

Демченко Александр Иванович

НА ГРЕБНЕ ИЛЛЮЗИЙ И АЛЛЮЗИЙ (К СТОЛЕТИЮ РУССКИХ РЕВОЛЮЦИЙ 1917 ГОДА)

На протяжении многих десятилетий XX века одна из магистральных линий отечественного музыкального искусства была связана с претворением историко-революционной темы. Наблюдая за ее развитием, удается уяснить примечательный в своем постоянстве внутренний ритм: различного рода активно-динамические, героические, конфликтные и трагедийные истолкования темы неизменно сменялись ее раскрытием через более уравновешенные формы действенно-драматической образности, эпическую величальность и лирические высказывания. поэтапное рассмотрение эволюции историко-революционной музыки с выявлением подобных колебаний в ее трактовке дает основание для вывода о том, что необходимости дать достоверную обрисовку характеров и событий воссоздаваемой эпохи неизменно сопутствовало стремление отозваться на давно прошедшее с позиций своего времени. Так рождалось сложное, изменчивое двуединство - историзм видения и современность выражения, обусловившая актуализацию историко-революционного материала, когда события прошлого рассматривались в свете проблематики того исторического этапа, на котором осуществлялось их художественное освоение.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/10-1/12.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 10(84) : в 2-х ч. Ч. 1. С. 48-58. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/10-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Применение теории строительства ниш к исследованию оснований развития социальной коммуникации позволяет создать методологический подход, учитывающий влияние всех измерений социальной коммуникации. В теории строительства ниш учитывается роль естественного отбора, человеческих факторов и целенаправленного поведения.

Социальная коммуникация формируется как ниша под влиянием человеческой преобразовательной деятельности. По мере преобразования экологической ниши человек создает и улучшает коммуникативную нишу – социальную коммуникацию. Реальность социальной коммуникации становится новой средой обитания человека, задает правила, которым должны соответствовать все ее участники. Данные участники, обживая эту нишу, будут все лучше приспосабливаться к ней и улучшать ее, производя в конечном итоге новую нишу. Общество и коммуникация перемещаются от естественного пространства взаимодействия в искусственное, все больше трайбализируясь, это объясняется тем, что ниша сохраняет свой эволюционный импульс и развивается в том векторе, ради которого была создана.

Список источников

1. Бикертон Д. Язык Адама: как люди создали язык, как язык создал людей. М.: Языки славянских культур, 2012. 336 с.
2. Маклюэн Г. М. Галактика Гутенберга: сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр, 2003. 432 с.
3. Aunger R. Human Communication as Niche Construction // Pattern and Process in Cultural Evolution / ed. by Stephen Shennan. Berkley: University of California Press, 2009. P. 33-44.

**MODELS OF THE DEVELOPMENT OF SOCIAL COMMUNICATION:
PHILOSOPHICAL-METHODOLOGICAL ANALYSIS**

Gruzdev Andrei Aleksandrovich, Ph. D. in Philosophy
Siberian Federal University, Krasnoyarsk
andygruzdev@yandex.ru

In this article the main models of the development of social communication are analyzed. It is shown that social communication is an integrated system that is formed under the influence of its basic elements: instrumental, system and activity. It is substantiated that the main methodological approaches to the study of social communication focus their attention on one of its elements, ignoring the others. A model of the development of social communication, taking into account the interaction of all elements of the communicative system, is presented.

Key words and phrases: social communication; theory of niche construction; development of social communication; communication theory; models of social communication.

