска (грохочущий топот массивированной фактуры, форсированная звуковая атака с эффектом вколачивания, режущая краска 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).

Сергей Прокофьев
«Сарказмы» – № 2 (1.40)

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.

Кульминацией в этом отношении явилась Вторая симфония Прокофьева, и следует подчеркнуть: 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», где композитор, разворачивая эту эстетическую категорию в абсурдистском ключе, подаёт её во всевозможных ипостасях и нюансах – от весёлого озорства, забавного комикования и ироничной эксцентриады до едкого сарказма, глумливой издёвки и беспощадного бичевания.

Дмитрий Шостакович
«Нос» – Вступление (1.15)

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 слушателю-зрителю достаточно нейтрализовано воспринимать происходящее в художественном повествовании. Возникающая при этом иллюзия безопасности нередко переносится затем и на объект изображения.

Если же преодолеть подобную аберрацию, то придется прийти к следующему выводу. Можно сколько угодно поражаться впечатляющей силой рассмотренных выше образов, даже восторгаться их уникальностью, но только до той поры, пока всё это опосредуется искусством. Однако если преодолеть условность художественной образности, то есть спроецировать подобное в плоскость реальных жизненных измерений, то окажется, что вряд ли мыслимо с энтузиазмом относиться к запечатлённой действительности того времени.

И приходится признать: одна из миссий XX столетия состояла в том, чтобы открыть шлюз потоку агрессивности, негативизма, жестокости и отчужде-

ния. 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»* [9, 84].

* * *

Начинания авангарда по-своему затронули и такие, казалось бы, далёкие от его интересов области, как фольклор и бытовой жанр.

В начале XX века свойственное русской музыкальной культуре претворение фольклора приобрело черты настолько ярко выраженной новизны, что возникло понятие *неофольклоризм*. В своём наиболее радикальном варианте это понятие подразумевало следующее:

- категорический отход от стереотипов фольклорной модели, сложившихся в композиторской практике XIX столетия;
- стремление выявить в фольклоре элементы и принципы нового звуко-созерцания, 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 прототипов, подчиняемых индивидуальному замыслу, любая степень их усложнения посредством использования приёмов современного композиторского письма с характерной для него насыщенно диссонантной вертикалью и свободой линейных сопряжений.

Всё это, 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 представляли 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 Прокофьев 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.

Наиболее своеобразным 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». Параллельно данному термину в искусствознании закрепились два других, чаще всего употребляемых в качестве синонимов: варваристское («варварство») и скифское («скифство»).

Открытый прорыв языческой образности произошёл в сцене «Поганый пляс Кашеева царства» из балета Стравинского «Жар-птица», следующий этап – отдельные эпизоды балета «Петрушка», а во всей полноте характерные черты этого направления проявились в балетах «Весна священная» того же автора и «Ала и Лоллий» Прокофьева (позже переработан в оркестровую «Скифскую сюиту»).

Базисом для воссоздания духа первозданности, своего рода корневой системой «язычества» является архаическая интонационность. Излюбленный материал подобных опусов – заклички, заклинания, различные восклицательные возгласы, гуканья, зовы, заплачки, пастушьи наигрыши, былинные мотивы, духовный стих, псалмодия. Причём подчеркивается в этом материале нарочито элементарное, «корявое», а в качестве опорных структур избираются эмбриональные попежки и фразы в праладах, в ангемитонике и пентатонике, 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).

За влечением к древним архетипам, за экзотикой стародавнего стояло стремление проникнуть в глубь национального уклада, нащупать связи с истинными свойствами национального характера. Однако поиск этот вели художники, принадлежащие XX веку, притом мыслящие наиболее новаторски, что 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 сугубо современную ориентацию, без каких-либо ограничений оперировали всем арсеналом новейшей звуковой техники. Так возникал парадоксальный синтез *архаика – модерн*. Следовательно, устремляясь к первородному, «язычество» целью своей имело современность, преследуя весьма актуальные и определённые цели. Главная из них состояла в том, чтобы обнажить в натуре современника нечто первозданное, корневое, уходящее в толщу времён.

Самой знаменательной вехой на этом, качественно ином этапе претворения фольклора стал балет Стравинского «Весна священная», где посредством создания пространственных эффектов, воспроизведения темброво-интонационной специфики пастушьих наигрышей и звукописания различных

форм природной среды явственно передается дыхание земли, брожение её соков. Здесь и в ряде других его произведений зафиксирован тот факт, что благодаря обрётённому чувству 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.

Игорь Стравинский
«Весна священная» – Вступление (2.51)

Неожиданный поворот языческая образность получила в связи с событиями в России 1917 года. 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. Но особого внимания в плане «революционного скифства» заслуживает кантата Прокофьева «Семеро их», где господствует атмосфера катастрофичности, дух всеобщего разлома, ощущение хаоса, в котором происходит извержение первородных сил, вырывающихся как бы из глубин земли.

Этой внеличной лавиной движет экстаз ниспровержения, выраженный в мятежных бушеваниях, воинственных кличах, неистовых возгласениях. Всё пронизано высочайшим напряжением, которое базируется на сквозной роли тритона и локрийского лада, на предельно жёсткой диссонантности и форсированных звучностях. Передаче экстатического характера служит в кантате причудливый, но очень эффективный синтез фовистской и экспрессионистской выразительности. Многое построено на имитации выкриков, на воющем и ревущем интонировании, на различных топочущих и стучащих эффектах. Экспансия этого стихийного потока безмерна в своих притязаниях – отсюда глобальная укрупнённость масштабов и чрезвычайный гиперболизм образов, что в сочетании с полуфантастическим колоритом призвано передать наплыв величайшей смуты, ощущение грандиозной ломки мира.

Сергей Прокофьев
«Семеро их» (2.15)

Технология русского неофольклоризма зачастую опиралась на *микротематизм*, который возникает на самом нижнем «этаже» структурообразования, выражая переход к минимальному и элементарному в построении музыкальной ткани. Тема в её привычном понимании замещается фразой, мотивом, единич-

ной 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 Стравинского 1910-х годов: причудливо-спонтанная жизнь мельчайших семантических единиц, которые Б.Асафьев сравнивал с «клетками» [1, 63], и соответствующая этому филигранно разработанная мотивная техника (вариантные трансформации контура, всевозможные типы взаимодействия попевок и ритмов – прораствание, сцепление, наслоение и перекрещивание, вытеснение и захлёстывание).

За этой «жаждой минимального» стояло стремление дойти до ядра, праматериальной основы 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 Скрябин и Стравинский – композиторы, как известно, очень несходной ориентации. Однако 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.

Сложилось два основных метода художественного исследования сферы подсознания: через проникновение в корневую систему народно-национальной натуры – сугубо почвенной, подчас заведомо «дремучей» в своей неодолимости (отдельные эпизоды таких произведений Стравинского, как балеты «Петрушка», «Весна священная» или его симфоническая поэма «Песнь соловья») и через скрупулёзнейший самоанализ истончённо-рафинированного внутреннего мира индивида (особенно показательны сонаты Скрябина №№ 6, 7, 8, а также многие его поздние фортепианные пьесы – например, из опусов 58, 59, 65, 71, 73).

В первом случае в качестве объектов часто избираются состояния дремы, забытья, сонной грёзы с сопутствующими им ощущениями истомы, эмоциональной размягчённости. Возникает призрачно ирреальная атмосфера, напоминающая туманное марево, в котором разворачивается сокровенное, трудно постижимое – 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-дикивинным действием с его полусомнамбулической зачарованностью угадывается специфическая лирика томления инстинктов, таинство их тёмного и загадочного существования.

Игорь Стравинский
«Песнь соловья» (2.08)

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 этому 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 хорошо почувствовал Б.Асафьев: *«Музыка Скрябина становится всё трепетнее, всё невыразимее. С ней невозможно связывать какие-либо отчётливо осязаемые образы из мира видимого. Она напоена и пронизана токами, чьё присутствие мы лишь чувствуем вокруг нас, но сущность которых не дано нам определить»* [35, 50].

Путь к раскрытию сферы подсознания пролегал у 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, пассажи, 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 «паутиной» скачковых форшлагов из нескольких звуков, структурная аморфность, абсолютное господство процессуальности, импровизационная текучесть.

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, это 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 импрессио-арабесок. Их многоликая смесь живет по только ей ведомым законам: вспышки активности и статика «стояния», слабые мерцания и бурные набухания – всё это лишено ясной мотивированности, осязаемых причинно-следственных связей, ведёт самопроизвольное существование, отличается фрагментарностью и хаотичностью.

Александр Скрябин
Соната для фортепиано № 7 (2.18)

При всём различии путей постижения (через интеллектуально-изысканное или огрублённое, «языческое») совершенно очевидно сходство в главном – в обоих случаях перед нами жизнь подсознания. На передний план выдвигаются первичные побуждения и реакции, инстинктивные влечения и эмоции. Психоанализ изначальных ощущений, углубление в область интуитивно-рефлекторного уводили в туманности иррационализма, в едва ли не типовую плоскость слишком специфического и особенного, 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.

* * *

Своеобразные формы коренного обновления народно-национального начала были выдвинуты в ходе бурного развития *жанровой стихии*. С ней в музыку входило живое, нестеснённое условностями ощущение жизни в её самых непритязательных ракурсах – в бытовых и характеристических проявлениях, в повседневных и праздничных сторонах. Прямое соприкосновение с жизненной почвой возникало благодаря опоре на соответствующие интонационно-жанровые ресурсы, часто используемые как бы в необработанной форме, взятые в виде «сырца». Будучи, подобно «язычеству», принадлежностью фольклоризма, жанровая сфера существенно отличалась от него: серьёзная проблематика замещалась идущим от досуга, внебытовое – обыденным, очертания мифологические и полуфантастические – сугубо реальной обрисовкой, архаизированный декор – чисто современным контуром.

Первой крупной вехой и блистательным манифестом современного жанризма стал балет Стравинского «Петрушка» (1911). В чём-то вслед за отдельными симфониями Малера, но в неизмеримо большей степени, эта партитура открыла для музыкального творчества 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, жестокий романс, частушка, городские бытовые напевы нового времени, расхожие опереточные мотивы, штампы дилетантского музицирования, танцевально-эстрадные жанры начала века, бытовые инструментальные формы (гармошечные наигрыши, балалаечное треньканье, имитации звучания духовых оркестров).

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 предстал красочным, нарядным. Ещё в большей степени таким делал его подбор соответствующих тонов, столь же терпких, ярких, дразнящих. Снимая со счетов неизбежные эстетические потери, следует констатировать: оперируя таким материалом, авторы в избытке обеспечивали своим сочинениям исключительную живость, сочность, колоритность. Стояла за всем этим преимущественно внешняя, бытовая жизнь, представленная не только в праздничном го-моне, но и в повседневном своём течении (эта сторона достаточно широко отображена в балете Прокофьева «Шут»).

Чрезвычайно любопытным явлением стала *скоморошья ветвь* жанровой стихии. Казалось бы, эта линия 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 представляли они в модернизированном виде, а главное – упор делался не столько на старинные прототипы, сколько на основополагающий эстетический принцип скоморошества, который состоит 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 опять-таки Стравинский – настойчивая разработка соответствующего стиля в отдельных эпизодах ряда его сочинений («Жар-птица», «Петрушка», «Прибаутки») увенчалась воспроизведением целостного скоморошьяго действия-представления в «Байке» (1916), которую можно считать эталоном художественного моделирования исконной традиции.

Игорь Стравинский
«Байка» (0.56)

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» и скоморошьям представлением «Байка», 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 те-

атра 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 *op.32* и т.д.).

Мир жизненных радостей ничуть не поблёк, фейерверк характеров, зарисовок по-прежнему оставался пёстрым и многоцветным. Но появились новые типы, 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.

Дмитрий Шостакович
«Болт» – Танец ломового извозчика (1.55)

Таким образом, говоря о 1920-х годах в целом, можно утверждать, что по ряду идейно-эстетических позиций в это десятилетие были достигнуты «генеральные кульминации» для всего переходного периода. Некоторые из них уже были отмечены. Среди других – 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»).

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 (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, оstinатная техника, взаимодействие иррегулярности и жёсткой регулярности. 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»* [7, 203]. На этой основе создаются предпосылки для будущей сонорики, которая свои плоды принесёт во второй половине XX века.

* * *

Переходя к итоговым наблюдениям в отношении русского музыкального авангарда начала XX века, прежде всего отметим зарегистрированный в образной системе искусства тех лет резкий скачок уровня дисгармонии. Атака на устоявшиеся представления о человеке и человечности велась самым широким фронтом, во всевозможных направлениях 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 механизации 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, то 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 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 заметил, что это *«какой-то уже другой человек, вовсе без человечности»* [6, 270]. Этим «язычество» было нацелено не только против традиций классико-романтической 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.

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), угрожающий индекс «падения нравов», что сказывалось в духов-

ном оскудении, в гротескных деформациях человеческой натуры, в демонстративном цинизме и несло с собой заведомый *«скепсис по отношению к идеалам истины, добра и красоты»* [40, 101]. Очень многое в современном негативизме определяется его чрезмерной интенсивностью, ведущей к экстремальным величинам – от радикализма к фанатизму, от экспансивности к агрессивности. Ожесточение душ, нагнетание враждебности и устрашающих акций способны вылиться в такой зловещий фантом XX века, как вандалистское сладострастие попраиия и уничтожения.

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»* [12, 15].

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 резкий слом сложившихся представлений и понятий. Питательная почва дисгармонии была во многом связана с действием всевозможных антитез. Одну из них можно обозначить сопоставлением «объективное – субъективное», которое в ряде случаев доводилось 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 (ц.129 – всего 10 тактов), где его лейтмотив до неузнаваемости преобразован в проникновеннейшее *lamento*. Более того, наблюдается 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 на передний план 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 как в сравнении 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 музы-*

ки. *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*» [16, 90].

И за пределами лирики в русле объективации шли процессы коренного перерождения. 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. Высказывание перемещается в плоскость созерцания, медитации или констатирующего пассажа, оно приобретает рациональный, суховато-рассудочный характер. 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.

И вопрос не только в отказе от психологизма, в сосредоточении на внешних проявлениях. Можно напомнить о решённых в изобразительно-характеристическом роде сценах убийства – Петрушки в одноимённом балете Стравинского и Лисы в его «Байке» или шутиных жён в балете «Шут» Прокофьева (отметим также развязку его ранней 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.

Присоединим к сказанному тот факт, что, к примеру, 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 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*» [51, 304].

Одновременно с процессом объективации в искусстве начала века развивались устремления прямо противоположные. *Субъективная направленность* могла выявлять себя в избирательно-специфических ракурсах видения 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.

В своём крайнем выражении мир индивида представал утончённо-изысканным до рафинированности, прихотливо-искусным, эстетизированным до изошрённости. 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 (рванные 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 Стравинского, затем во второй из Трёх пьес для струнного квартета того же автора, а также в отдельных «Мимолётностях» Прокофьева и в некоторых фортепианных композициях Н.Рославца.

Отмеченное противостояние объективного и субъективного, 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. К примеру, 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 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»* [36, 95]. В числе примеров смыкания крайностей можно привести следующие: макрокосмос и микромир, «скифство» и урбанистика, фовистское и эстетизированное, рафинированный интеллектуализм и сфера подсознания, конструктивно-рационалистическое и стихийно-хаотичное.

И говоря о чрезмерной напряжённости времени, следует добавить, что это во многом определялось исходящими от самоутверждающихся сил экспансивной настроенностью и жёстким силовым напором. Эскалация данных качеств приобретала всё более опасный оборот, и к середине 1910-х годов происходит предельное сгущение грозовой атмосферы, на поверхность бытия вырывается стихия тёмных инстинктов, воинственных побуждений. Их устрашающий разряд получил наиболее заострённое выражение в «скифстве» и батальной образности (ряд эпизодов «Весны священной», прокофьевские фортепианные пьесы типа Аллеманды из *op.12*).

* * *

Развивая только что изложенную парадигму, проакцентируем сказанное, исходя из той посылки, что коренное обновление бытия и кардинальное раздвижение жизненных горизонтов определялось действием двух основополагающих и взаимосвязанных принципов – принципа экстремальности и принципа антитез.

Принцип экстремальности фиксирует тяготение к предельному, крайнему или *«тягук 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 них возвестила о себе обилием изначально данных возможностей, повышенной интенсивностью проявлений, что подчас выливалось в бурный активизм, экстатический характер и своего рода буйство сил. Радикализм жизненных устремлений базировался на тяготении к крайностям, на позиции категоричности и максимализма – именно он 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 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. О степени многообразия и дифференцированности говорит сосуществование весьма разнонаправленных тенденций. Положим, с одной стороны,

отмечается восхождение к идеальному, к ответам божественного, к высшей красоте. С другой стороны, рисуются причудливая «экстраваганца», изощрения фантазии, нервный излом, соблазн специфических ощущений.

Принцип антитез затрагивался выше неоднократно. 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.

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, претендующий на суверенность, но обречённый на мучительное существование в жёстких 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» [5].

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 целей коренного обновления и кардинального раздвижения жизненных горизонтов.

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 из рассмотренных выше линий, как жанровая стихия и критицизм.

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, 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 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. Скажем, воспроизводимая в отдельных произведениях юношеская 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 природы, 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. 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 всей положительным, что оно принесло с собой, на историческую арену вырвался «век-волкодав» (О.Мандельштам).

Только что приведённые соображения логически подводят к следующему из итоговых обобщений, которое состоит в констатации *неоднозначности*,

двойственности, исключительной противоречивости происходившего в искусстве и действительности начала XX столетия.

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, что исходило, например, от комплекса агрессивности или демонстративного эгоцентризма с его установкой на вседозволенность. Присоединим к этому такие поляризованные контрасты, как возможность надличного диктата, растворение в массовом, всеобщем, подчинение отчуждающей механичности производственного 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.

Однако при всём том, именно благодаря кардинальному обновлению художественных форм музыкальное искусство сумело со всей остротой и очевидностью поведать о выходе человечества в нынешнее историческое измерение и продемонстрировать колоссальный потенциал *homo sapiens* современной генерации. Авангарду удалось совершить массу первооткрытий, составивших базис звуко созерцания XX столетия. За предельно короткое время произошёл эвристический переворот по всем линиям музыкального мышления и были установлены фундаментальные основания эволюции на многие десятилетия вперед.