УДК 7; 18:7.01

Искусствоведение

На протяжении многих десятилетий XX века одна из магистральных линий отечественного музыкального искусства была связана с претворением историко-революционной темы. Наблюдая за ее развитием, удается уяснить примечательный в своем постоянстве внутренний ритм: различного рода активно-динамические, героические, конфликтные и трагедийные истолкования темы неизменно сменялись ее раскрытием через более уравновешенные формы действенно-драматической образности, эпическую величальность и лирические высказывания. Поэтапное рассмотрение эволюции историко-революционной музыки с выявлением подобных колебаний в ее трактовке дает основание для вывода о том, что необходимости дать достоверную обрисовку характеров и событий воссоздаваемой эпохи неизменно сопутствовало стремление отозваться на давно прошедшее с позиций своего времени. Так рождалось сложное, изменчивое двуединство – историзм видения и современность выражения, обусловившая актуализацию историко-революционного материала, когда события прошлого рассматривались в свете проблематики того исторического этапа, на котором осуществлялось их художественное освоение.

Ключевые слова и фразы: отечественное музыкальное искусство XX века; историко-революционная тематика; актуализация историко-революционной тематики.

Демченко Александр Иванович, д. искусствovedения, профессор
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

**НА ГРЕБНЕ ИЛЛЮЗИЙ И АЛЛЮЗИЙ
(К СТОЛЕТИЮ РУССКИХ РЕВОЛЮЦИЙ 1917 ГОДА)**

На протяжении многих десятилетий XX века одна из магистральных линий отечественного музыкального искусства была связана с активным и многообразным претворением историко-революционной темы.

Поскольку после 1917 года ее разработка всемерно поддерживалась со стороны государства, то трудноисчисляемый в количественном отношении вал опусов, естественно, содержал в себе массу преходящего, порой откровенно конъюнктурного (особенно заготавливаемого к «памятным датам»).

Наряду с этим обращение к данной теме порождало и немало искреннего, подчас подлинно вдохновенного, не имеющего ничего общего с пресловутым госзаказом. Питательной почвой этому служили, с одной стороны, иллюзии, то есть те надежды и чаяния, которые у большей части общества связывались с установлением коммунистического миропорядка, а с другой – аллюзии, понимаемые как различные формы использования историко-революционной сюжетики для отображения актуальных процессов послеоктябрьской действительности, в том числе для воплощения идей свободолюбия и гуманности в целях раскрытия оппозиционных настроений и критики господствующего государственного режима (так называемый эзопов язык).

Как известно, с точки зрения ресурсов подтекста музыкальное искусство не имеет себе равных. Композитор Э. Денисов на сей счет высказался очень определенно: *Музыка – это язык, которым мы говорим чаще всего то, что не можем, что не хотим или просто даже боимся сказать словом, и язык этот гораздо более широкий и гораздо о большем говорящий, чем любое слово* [17, с. 3].

Становлению советской историко-революционной музыки предшествовал целый ряд явлений отечественного музыкального творчества, возникших в соприкосновении с освободительными идеями. Первая из крупных вех этой традиции – народные песни, связанные с повстанческим движением эпохи крестьянских войн XVII-XVIII веков.

Следующее из наиболее значительных явлений – революционный фольклор второй половины XIX столетия, отличавшийся богатством сюжетики и стилевых форм («Дубинушка», «Слушай!», «Есть на Волге утес», «По духу братья мы с тобою» и т.д.). Тогда же впервые к открытому выражению освободительных идей поднимается профессиональное искусство (оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского и «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова, симфоническая поэма «Стенька Разин» А. Глазунова, кантата «Завещание» Н. Лысенко).

Революционное движение, вступившее на рубеже XX века в завершающий этап, явилось сильнейшим импульсом разработки соответствующих образов и настроений. Исходным моментом становится чувство глубокой неудовлетворенности существующим миропорядком. Основное содержание связывается с идеей героического подъема, которая претворяется преимущественно в патетико-романтическом плане. Яркое воплощение она получила в песнях пролетарской борьбы («Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны!», «Красное знамя», «Смело, товарищи, в ногу» и др.), которые оказывали все более широкое воздействие на различные образцы профессионального искусства.

Начинается художественное освоение ключевой для рубежной эпохи проблемы взаимодействия старого и нового, причем идущее на смену былому все чаще передается через бунтарские настроения и с интенсивным вовлечением интонаций революционной песенности. Итогом эволюции освободительной тематики в творчестве дооктябрьского периода стали две наиболее масштабные композиции первой половины 1910-х годов: «Латышский реквием» Э. Мелнгайлиса и симфония-кантата «Кавказ» С. Людкевича.