И совершенно закономерно, что те годы стали определяющими для творческой биографии двух корифеев начала XX века – Прокофьева и Стравинского. Сделанное ими на данном этапе отличалось настолько высокой концентрацией идей и открытий, что они, располагая исключительным дарованием, вынесли на себе, в сущности, всю основную работу, предназначенную для их поколения. Нужно признать справедливость констатации, что, например, для Стравинского русский период – *«вершинный период, если иметь в виду степень распространённости и популярности созданных в эти годы произведений»* [12, 36]. И многие могли бы присоединиться к оценке А.Онеггера: *«Мои симпатии принадлежат той эпохе, которая ведёт от “Петрушки” и “Весны священной” к “Свадебке”»* [23, 178].

Приложение

Конструктивизм в музыкальном искусстве

Одно из ярких явлений музыкального авангарда было связано с конструктивистскими тенденциями, о которых выше упоминались многократно. Основной исходный импульс для себя они получили в 1920-е годы, но в полной мере развернулись в последующие десятилетия. Данный хронологический факт побуждает вынести обсуждение этого феномена в Приложение.

В наиболее привычном, узком истолковании *конструктивизм* – это направление в искусстве 1920-х годов, главным образом в СССР и преимущественно в визуальных видах художественного творчества (прежде всего в архитектуре и дизайне).

Обычно временем рождения конструктивизма считается 1921 год, когда в Москве возникло объединение конструктивистов (Александр Родченко, братья Владимир и Георгий Стенберги, Варвара Степанова, а также Алексей Ган, Карл Иогансон, Константин Медунецкий). В том же году состоялась первая выставка конструктивистов « $5 \times 5 = 25$ », где в соответствии с названием пять художников (А.Родченко, братья Стенберги, Л.Попова и К.Медунецкий) представили каждый по пять картин.

Однако известен и другой факт. Опять-таки в Москве, но значительно раньше, в 1917 году по инициативе Владимира Татлина была организована творческая группа, в которую вошли Лазарь (Эль) Лисицкий, Наум Габó, Антон Певзнер, Константин Мельников и братья Веснины. Они являлись конструктивистами не в меньшей степени, но с той лишь разницей, что ещё не ввели подобного обозначения своих устремлений.

В 1923 году выходит брошюра «Конструктивизм» (автор А.Ган), в 1924-м книга «Стиль и эпоха» (М.Гинзбург), воспринятые в качестве манифестов конструктивизма. Тогда же начинают издаваться журналы «Вещь» (писатель И.Эренбург и художник Л.Лисицкий при поддержке А.Родченко) и «ЛЕФ» («Левый фронт искусства», В.Маяковский, кинорежиссёр Дзига Вертов, художники А.Родченко, В.Степанова, Г.Клуцис, В.Татлин, архитекторы К.Мельников, братья Веснины, И.Леонидов; позднее издавался журнал «Новый ЛЕФ»).

Первый из них стал рупором конструктивизма и так называемого «производственного искусства». Во втором журнале в очерке о французской живописи Владимир Маяковский с гордостью провозгласил: *«Впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства – конструктивизм»*.

Действительно, до этого в начале XX века кардинальные новации в искусстве в большинстве своём исходили из Парижа, который был тогда художественной «столицей мира». Тем не менее, руководствуясь пафосом первооткрытия, поэт допустил неточность.

Дело в том, что Россия к тому времени выдвинула целый ряд ярких творческих инициатив. Если взять хотя бы сферу живописи, то ещё в начале 1910-х годов Василий Кандинский открыл горизонты абстрактного искусства, а несколько позже Казимир Малевич обосновал принципы супрематизма, и именно на отечественной почве сложился своеобразный художественный гибрид – кубофутуризм.

Но вернёмся к тому, что Маяковский объявил «*новым словом искусства*». Так что же такое конструктивизм и какой смысл вкладывали тогда в данное понятие?

Суть направления связывали с принципом *конструктивности*, что означало следующее: рациональный подход, логическая заданность, подчинение функциональным задачам и точный расчёт. Отсюда вытекает один очень важный акцент – форма художественного объекта определяется его *конструкцией*, которая, в свою очередь, обусловлена его *функцией* (то есть ролью, назначением которой призван выполнять данный объект). И подразумевается не просто учёт функции, а *подчинение* ей. В конечном счёте речь шла о создании простых, ясных, чётких, логичных, *функционально оправданных* форм, *целесообразных* конструкций. Два последние «прилагательные» (*функционально оправданные* и *целесообразные*) особенно важны и в последующем они будут звучать вновь и вновь.

* * *

Итак, концепция конструктивизма возникла и откристаллизовалась на отечественной художественной почве. Но если внимательно присмотреться к тому, что происходило в искусстве разных времён и народов, то обнаружим всевозможные примеры предвосхищения конструктивистских принципов.

Допустим, уже в зодчестве древних цивилизаций находим образцы строго геометрических форм. Таковы зиккураты Месопотамии, основанные на безукоризненно выдержанной логике поставленных друг на друга уменьшающихся объёмов. А египетские пирамиды представляют собой некий абсолют рационализма и безупречного математического расчёта.

Архитектура и в последующем многократно выдвигала на передний план конструкцию как таковую. Чрезвычайно показательны в этом отношении Колизей и Пантеон в Риме, средневековые базилики, а позже – готические соборы.

В чём-то сходные примеры можно назвать и в музыкальном искусстве. Но прежде чем привести их, необходимо сделать определённую оговорку. Музыка традиционно слывет искусством, отображающим прежде всего эмоциональную жизнь человеческой природы, являясь, по словам Л.Толстого, «*стенографией чувств*». Однако даже если это и так, внимательный взгляд даже в самом простейшем музыкальном построении без труда обнаружит определённую логику во взаимодействии отдельных тонов, мотивов, фраз, явственную конструктивную схему построения подъёмов и спадов мелодической линии, движения к кульминации и от неё, а в результате – общую упорядоченность целого. В минимуме это свойственно уже и элементарному одноголосию, если же

говорить о многоголосии, особенно полифоническом, то здесь в свои права вступают настолько непростые композиционные приёмы и закономерности, что музыкальное искусство с достаточными основаниями сопоставляют с математикой.

Необходимость интеллектуальных подходов в создании звуковой материи и в соответствующих этому сложных расчётах, требующих высокой квалификации, заявила о себе уже во времена Позднего Средневековья (примерно с X века).

На эпоху Возрождения приходится пора высокого расцвета лидировавшей тогда нидерландской полифонической школы, музыкальные конструкции которой вряд ли уступают феноменальному мастерству создателей архитектурной готики (имеются в виду многоярусные сопряжения голосов, основанные на сложных числовых расчётах).

В эпоху Барокко конструктивная логика развёртывания многоголосной ткани достигла таких высот, такой выверенности и кристалличности, что выработанные тогда художественные приёмы полифонического искусства навсегда остаются эталонными (вершинные образцы этого искусства обычно соотносят с творчеством Иоганна Себастьяна Баха). Именно тогда сложились различные типы строго организованных композиций, основанных на технике имитаций (своё высшее выражение это получило в фуге), либо такие, конструктивный каркас которых составляла определённая оstinатная фигура (например, в формах с *basso ostinato*).

Тогда же в инструментальных жанрах возникли и получили интенсивное развитие всевозможные виды токкатной фактуры с положенной во главу угла той или иной двигательной формулой, и совсем не случайно появился термин *моторика*, «мотор» которой задолго предвосхищал «машинные» ритмы XX века.

В качестве конкретного примера можно привести **Маленькую прелюдию c-moll (BWV 999) Иоганна Себастьяна Баха**. Её конструктивная заданность состоит в предельно чёткой, логически выверенной, абсолютно методичной отработке единой фактурной фигуры. Эта фигура-однотакт неотступно повторяется от начала до конца пьесы в определённой гармонической последовательности с соответствующим регистровым скольжением. По сути, перед нами вещь подчёркнуто техницистского свойства, имитирующая бесперебойную работу некоего механизма тех отдалённых времён.

Иоганн Себастьян Бах
Маленькая прелюдия c-moll (1.04)

Тем не менее, приходится признать, что при всей тысячелетней истории отчётливо выраженных *конструктивных* склонностей музыкальной технологии подлинный отсчёт её *конструктивистских* устремлений можно вести только с начала XX века. И только тогда музыка стала напрямую осваивать такие об-

щие для конструктивизма принципы, как подчёркнуто рациональный подход, логическая заданность, подчинение функциональным задачам, точный расчёт.

* * *

В преддверии современной эпохи в Европе были воздвигнуты два знаменитых сооружения несомненно конструктивистской направленности – «Хрустальный дворец» в Лондоне (1851) и Эйфелева башня в Париже (1889). «Хрустальный дворец» представлял собой стальной каркас, сплошь покрытый стеклом, а Эйфелева башня открывала эру так называемой инженерной архитектуры, когда создателями архитектурных проектов становились не архитекторы, а инженеры, как это было и в случае с Александром Эйфелем.

И примечательно, что оба сооружения были приурочены к открытию проводившейся в разные годы Всемирной выставки, призванной продемонстрировать достижения *технического прогресса*, то есть акцентируя техницистскую заданность, столь важную для конструктивизма.

Наконец, уже непосредственно в начале XX века возникла целая цепь авангардных течений (особенно в сфере живописи), которые в различной степени способствовали становлению конструктивизма:

- кубизм (главным образом во Франции – Пабло Пикассо, Жорж Брак и др.),
- футуризм (Италия – Джакомо Балла, Джинио Северини и др.),
- уже упоминавшийся кубофутуризм (своеобразный «гибрид», появившийся на российской художественной почве),
- супрематизм (Казимир Малевич),
- неопластицизм (Пит Мондриан),
- абстрактное искусство (в его «геометрическом варианте») и т.д.

Ассимилируя необходимые элементы от иных стилей и направлений, конструктивизм, в свою очередь, активно воздействовал на состояние мировой культуры. Для этого были основания, естественно вытекавшие из творческих устремлений, охвативших в начале XX века многих мастеров, искавших новые художественные формы.

Подобную направленность выдающийся архитектор современности Шарль Ле Корбюзье с чрезвычайной категоричностью выразил в книге «После кубизма» (1918, написана совместно с А.Озанфаном): *конструктивные принципы* должны составить *основу всех искусств*. Сам он был увлечён идеями советских конструктивистов, специально приезжал в Россию, где тесно общался с ними, и даже разработал здесь один из своих проектов (здание Центросоюза в Москве, 1928–1935).

Это один из множества фактов, подтверждающих то, что концепция конструктивизма, которая откристаллизовалась на отечественной почве, оказала большое влияние на развитие зарубежного искусства, в том числе на практику таких объединений, как немецкий «Баухауз», нидерландский «Де Стейл» («Стиль») и др.

Уже в 1922 году в Дюссельдорфе (Германия) была создана «Международная фракция конструктивистов» (руководители – нидерландский художник и архитектор Тео ван Дусбюрг, приехавший из России скульптор Наум Габó, немецкий кинорежиссёр Ганс Рихтер).

К этим исходным штрихам можно присоединить массу других фактов, говорящих о повсеместном распространении идей конструктивизма (в частности утверждением и развитием его принципов занимается издаваемый с 1956 года международный журнал «Структура»).

При внимательном рассмотрении оказывается, что такие влиятельные направления мировой архитектуры, как *функционализм* и *рационализм*, в сущности, представляют собой *разновидности* конструктивизма. О том же говорит и этимология этих терминов: *функция* и *ratio* – из ключевых понятий конструктивизма.

Здесь же могут быть упомянуты и более поздние течения западной архитектуры: неорационализм, деконструктивизм, «хай-тэк» и т.д. В порядке печально известной параллели можно привести блочно-крупнопанельное строительство в СССР 1960–1980-х годов, которое было призвано оперативно решить проблему дешёвого жилья.

Сказанное позволяет расценивать понятие *конструктивизм* как категорию интернациональную и универсальную. Действительно, данное понятие имеет право претендовать на статус *всеобъемлющего* и ввиду того, что оно охватывает практически все виды художественного творчества – архитектуру, живопись, графику, скульптуру, фотоискусство, дизайн во всех его ипостасях, литературу, театр, кино и музыкальное искусство, которое в данном случае является главным объектом нашего внимания.

Как уже приходилось отмечать, по многим своим сторонам конструктивизм был одним из направлений художественного авангарда, что в том числе определялось ярко выраженной радикальной настроенностью данного творческого движения. Так, к примеру, внутренний пафос советского конструктивизма 1920-х годов в известной мере исходил из стремления противопоставить изысканности и роскоши *буржуазного* образа жизни простоту и даже суровость очертаний предметной среды *нового мира*.

Однако сразу же следует подчеркнуть, что в той или иной степени это вполне резонировало общему тяготению эстетических вкусов начала XX века к целесообразности и функциональной мотивированности вплоть до *утилитаризма* (от лат. *польза, выгода*), когда всё оценивается только с точки зрения полезности, так что чувство красоты как таковой может оказаться «бесполезным», никчёмным.

* * *

По целому ряду позиций сближаясь с художественным авангардом, конструктивизм нередко отличался от ряда его течений тем, что по своей сути был нацелен на *конструктивные*, то есть позитивно-созидательные задачи.

Дело в том, что довольно многое в авангардном искусстве XX века носило заведомо *деструктивный*, то есть разрушительный характер (*деструкция* – от лат. *разрушение*), а также раскрывало в художественной форме тенденцию к стихийным и анархистствующим проявлениям, столь характерным для жизненных процессов прошлого столетия, особенно в его начале.

Однако в некоторых своих сторонах и «конструктивное» художественное творчество могло передавать те или иные негативные моменты современности – это была, так сказать, конструктивность со знаком «минус».

Приведём два конкретных музыкальных примера на этот счёт. Первый из них касается следующего. Как будет сказано позже, конструктивизм неразрывно связан с урбанистикой, в формах которой искусство воспроизводит жизнь крупных современных городов. И жизнь эта могла представлять в призме художественного творчества как некий неуправляемый водоворот, более того – как почти безумный хаос, в котором человеческое существование теряет необходимые опоры и ориентиры.

Андрé Жоливе́

Концерт для фортепиано с оркестром – III часть (1.19)

Прозвучавшая музыка французского композитора *Андре Жоливе* [*Андрé Жоливе́*], вне всяких сомнений – порождение урбанистической культуры, что подтверждают прямые соприкосновения с манерой джазовой импровизации (эти соприкосновения особенно ощутимы в «каденции» ударных *solo*). Но стремительный пульс доведён здесь до столь судорожно-лихорадочного, «горячечного» состояния, а нервное перевозбуждение, подчёркнутое «рваными», клочковатыми ритмами, настолько сильно, что возникает впечатление некоего столпотворения, даже клоаки грохочущего «бедлама» городской жизни.

Переходя ко второму конкретному примеру отклонений от магистрали конструктивизма, приходится напомнить об одном из самых печальных уроков XX века. Его история преподнесла нам выразительные иллюстрации того, как безупречно организованные формы существования и образцово отлаженные жизненные процессы могут в реальности оборачиваться отнюдь не позитивными, а напротив – весьма ужасающими последствиями.

Таковы два главных, часто взаимосвязанных между собой бедствия прошлого столетия: тоталитаризм как превосходно *организованная* государственно-идеологическая *система* и милитаризм как *механизм*, формирующийся на жёстко *рационалистической* основе и наделённый мощным *динамическим* потенциалом, своего рода *машина* насилия (курсивом выделены типовые параметры конструктивистского толка).

В качестве хрестоматийного образца можно привести «Болеро» *Мориса Равеля*. Памятно начало этой великолепной оркестровой композиции: светлый, пасторальный, невинно-простодушный в своей соприродности напев флейты *solo*. Правда, может чуть насторожить неукоснительно выдержанная с самого

начала дробь малого барабана, что заставляет вспомнить, как в партитурах обозначается этот инструмент – *tamburo militare* [тамбуро милитарэ], то есть *военный* барабан.

Тем не менее, до поры до времени на подобный призыв обратят внимание далеко не все. Но мыслимо ли не дать себе трезвый отчёт в том, как не похоже на это начало завершение равелевского шедевра?!

Морис Равель
«Болеро» (2.06)

В логическом отношении композиция «Болеро» выстроена абсолютно безупречно. Её конструктивную основу составляет строго выдержанная на всём протяжении система *ostinati*, охватывающая три соподчинённых между собой уровня:

- первый из них, минимальный по масштабу – единообразный, «формульный» ритм ударных;
- второй – развёрнутая мелодия, многократно и неизменно повторяемая у различных инструментов;
- и третий уровень, в макромасштабе произведения в целом – от начала до конца нарастающее *crescendo*, в ходе которого динамическое нагнетание идёт рука об руку с включением новых и новых оркестровых голосов, что приводит к заключительному, массивованному, сверхгромогласному *tutti*.

В результате образ приобретает зримые очертания неумолимо надвигающейся военной армады, всеподавляющей и торжествующей поступи кованого сапога (подобную метаморфозу обеспечивают прежде всего «железный», буквально вколачиваемый грохот батареи ударных и оглушительный «рёв» медных).

Так легендарное «Болеро», написанное в 1928 году, явилось ярким художественным пророчеством близящегося триумфа тоталитарных режимов и милитаристского угара (впрочем, прогноз относительный, поскольку в Италии фашисты пришли к власти ещё в начале 1920-х).

И когда тринадцать лет спустя Дмитрий Шостакович точь-в-точь по равелевской модели создал не менее знаменитый «эпизод нашествия» в Седьмой симфонии, у слушателей уже не могло быть никаких сомнений в негативной характерности подобной музыки.

* * *

Конструктивизм невозможно представить себе вне *рационального* начала, которое в ряде случаев трансформируется в начало *рационалистическое* как предельное выражение рационального. *Ratio* (от лат. *разум, разумный*) подразумевает рассудочное отношение к чему-либо. Отсюда термин *рациональное*, то есть опирающееся на соображения рассудка, логичное, разумно обоснованное, целесообразное, основанное на доводах интеллекта, на трезвом расчёте. И соответственно – чуждаясь какого-либо пафоса, эмоциональности, психоло-

гизма и всякого рода рефлексий, исключая мягкость, теплоту, «душевность». Допустим, конструктивисты в советской литературе 1920-х годов стремились решительно отмежеваться, по их выражению, от *«слякоти лирических эмоций»*.

Разумеется, всё это в различных вариантах могло приводить к схематизму (включая нивелирующую типизацию и стандартизацию), к абстрагированности (отвлечённость от конкретно-реального) и к утилитаризму (на его волне иногда звучали требования изгнать эстетику как таковую).

В визуальных видах искусства рационализм своё наиболее осязаемое выражение получил в *геометризации* очертаний. К примеру, в архитектуре «функциональные коробки» из бетона, стали и стекла можно, как стандартные кубики, комбинировать в любых сочетаниях. Неопластицизм П.Мондриана – это композиции из прямоугольников и квадратов, закрасенных в немногие чистые цвета (красный, серый, жёлтый, голубой) и разделённых чёрным контуром.