Таким образом, в эти годы, несмотря на чрезвычайно стесненные условия существования, рассмотренная линия дала примечательные результаты и явилась важной предпосылкой того расцвета историко-революционной музыки, который начался после Октября.

Вступив с 1917 года в принципиально новый этап развития, музыкальное творчество, связанное с освободительной тематикой, прошло путь интенсивного развития, насыщенного настойчивыми исканиями и значительными достижениями. Оно представляет собой важный раздел отечественного искусства XX века, чрезвычайно большой по объему, опирающийся на все многообразие жанрово-композиционных типов и разновидностей, охватывающий всевозможные внутритематические грани и аспекты, которые, в свою очередь, представлены во множестве ракурсов и трактовок.

Для целого ряда композиторов историко-революционная тема стала важнейшей (так, с нею связано около четверти наследия Д. Шостаковича), даже определяющей (например, в творчестве В. Белого, Д. Васильева-Буглая, В. Губаренко, А. Давиденко, И. Держинского, А. Кастальского, Б. Кравченко, Ю. Мейтуса, А. Флярковского, А. Холминова, Б. Шехтера и др.), являясь для отдельных авторов стимулом создания их вершинных сочинений (Четвертая симфония Л. Книппера, опера «Конец кровавого водораздела» В. Мухатова, Пятая и Шестая симфонии Н. Мясковского, оратория «Двенадцать» В. Салманова, «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория» Г. Свиридова, вокально-симфонический цикл «Песни вольницы» и опера «Виринея» С. Слонимского, опера «В бурю» Т. Хренникова и т.д.).

По словам Г. Свиридова, *она послужила благодарнейшей темой для многих выдающихся произведений, сообщила нашему искусству монументальность, мощь и глубокое своеобразие* [14, с. 70]. Будучи одной из ведущих, эта область музыки в периоды своего высшего подъема многое определяла в облике советского искусства.

Развитие советской историко-революционной музыки, которое шло параллельно широкому потоку историко-революционной литературы, историко-революционной драматургии и историко-революционного кинематографа, было настолько интенсивным, что возникли отдельные жанровые ответвления: историко-революционная опера, историко-революционный балет, историко-революционная симфония и т.д.

На протяжении семи с половиной десятилетий композиторы настойчиво и многообразно разрабатывали данную тематическую сферу, и плодотворность обращения к ней подтверждается тем, что на ряде этапов она выдвигалась в положение ведущей.

Анализ огромного фонда произведений историко-революционной тематики свидетельствует о том, что в ее трактовке происходили *непрерывные изменения*. Рассмотрим эти процессы, суммируя наблюдения над большими периодами в развертывании данного пласта отечественной музыки.

Не останавливаясь на его предьстории, вкратце намеченной выше, обратимся к *1920-м годам*, которые стали временем всестороннего становления историко-революционной темы.

Даже наблюдая за развитием историко-революционной темы в рамках одного десятилетия, удается уяснить примечательный в своем постоянстве внутренний ритм. На смену различного рода активно-динамическим, героическим, конфликтным и трагедийным истолкованиям темы (с соответствующей экспрессией и заостренностью выражения) неизменно приходит ее раскрытие в статическом плане – через уравновешенные формы действенно-драматической образности, эпическую величальность, лирические высказывания с сопутствующим устремлением к сдержанному, светлому и гармоничному строю.

В конце 1910-х – начале 1920-х годов ведущие мотивы были связаны с ощущением грандиозной ломки мира, с настроениями мятежной взвихренности, экстатичных бушеваний (от кантат-аллегорий «День Страшного суда» А. Калныня и «Семеро их» С. Прокофьева к Шестой симфонии Н. Мясковского и Второй В. Щербачева). Параллельно этому развивалась идея всенародного героического порыва, волевой решимости и самоотречения (прежде всего, в массовых жанрах – песня С. Покрасса «Красная Армия всех сильней», хор Д. Васильева-Буглая «Красная молодежь»).