Культ интеллекта нередко выражал себя в формах *сциентизма* (от лат. *знание, наука*), когда в качестве образца для художественного творчества избирались точные науки, прежде всего математика. К.Зелинский, главный теоретик ЛЦК (Литературный центр конструктивистов), формулировал данную установку так: *«Конструктивизм – это математика, разлитая во все сосуды культуры»*.

В музыкальном искусстве о стремлении сблизиться с категориями науки отчётливо говорят, к примеру, сочинения Эдгара Варэза ([Варэз] французский композитор, работавший в США), написанные в 1920–1930-е годы: «Гиперпризма», «Октандр», «Интегралы», «Ионизация», «Плотность 21,5» и т.п.

Самое влиятельное русло творчества сциентистской направленности оказалось связанным именно с процессами математизации. Наибольшее распространение в сфере «исчисляемой» музыки получили две системы:

- додекафония (основной «патент» принадлежит австрийскому композитору Арнольду Шёнбергу);
- серийная техника (начиная с его ученика Антона Веберна), которая в варианте так называемого «тотального сериализма» подвергает детальному расчёту буквально все параметры музыкальной композиции (Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Луиджи Нono и другие).

Вслушаемся в одно из подобных сочинений, где на передний план выдвинута изоощрённая игра интеллекта, господствует установка на аэмоционализм и потому от всего веет холодком отчуждённости. В числе следствий подобным образом интерпретируемого сциентизма – совершенно непредставимая краткость (многие сочинения этого автора звучат около минуты и менее того) и «эксклюзивная» техника «точечного» письма (так называемый пуантилизм, введённый в обиход именно данным композитором).

Антон Веберн

Вариации для фортепиано *op. 27 № 2* (0.27)

Краеугольным основанием рассматриваемого художественного направления, определяющим для него принципом является понятие *конструкция*. Это латинское слово имеет целый ряд значений – *строение, построение, составление, структура, сооружение, соединение, связь*. Под конструкцией мы обычно понимаем следующее: устройство, взаимное расположение частей, состав какого-либо строения, механизма и само строение или механизм с соответствующим устройством (например, конструкция моста, железобетонная конструкция).

Выдвижение на передний план этого понятия означало, с одной стороны, рационально обоснованный тип организации художественного материала, с другой – эстетизацию всевозможных конструкций и конструктивных схем и, наконец, обнажение остова, костяка художественной формы.

Один из примеров обнажения конструкции – Центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду в Париже (1977, итальянский архитектор Ренцо Пиано и английский архитектор Ричард Роджерс): сооружение, решённое в форме параллелепипеда, внешне напоминающее нефтеперегонный завод. Все инженерные коммуникации вынесены наружу – переплетения труб, кабелей, лестничных площадок, галереи эскалаторов и переходов, лестницы, лифты, подъёмники.

Реализации понятия *конструкция* сопутствует общее стремление к подчёркнутой строгости, ясности, чёткости и простоте, к созданию функционально оправданных, целесообразных форм, к отказу от всего, что не отвечает непосредственному практическому назначению. Конструктивное (то есть то, что можно положить в основу, плодотворное) зачастую соприкасалось с отвечающей жизненному стилю XX века «деловитостью» (серьёзность, лаконизм, ничего лишнего).

Пример «делового стиля» в литературе: члены упоминавшегося выше Литературного центра конструктивистов в своей поэтике стремились воплотить принцип *«грузификации слова»* (из желания максимально «нагрузить» слово), добивались *«конструктивного распределения материала, то есть – коротко, сжато, в малом – многое, в точке – всё»*. В этом для литераторов определённым ориентиром служил телеграфный стиль, а также стиль лозунгов и рекламных объявлений.

Проецируя понятие *конструкция* на музыкальное искусство, сразу же обратимся к конкретному образцу: американский композитор *Чарлз Айвз* – *«Звуковые пути № 3»* (1915). Как видим, конструирование начинается здесь уже с самого заголовка, абсолютно немыслимого в эстетической системе предшествующего времени. В частности сугубо деловито производится нумерация сходных композиций одного названия (начиная со «Звуковых путей № 1», 1911). Собственно музыкальная структура создаётся посредством методичного напластования голосов и звуковых «секций», напоминая наращивание этажа за этажом в строительных лесах.

Обращает на себя внимание то, что базируется данное «сооружение» на основе подчёркнутого *ratio*: во всём чувствуется строгий расчёт, отдающий холодком умозрительных абстракций. Общий колорит жёсткий, резкий, ошетилившийся, что акцентировано «металлическими» звучаниями. Так воссоздаётся урбанистическая атмосфера с формулой индустриального бытия, отчуждённого от человека. Одна из возможных ассоциаций: нагромождения звуковых пластов как бы воспроизводят образ крупного американского города с торчащими «сигарами» высотных зданий.

Чарлз Айвз
Звуковые пути № 3 (1.49)

Конструкция музыкального произведения нередко базируется на различных видах оstinатности. *Ostinato* (от лат. *упрямый*; многократно повторяющаяся мелодическая или ритмическая фигура, гармонический оборот или отдельный звук) выступает в таких случаях как своего рода костяк, каркас или даже «арматура» композиции, выполняя функцию её стержня, организующего фактора.

Это особенно очевидно в джазе, где значительна роль импровизации солистов, которая, однако, всегда оказывается в «гранитных берегах» жёстко заданной канвы (она определяется положенной в основу композиции музыкальной темой, иначе и весьма симптоматично именуемой «квадратом»), что подкрепляется целенаправленным действием той или иной оstinатной фигуры, к чему нередко добавляется так называемый *рифф* – специфически джазовая разновидность *ostinato* (опять-таки многократно повторяющаяся короткая мелодическая фраза ансамбля или всего оркестра).

Херби Хенкок
«Хамелеон» (2.09)

Американский джазовый композитор *Херби Хенкок* создаёт чрезвычайно массивированный пресс оstinатности средствами тесно взаимодействующих между собой басового *ostinato* и фигур риффа с неумолимым экспрессивно-динамическим нагнетанием того и другого, что поддерживается жёсткой ритмической организацией. Всё это оказывается мощным цементирующим фактором внешне свободной импровизационной фантазии, формируя поистине «железобетонную» конструкцию.

Говоря о «железобетоне», необходимо уточнить: пьеса «Хамелеон» – принадлежность второй половины XX века (конкретнее – 1980-х годов). Отсюда, в отличие от лёгкой, стремительной танцевальной характерности джаза начала и середины столетия – тяжёлый ритмический пульс, тяжёлая фактура, «тяжёлые» тембры, что отчасти идёт от непосредственных связей с рок-музыкой.

Если же иметь в виду джаз в целом, то он, несомненно, был детищем урбанистической эпохи и очень ярко выразил многие её приметы. Вот почему в последующем придётся неоднократно возвращаться к этому своеобразному виду музыкального искусства.

* * *

Ещё одно непереносимое свойство конструктивизма – насыщенная *энергетика*, повышенный *динамизм*.

В одном из манифестов конструктивизма (1924 год) говорилось: *«Мы – конструктивисты – отрицаем искусство, так как оно не целесообразно. Искусство по-своему существу пассивно, оно только отражает действительность. Конструктивизм – активен, он не только отображает действительность, а действует сам»*.

Отрицание искусства не состоялось, конструктивизм удержался в его рамках (в отличие от некоторых более поздних явлений «антиискусства» и «антикультуры»). Однако воплотить стремление к новой, подчёркнутой динамике форм ему в ряде случаев удалось впечатляюще ярко.

После экспериментов итальянских футуристов, которые конструировали «энергетические композиции», конструктивизм научился создавать острую динамику архитектурных сооружений, добился движения пространства в интерьере здания путём устройства раздвижных стен, полов, потолков (отдельное течение под названием *деконструктивизм*), вывел изображение из плоскости картины в реальное физическое трёхмерное пространство (например, в контр-рельефах Владимира Татлина).

Признавая плодотворность подобных творческих устремлений, тем не менее, приходится признать, что столь присущее современной эпохе динамико-энергетическое начало наиболее эффективно сумела раскрыть музыка.

Осуществляла это она посредством выдвижения на передний план ритма и такого качества, как «ударность» (ударная манера артикуляции, особенно у фортепиано, и резко возросшая роль ударных инструментов), а также благодаря особой импульсивности движения и высочайшей интенсивности звукового потока – вплоть до той степени накалённости, которая переходит в своего рода «экспансионизм».

Приведём на этот счёт три контрастных примера.

Каунт Бэйси
«Racehorse» (1.26)

Эта композиция американского джазового пианиста и композитора *Уильяма Бэйси* (Бейси, прозвище Каунт) предназначена для мини-ансамбля (фортепиано, контрабас, ударные). Один из лидеров стиля «свинг» предстаёт здесь во всей оригинальности своей манеры. Каркасом конструкции является гулкая линия баса и подхлестывающие биения ударных. На эту чрезвычайно «заводную» ритмическую канву накладываются короткие фразы фортепиано. Скорее

это реплики остигатного типа в характере отрывистых сигналов, подчас как бы выстреливающие (напоминает выстукивание «азбуки Морзе»).

«Прогоняемая» многократно однотипная звукоинтонационная формула вместе с невероятно учащённым ритмическим фоном создаёт тот скоростной режим, который впору сравнить не со «Скаковой лошадью» (перевод названия пьесы), а с бешено мчащимся автомобилем или даже локомотивом (хотя и в «камерном» варианте). В конечном счёте, за всем этим стоит стремительнейшая пульсация жизни горожанина с её головокружительными темпами и ультралаконичным, «телеграфным» стилем изъяснения.

Примером динамического «экспансионизма» в сфере академического искусства может послужить II часть «Музыки для струнных, ударных и челесты» венгерского композитора *Бела Бартока* ([Бэла] 1936). Это само воплощение современной импульсивности, связанной со стихией ударности. Всё основано на отрывистых репликах ударных инструментов во главе с фортепиано, которое трактовано как ударный инструмент (в близком качестве используются и струнные). Общая заострённость интонирования подчёркнута синкопированной ритмикой, которая одним из своих истоков несомненно имеет джазовую природу. Однако в остальном эту музыку отличает безусловно серьёзная, проблемная настроенность, что сказывается в тревожно-напряжённой атмосфере и в энергетике конфликтного плана.

Бела Барток

Музыка для струнных, ударных и челесты – II часть (0.56)

Ещё один яркий пример трансформации динамизма в «экспансионизм» находим в **финале Сонаты № 1** для фортепиано *Родиона Щедрина* (1962). Энергетика здесь модифицируется в сверхэнергию кипящей лавы жизненных преодолений, ультрадинамизм оборачивается настоящим шквалом, цунами, извержением вулкана деятельных усилий («жить удесятерённой жизнью», если воспользоваться выражением Александра Блока, и максимализм устремлений подчёркнут категоричными, буквально «выстреливающими» репликами, завершающими каждую очередную волну вскипания клокочущей магмы.

Однако этот бушующий водоворот, это яростное полыхание внутренне оказывается «конструктивно обоснованным», основанным на точном расчёте. То, что зафиксировано в названии известного романа Юрия Бондарева «*Горячий снег*», могло бы в Сонате Щедрина быть озаглавлено словосочетанием «*Холодное пламя*», и это пламя холодное, но обжигающее. Таков один из парадоксальных образных синтезов, раскрывающих экстремальные грани современного жизнеощущения.

Родион Щедрин

Соната № 1 для фортепиано – III часть (1.29)

Последний и совершенно необходимый компонент конструктивистского искусства – *урбанистика* (от лат. *городской*), то есть то, что в художественных формах воссоздаёт многообразную жизнь больших современных городов и динамику их существования, а также фиксирует процесс повышения роли городов в социальной жизни и в культуре человечества, нарастающее сосредоточение различных сторон бытия в городских центрах.

В этом отношении любопытны следующие цифры. В начале XIX века в городах мира проживало 3% населения Земли, а в конце XX столетия в отдельных развитых странах находим такую статистику: США – 76%, Германия – свыше 85%, Великобритания – 89%. И ещё один момент касательно термина *урбанизм* – в градостроительстве так именуют направление, представители которого считают необходимым и неизбежным создание городов-гигантов (мегаполисов).

Этой динамике нарастающей значимости урбанизма соответствует происходящее в тематике искусства. Достаточно представить себе огромный поток кинофильмов и литературных повествований, посвящённых жизни мегаполисов, которая предстаёт чрезвычайно многоликой, сложной, напряжённой, противоречивой.

В музыке её воспроизведение порождает набор особых стилистических средств: подчёркнутая острота, угловатость как ритмической пульсации, так и интонационного контура, специфическая звуковая атмосфера, нередко связанная с различными искажениями естественного тембра.

Подобные искажения характеризуют соответствующий модус общения и поведения урбанизированного человека: раскованность до развязности и «нахрапа», ироничность до цинизма, непринуждённость обращения до вызывающей крикливости, изощрённость разного рода до извращённости проявлений. Так складывается особая «аура», а ещё чаще и точнее – «анти-аура», произрастающая в «джунглях» мегаполиса.

Одно из ярких впечатлений подобных «джунглей» находим в центральном номере «**Эллингтон-сюиты**» (1959), которая, как нетрудно предположить, принадлежит перу *Дюка Эллингтона* (возможно, самое большое имя джазового искусства). Этой пьесе предпослан весьма симптоматичный заголовок: «**Apes and Peacocks**» (Эйпс энд Пикокс), то есть «Человекообразные обезьяны и павлины». Но в музыке обрисованы не столько обитатели «джунглей», сколько сами «джунгли».

Организована эта урбанистическая панорама путём сопряжения множества *ostinati*: на «железную» сетку-арматуру неотступной фигуры основного «упрямого» мотива (батарея ударных) накладывается несколько взаимодействующих между собой мелодических риффов. Сложно выстроенная полифоническая вертикаль и её развёртывание конструируются с подлинно симфоническим размахом. Это тот концепционный, подчёркнуто серьёзный по своему духу джаз второй половины XX века (*симфоджаз* в самом точном значении

слова), под который немислимо танцевать, как это было в дансингах первой половины столетия.

Воссоздаётся «механизм» индустриального социума: жёсткие двигательные формулы, ревущие и завывающие звучности, отчуждённые тембры духовых, холодные «кристаллы» реплик рояля, грохот ударных. Таков неумолимый ход урбанистической громады с плывущим над ней тяжёлым смогом – ход с его властно подчиняющим себе и даже подавляющим прессингом (характерен «кандальный» звон металлических «цепей»).

Дюк Эллингтон

Эллингтон-сюита – № 6 «*Apes and Peacocks*» (3.02)

Жизнь больших городов порождает особую породу людей, здесь складываются типаж урбанистического бытия со специфическими характерами и психологическими наклонностями. За конкретной иллюстрацией обратимся к «Песне матросов» из рок-оперы Алексея Рыбникова ««Юнона» и «Авось»» (1981).

Перед нами «крутые парни» или, что называется, прожжённые бестии, прошедшие «огонь, воду и медные трубы». Это обитатели городских подворотен, не чуждающиеся контактов с криминальной средой. Вместе с тем в их характерах есть та сила, на которую можно положиться в час испытаний. За грубой ироничностью их лексикона, воссозданного Андреем Вознесенским («*Вместо флейты подыдем флягу, чтобы смелее жилось... В море соли и так до чёрта – морю не надо слёз*»), мерцает, тем не менее, заповедный свет святыни («*Под российским небесным флагом...*»).

Твёрдость, мужество этих натур превосходно переданы посредством таких приёмов, как нарочитая хрипотца певческих тембров, изъяснение краткими, «рваными» фразами (подобие «телеграфного стиля»), жёстко организующий каркас хлещущего базового ритма, общая воинственная энергетика массивной фактуры – весьма подстать им блоковское «*Ко всему готовы, ничего не жаль*».

Алексей Рыбников

«Юнона» и «Авось» – Песня матросов (1.29)

* * *

Урбанистический мир – это *индустриальный* мир, мир технологий, машин, механизмов и соответствующих материалов. И конструктивизм, как никакое другое художественное направление, развивается в самых тесных связях с реалиями индустриального бытия, отражая нарастающую значимость промышленно-технического развития современной цивилизации.

Очертания произведений конструктивистского толка нередко напрямую связаны с эстетикой «железа и стали», отличаются жёсткостью, резкостью, заострённостью и угловатостью.

К примеру, современная архитектура развивается в опоре на такие материалы, как железобетон, различные металлы, стекло, пластики, и при этом делаются попытки выявить их эстетические качества. Теми же «реальными» материалами нередко пользуется и скульптура, причём в ряде случаев композиции создаются непосредственно из продуктов промышленного производства (например, из консервных банок).

Что касается музыкального искусства, то приводившаяся выше условно-метафорическая терминология (стержень, костяк, каркас, «арматура» и проч.) свидетельствует о том, что оно нередко обнаруживало непосредственные связи с разного рода реалиями индустриального мира. Наиболее примечательны в данном отношении опусы, составившие музыкальную ветвь так называемого «производственного искусства». Оно прошло наиболее интенсивную фазу опять-таки в 1920-е годы, причём наибольший интерес представляли именно опыты воспроизведения различных производственных процессов с соответствующей ролью всевозможных звукоизобразительных имитаций: шум и грохот, монотонный перестук двигателей, шорохи и скрежет трущихся частей механизмов, металлический лязг, свистки, сигналы и т.п.

Один из таких опытов, весьма на шумевший в своё время, принадлежал перу *Александра Мосолова* – «Завод», симфонический эпизод из балета «Сталь» (1927). Этой оркестровой композиции, которая в конце 1920-х годов обошла многие концертные эстрады мира, предпослан подзаголовок «Музыка машин», и всё здесь всемерно нацелено на его адекватную реализацию.

Остинатные формулы, наслаивающиеся одна на другую, в своём множественном потоке воссоздают атмосферу скрежета, воя и визга движущихся механизмов. Кульминацию в развороте индустриальных натурализаций и стоящих за этим трудовых операций знаменует взлетающее над ним «*знамя Труда*» призывных кличей хора валторн. В этих публицистических фанфарах явственно ощутим дух уже ощутимо *советизированного* бытия («страна Советов»).

Александр Мосолов
«Завод» (1.13)

Упомянутая «политическая» деталь не была случайностью. Советская Россия, переживавшая в те годы бум «реконструкции и социалистической индустриализации», в некотором роде оказалась на авансцене всеобщей истории. Поэтому жившие тогда в Париже знаменитый антрепренёр Сергей Дягилев и композитор Сергей Прокофьев находят «свежий» театральный сюжет в стране большевиков, создавая для Запада балет «Стальной скачок» (тот же 1927 год), где подобающее место заняла сцена под названием «Фабрика».