К середине 1920-х обозначился отход к более спокойным формам выражения (Симфонический монумент «1905-1917» М. Гнесина, балет «Стальной скок» С. Прокофьева) со снятием высоких напряжений (вокальный плакат А. Давиденко «Про Ленина», хор Г. Лобачева «Песня победная») и даже с попытками лирической интерпретации темы (песня Н. Кооля «Там, вдали за рекой»).

Во второй половине 1920-х годов драматическая стихия (нередко со скорбно-патетическим оттенком) развернулась с новой силой и в очень широком жанровом диапазоне: от вокального цикла М. Коваля «Песни из одиночки» до коллективной оратории композиторов группы Прокколл «Путь Октября», от оркестровой «Траурной оды» А. Крейна до балета Р. Глиэра «Красный мак». Попутно с чрезвычайной яркостью заявил о себе мотив деятельного жизненного поиска (опера «Разлом» В. Фемелиди, Вторая симфония «Посвящение Октябрю» Д. Шостаковича).

На рубеже 1930-х устанавливается господство эпически уравновешенных, просветленных по колориту концепций (Драматическая симфония «В. И. Ленин» В. Шебалина). Широкое распространение получает идея созидательного энтузиазма (опера А. Давиденко «1919 год», Третья симфония «Первомайская» Д. Шостаковича).

Из общих черт на этапе 1920-х годов, прежде всего, следует отметить множественность и разноречивость художественных проявлений, что получило выражение в поляризации образных контрастов. Одна из кардинальных антитез состояла в сопоставлении массово-объективного и личностно-субъективного.

Первое утверждало себя в массовом искусстве, важнейшей родовой чертой которого являлся коллективистский пафос. С наибольшей отчетливостью он выразился в характере интонирования, рассчитанного почти исключительно на хоровое исполнение и передававшего спаянность людского потока.

В предельном варианте возвеличение всеобщего доводилось до грани объективизма, когда происходило полное исключение индивидуально-конкретного, что сказывалось в чрезмерной обобщенности и типизированности образов, в снятии эмоционально-лирического начала.

Личностно-субъективное, напротив, базировалось на академически концепционных формах, было устремлено к выявлению дифференцированных состояний индивида и подчеркнуто «необщего» видения происходящего вокруг него, сосредоточивалось на проблемно-процессуальном освоении бытия во всей его сложности и противоречивости, нередко акцентировало мотивы душевного смятения, нервной взвинченности, чем приближалось к грани субъективизма.

Было бы упрощением думать, что в этой сгущенно психологической гамме была претворена только тема «интеллигенция и Революция»; в ней отражалось нечто более широкое – напряженнейшие процессы перестройки сознания вообще.

Одно из доказательств находим в разительном эстетико-стилевом смещении, наблюдаемом в принадлежащих А. Давиденко вокальных монологах типа «Свинцовый град косил свои покосы», в которых ведущий представитель массовых жанров, утверждавший принцип демократизма в непосредственной опоре на народно-песенную традицию, обращается к прямо противоположной манере (сумбурно-хаотичное изложение, обрывочная речитация, внетональный склад, переусложненный гармонический язык, политональные приемы).

Оппозиция массово-объективного и личностно-субъективного имела несколько дополняющих антитез. Одна из них состояла в резком контрасте плакатно-агитационного стиля (обращение к музыкально неподготовленной аудитории, акцентированная актуальность тематики, однозначность смысла, фронтально-публицистический посыл) и искусства усложненно-интеллектуального (апелляция к развитому слушателю, стремление подняться к надвременным обобщениям, многозначность образов, нередко насыщенных символикой, тип высказывания исповедальный либо эзотерически замкнутый).