И, к слову, свидетельством того, что глобальные импульсы отечественного конструктивизма сказывались продолжительное время, может служить факт появления в 1987 году оперы английского композитора Найджела Осборна «Электрификация Советского Союза».

Конечно же, большей художественной ценностью располагают не подобные натуралистические зарисовки, а обобщённые музыкальные картины, способные передать масштаб, размах и значимость индустриального действия, увиденного как бы в фокусе аэросъёмки. Одну из таких впечатляющих картин находим в сцене «Битва» из балета азербайджанского композитора *Акишина Ализаде* «Бабёк» (о предводителе антиарабского народного восстания IX века в Азербайджане и Западном Иране).

В звуковом воплощении этот эпизод вылился в битву мощных созидательных энергий, которая разворачивается на фоне современного урбанистического пейзажа. На «плацдарме» импульсивных остигатных ритмов протекают чётко организованные производительные процессы-баталии с их нагнетаниями и спадами, всплесками активности и мощными кульминациями. Громада неуклонно движущейся промышленной армады второй половины XX столетия обретает здесь поистине глобальный характер.

Акишин Ализаде
«Бабек» – Битва (1.25)

* * *

Важнейшим и, пожалуй, самым ярким символом нынешней цивилизации как цивилизации индустриальной, технократической, цивилизации сверхэнергий и сверхскоростей стал в музыкальном искусстве образ неудержимо мчащегося локомотива. Одним из первых этот образ напрямую воссоздал французский композитор *Артюр Онеггер* в оркестровой пьесе «Пасифик 231» (1923). В комментарии к ней сам автор отмечал расчёт последования фаз движения: *«Спокойное дыхание паровоза, находящегося в неподвижности, усилие трогание состава, затем постепенное нарастание скорости и наконец – ощущение, вызываемое мчащимся сквозь ночь со скоростью 120 километров в час поездом, весом в 300 тонн. В качестве сюжета я избрал локомотив типа “Пасифик 231” для тяжёлых быстроходных поездов... Я преследовал чисто абстрактную цель – создать впечатление математического ускорения ритма».*

Жанр этого произведения композитор определил как *Симфоническое движение № 1*. Позднее он написал «Регби» (Симфоническое движение № 2) и уже просто Симфоническое движение № 3, всемерно акцентируя тем самым пафос движения, энергии, динамизма. Возвращаясь к «Пасифик 231», следует заметить, что описанное автором впечатление от могучей машины невольно оборачивается в реальном звуковом воплощении внутренним драматизмом.

Дело в том, что после длительного фактурно-динамического нагнетания, на кульминации (торможение локомотива) возникает ощущение некоего слома. Это может быть воспринято пророчеством грядущего крушения, то есть уже в начале XX века зарождалось предчувствие того, что технический прогресс на определённой фазе способен повести к необратимым катастрофическим последствиям.

Во второй половине XX века наибольшей зримости и осязаемости в обрисовке этого образа достиг *Георгий Свиридов* в музыке к фильму с показательным названием «**Время, вперёд!**» (1966). Далёкий от авангарда и антиурбанист по своей сути, он сумел впечатляюще выявить «становую жилу» эпохи, подчеркнув её радикальные склонности (вплоть до некоего пафоса самосжигания).

До фанатизма целенаправленно отрабатывая сугубо формульный тематизм (господствует сверхкраткий двузвучный мотив) в его чеканной фразировке с властным императивным посылом и на основе токкатного бега, композитор передаёт реально слышимый ход стального экспресса по рельсам и шпалам с могучим перестуком колёс, что вместе с тем порождает неизмеримо более широкие ассоциации.

Наиболее резонная из них: раскалённая, огнедышащая лава, неудержимый поток индустриальных энергий, но поток отнюдь не стихийный, а жёстко организованный, «железный» (вспоминается название романа Александра Серрафимовича «Железный поток», 1924). Так, ввиду исключительной выразительной силы, летящий на бешеной скорости локомотив современности становится олицетворением платоновского речения «*Этот прекрасный и яростный мир*».

Георгий Свиридов
«**Время, вперёд!**» (2.17)

Из сравнительно недавних и по-своему любопытных опытов в рассматриваемом направлении – мюзикл английского композитора *Эндрю Ллойд-Уэббера* «**Звёздный экспресс**» (1984). Герои этой сказки для детей и взрослых – поезда. Актёры, исполняющие роли паровозов (мужчины) и вагонов (женщины) должны уметь отменно кататься на роликах.

Для первой постановки понадобилось перестроить один из лондонских театров. Декорации представляли собой многоярусные гоночные дорожки. Гоночные кольца проходили и по залу, так что зрители оказывались непосредственно вовлечёнными в зрелище. Вдобавок ко всему два больших телеэкрана на сцене демонстрировали, что происходит внутри туннелей. *Звёздный экспресс* как главная персона спектакля – своего рода ангел-хранитель паровозного семейства.

Таким образом, этот мюзикл, нередко именуемый «локомотивным шоу», явил собой предельную концентрацию урбанистической экспансии (правда, поданной в игровом ключе). И если «искусство требует жертв», то реализация подобной технократической идеи потребовала баснословных расходов: премьера в Лондоне обошлась в два с четвертью миллиона фунтов стерлингов, на Бродвее – в восемь миллионов долларов. По всей видимости, это рекорд дорогостоящих затрат за всю историю театрального искусства.

Итак, музыка эффективнее других видов художественного творчества выразила энерго-динамическое начало XX столетия. И она же, кажется, глубже них проникала в анализ происходящего с человеком и его земным домом. Имеются в виду постоянно совершающиеся попытки осмысления глубинных процессов техногенного бытия. В результате авторы, как правило, приходили к весьма пессимистическим выводам, прогнозируя трагическую перспективу апокалиптического исхода земной цивилизации.

Одно из таких пророчеств находим в космогонической фантазии итальянского композитора *Луиджи Ноно* «**Как волна силы и света...**» (1972). Её главный объект – воссоздаваемая средствами электроники и сонорно трактованного оркестрового инструментария всеобщая материя, материя слепая, бездушная и бездонная. В качестве антагониста к этому тотальному звукошумовому массиву выступает солирующий рояль, персонифицирующий человеческое и шире – земное начало. Человеческое пытается противостоять космической пучине, но она неотвратимо втягивает его в свою бездну и в конечном счёте поглощает его.

Этот поединок исполнен колоссального напряжения, поскольку жизнь вселенского хаоса раскрывается в режиме вихревых бушеваний и катаклизмов, а бессильная ярость попыток удержания человеческого начала передаётся через острую экспрессию «рваных», обрывочно-клочковатых звучностей и неистовых кластерных «шлепков». Конструктивные и деструктивные элементы сплетаются здесь в вопиющей, но неразрывной дисгармонии космического урбанизма.

Надо признать, что далёким прообразом данной концепции несомненно послужили художественные прозрения, смутно запечатлённые Александром Скрябиным в симфонической поэме «Прометей» с её подзаголовком «Поэма огня» (1910), в партитуре которой также важнейшая роль принадлежит роялю.

Луиджи Ноно
«**Как волна силы и света...**» (3.00)

Остаётся заметить, что современная музыка достаточно настойчиво регистрирует и факт, внушающий определённый оптимизм: какой-то срок человеческому существованию ещё отпущен и пока что многое на Земле ещё удерживается в реальных, более или менее привычных измерениях. Завершая череду обращений к конкретным образцам музыкального искусства, попробуем вербально очертить тот конструктивно-урбанистический мир, каким он предстаёт в **Концерте для оркестра** *Андрея Эшпая* (1967).

В самом общем плане мощный энергетический потенциал этого произведения передаётся через стремительную моторику токкатного типа, корни которой в академическом искусстве. Но не менее ощутимо и воздействие, идущее от джазовой практики – в подборе солирующих инструментов (фортепиано,

вибрафон, труба, контрабас), в упругости и остроте интонирования, в характере ритмической пульсации.

Временами совершенно явственны флюиды музыки вестернов, и именно они создают впечатление происходящего на широких просторах, выводя звучание на кульминациях в планетарный масштаб.

Андрей Эшпай
Концерт для оркестра (1.49)

* * *

В качестве дополнения к сказанному можно привести целый ряд других музыкальных фрагментов, расширяющих представление о спектре ракурсов музыкального конструктивизма.

Сергей Рахманинов
Симфония № 1 – IV часть (1.21)
– в преддверии современного конструктивизма.

Николай Мясковский
Симфония № 5 – IV часть (0.37)
– из истоков современного конструктивизма.

Вельо Тормис
Три эстонские игровые песни, № 1 (1.15)
– динамизм фольклорного плана.

Карл Орф
«Catulli carmina» (1.52)
– динамизм ритуального плана.

Сергей Прокофьев
Кантата к XX-летию Октября
IV часть (1.48)
– динамизм в претворении историко-революционной тематики.

Эдгар Варез
«Ионизация» (1.17)
– образец воссоздания урбанистической атмосферы.

Игорь Стравинский
«Весна священная» – «Весенние гадания» (0.51)
– урбанизм времён Первой мировой войны.

Дмитрий Шостакович
Симфония № 8 – III часть и начало IV части (3.20)
– урбанизм времён Второй мировой войны.

Генри Кауэлл (Коуэлл)
«Sinister resonance» (3.02)
– индустриальная мистерия.

Карлхайнц Штокхаузен
«Песнь отроков» (2.42)
– космогонические перспективы.

Чарльз Мингус
«Wham bam...» (1.28)
– пример воссоздания урбанистической атмосферы средствами джаза.

Арми Шой
«Traffic jam» (1.27)
– «локомотив» ажиотажа людской толчеи.

Музыкальные фрагменты

Александр Скрябин
«Прометей» (2.02)

Сергей Прокофьев
«Наваждение» (2.08)

Сергей Прокофьев
Токката (1.51)

Игорь Стравинский
«Весна священная» – «Весенние гадания» (0.51)

Игорь Стравинский
«Весна священная» – Шествие и Финал (3.14)

Сергей Прокофьев
«Сарказмы» – № 2 (1.40)

Дмитрий Шостакович
«Нос» – Вступление (1.15)

Игорь Стравинский
«Весна священная» – Вступление (2.51)

Сергей Прокофьев
«Семеро их» (2.15)

Игорь Стравинский
«Песнь соловья» (2.08)

Александр Скрябин
Соната для фортепиано № 7 (2.18)

Игорь Стравинский
«Байка» (0.56)

Дмитрий Шостакович
«Болт» – Танец ломового извозчика (1.55)

Иоганн Себастьян Бах
Маленькая прелюдия *c-moll* (1.04)

Андрé Жоливе́
Концерт для фортепиано с оркестром – III часть (1.19)

Морис Равель
«Болеро» (2.06)

Антон Веберн
Вариации для фортепиано *op. 27 № 2* (0.27)

Чарлз Айвз
Звуковые пути № 3 (1.49)

Херби Хёнккок
«Хамелеон» (2.09)

Каунт Бэйси
«*Racehorse*» (1.26)

Бела Барток
Музыка для струнных, ударных и челесты – II часть (0.56)

Родион Щедрин
Соната № 1 для фортепиано – III часть (1.29)

Дюк Эллингтон
Эллингтон-сюита – № 6 «*Apes and Peacocks*» (3.02)

Алексей Рыбников
«Юнона» и «Авось» – Песня матросов (1.29)

Александр Мосолов
«Завод» (1.13)

Акишин Ализаде
«Бабек» – Битва (1.25)

Георгий Свиридов
«Время, вперёд!» (2.17)

Игорь Стравинский
«Весна священная» – «Весенние гадания» (0.51)

Игорь Стравинский
«Весна священная» – Шествие и Финал (3.14)

Сергей Прокофьев
«Сарказмы» – № 2 (1.40)

Дмитрий Шостакович
«Нос» – Вступление (1.15)

Игорь Стравинский
«Весна священная» – Вступление (2.51)

Сергей Прокофьев
«Семеро их» (2.15)

Игорь Стравинский
«Песнь соловья» (2.08)

Александр Скрябин
Соната для фортепиано № 7 (2.18)

Игорь Стравинский
«Байка» (0.56)

Дмитрий Шостакович
«Болт» – Танец ломового извозчика (1.55)

Иоганн Себастьян Бах
Маленькая прелюдия *c-moll* (1.04)

Андрé Жоливе́
Концерт для фортепиано с оркестром – III часть (1.19)

Морис Равель
«Болеро» (2.06)

Антон Веберн
Вариации для фортепиано *op. 27 № 2* (0.27)

Чарлз Айвз
Звуковые пути № 3 (1.49)

Херби Хэнкок
«Хамелеон» (2.09)

Каунт Бэйси
«*Racehorse*» (1.26)

Бела Барток
Музыка для струнных, ударных и челесты – II часть (0.56)

Родион Щедрин
Соната № 1 для фортепиано – III часть (1.29)

Дюк Эллингтон
Эллингтон-сюита – № 6 «*Apes and Peacocks*» (3.02)

Алексей Рыбников
«Юнона» и «Авось» – Песня матросов (1.29)

Александр Мосолов
«Завод» (1.13)

Акишин Ализаде
«Бабек» – Битва (1.25)

Георгий Свиридов
«Время, вперёд!» (2.17)

Луиджи Ноно
«Как волна силы и света...» (3.00)

Андрей Эшпай
Концерт для оркестра (1.49)

Сергей Рахманинов
**Симфония № 1
IV часть (1.21)**

Николай Мясковский
Симфония № 5
IV часть (0.37)

Вельо Тормис
Три эстонские игровые песни, № 1 (1.15)

Карл Орф
«Catulli carmina» (1.52)

Сергей Прокофьев
Кантата к XX-летию Октября – IV часть (1.48)

Эдгар Варез
«Ионизация» (1.17)

Игорь Стравинский
Весна священная
Весенние гадания (0.51)

Дмитрий Шостакович
Симфония № 8 – III часть и начало IV части (3.20)

Генри Кауэлл (Коуэлл)
«Sinister resonance» (3.02)

Карлхайнц Штокхаузен
«Песнь отроков» (2.42)

Чарлз Мингус
«Wham bam...» (1.28)

Арти Шоу
«Traffic jam» (1.27)

Библиография

1. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском – Л.: Музыка, 1977.
2. *Асафьев Б.* О балете. – Л.: Музыка, 1974.
3. *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. – М.: Сов. композитор, 1975.
4. *Белый А.* На перевале. – Берлин; Пг.; М.: Изд-во З.И.Грошбин, 1923.
5. *Бердяев Н.* Новое Средневековье. – Берлин: Обелиск, 1924.
6. *Блок А.* Собрание сочинений в 6 т. – Л.: Художественная литература, 1980. Т.2.
7. *Вершинина И.* Ранние балеты Стравинского. – М.: Музыка, 1967.
8. *Горелов А.* Гроза над соловьиным садом. – Л.: Сов. писатель, 1973
9. *Гюго В.* Собрание сочинений в 15 т. – М.: Госиздат худ. литературы, 1956. Т.14.
10. *Дернова В.* Гармония Скрябина. – Л.: Музыка, 1968.
11. *Долинская Е.* Стилль инструментальных сочинений Мясковского и современность. – М.: Музыка, 1985.
12. *Друскин М.* Игорь Стравинский. – Л.: Сов. композитор, 1982.
13. *Иванов Вяч.* Борозды и межи. – М.: Мусагет, 1916.
14. *Камю А.* Бунтующий человек. – М.: Политиздат, 1990.
15. Комсомольская правда. 1988. 8 марта
16. Музыка XX века. – М.: Музыка, 1976. Кн. 1.
17. Музыка XX века. – М.: Музыка, 1984. Кн. 4.
18. Музыкальное наследие Чайковского. – М.: Музгиз, 1958.
19. Мусоргский М.П. и музыка XX века. – М.: Музыка, 1990
20. *Мясковский Н.* Собрание материалов. – М.: Музыка, 1964. Т.2.
21. Н.Рославец и его время. – Брянск: Брянское музыкальное училище, 1990. Вып. 3.
22. *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1973.
23. *Онеггер А.* Я – композитор. – Л.: Музгиз, 1963.
24. *Орлова Е.* Б.В.Асафьев. – Л.: Музыка, 1964.
25. Проблемы музыки XX века. – Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1977.
26. Прокофьев С. – М.: Сов. Композитор, 1962.
27. Прокофьев С. – М.: Сов. композитор, 1991
28. Прокофьев о Прокофьеве. – М.: Сов. композитор, 1991.
29. *Прокофьев С.* Автобиография. – М.: Сов композитор, 1982.
30. Прокофьев С. Материалы. Документы. – М.: Музгиз, 1961.
31. *Раабен Л.* Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. – Л.: Сов. композитор, 1986.
32. Раннее утро. 1911. 16 декабря.

33. *Рубцова В.* Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1989.
34. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. – М.: Госиздат, 1925.
35. Скрябин А.Н. – М.: Сов. композитор, 1973.
36. Скрябин А.Н. Письма. – М.: Музыка, 1965
37. Советская музыка. Сборник № 4. – М.; Л.: Музгиз, 1945.
38. Советская музыка. 1977. № 6.
39. Советская музыка. 1982. № 2.
40. Современные проблемы советской музыки. – Л.: Сов композитор, 1983.
41. Стравинский – публицист и собеседник. – М. Сов. композитор, 1988
42. Стравинский И. Статьи и материалы. – М.: Сов композитор, 1973.
43. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. – Л.: Музгиз, 1963.
44. *Тараканов М.* Стилъ симфоний Прокофьева. – М.: Музыка, 1968.
45. Театр и искусство. 1914. № 9.
46. *Толстой А.Н.* Полное собрание сочинений. – М.: Гослитиздат, 1947.
- Т.5
47. *Томпакова О.* Владимир Иванович Ребиков. – М.: Музыка, 1989.
48. Утро России. 1911. 15 декабря.
49. *Хлебников В.* Собрание произведений. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928. Т.1.
50. *Холопов Ю.* Современные черты гармонии Прокофьева. – М.: Музыка, 1967.
51. *Ярустовский Б.* Избранное. – М.: Музыка, 1989.

Содержание

В качестве преамбулы.....	3
Русский музыкальный авангард начала XX века	5
Приложение. Конструктивизм в музыкальном искусстве.....	46
Музыкальные фрагменты.....	66
Библиография.....	71

Научное издание

Александр Иванович Демченко

Русский музыкальный авангард начала XX века

Исследовательское эссе

Редактор С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 26.08.2025 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 4,6. Уч.-изд. л. 4,3. Тираж 50. Заказ 50.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1