Можно назвать и ряд других разноплановых антитез: трагедийное – оптимистическое, жертвенное – героическое, стихийное – организованное, деструктивное – конструктивное. Эта множественность противостоящих тенденций была свидетельством интенсивных творческих исканий и многоликости отображаемой действительности, что объяснялось переходной сущностью данной эпохи.

Помимо упомянутого принципа антитез, необходимо отметить, что многое в творчестве этого времени было наполнено особым энтузиазмом, доходившим до экзотических проявлений, *стремлением жить удесятеренной жизнью* (А. Блок), мятежно-бунтарским пафосом, который принимал подчас радикальные формы, наконец – ярко выраженным гиперболизмом.

Сказанное позволяет говорить о романтической направленности творческого процесса, неоднократно отмечавшейся как современниками, так и позднее: *романтическая атмосфера* [16, с. 8], *яркая романтика* [7, с. 393], *героический романтизм* [13, с. 20] и т.д.

При всей разноречивости художественных исканий 1920-х годов, в исторической перспективе очевидно, что, не пройдя через эту полосу напряженных поисков, советская музыка не могла бы достигнуть того высокого творческого расцвета, которым было ознаменовано следующее десятилетие [8, с. 304]. Эти слова с полным основанием могут быть распространены и на оценку историко-революционных жанров данной эпохи.

Следующий большой период охватывает *1930-1950-е годы*.

Главствующий тонус историко-революционной музыки в первой половине 1930-х годов был связан, прежде всего, с усилением внутренней противоречивости, стихийного брожения (опера И. Дзержинского «Тихий Дон», Четвертая симфония «Поэма о бойце-комсомольце» Л. Книппера). Конфликтный накал достигал порой исключительной остроты («Кантата к XX-летию Октября» С. Прокофьева, Третья симфония В. Шебалина). Характерен активный приток сумрачно-трагедийных эмоций (Третья симфония «Реквием памяти В. И. Ленина» Д. Кабалевского, «Реквием памяти С. М. Кирова» М. Юдина).

На смену подобным настроениям во второй половине десятилетия приходит ясное, гармоничное, безусловное позитивное мироощущение. В эти годы с особой отчетливостью проявились стремление к созданию концепций обобщающего плана (оперы «Щорс» Б. Лятошинского, «В бурю» Т. Хренникова) и оппозиция к духовной перенапряженности предшествующей фазы, что в предельном варианте выражалось в тяготении к жанрово-характеристическим, подчас скерцозным решениям (написанные в духе «драматической комедии» оперетта Б. Александрова «Свадьба в Малиновке» и опера С. Прокофьева «Семен Котко»).

В конце 1930-х и на большом протяжении первой половины 1940-х годов явственно обозначился подъем героического начала (от песни А. Александрова «Святое ленинское знамя» до Пятой симфонии М. Штейнберга), причем на рубеже 1940-х заметно выделились попытки горделиво-бунтарского, романтически-индивидуализированного претворения героических мотивов (симфоническая поэма Н. Пузея «Данко», оркестрово-хоровая композиция В. Рунова «Буревестник»).

Для середины этого десятилетия характерно нечто иное: объективность и покойная размеренность тона (оркестровая «Степная поэма» М. Скорульского, вокально-симфоническая «Поэма о Родине» Д. Шостаковича), который нередко тяготел к несколько парадной торжественности (опера «Великая дружба» В. Мурадели, кантата «Октябрь» В. Тиграняна) и реже к лирической проникновенности (вокальный цикл М. Вериковского «Образ любимой», романс Ю. Мейтуса «Ленин с нами»).

После непродолжительного господства торжественных юбилейных, так соответствующих победным настроениям первых послевоенных лет, во второй половине 1940-х годов происходит стремительный сдвиг в сферу героических мотивов (оратория «Отчизна» Ю. Левитана, вокальный плакат «Левый марш» А. Титова), вновь заявляет о себе линия романтической мятежности (хоровая «Песня о Буревестнике» Д. Васильева-Буглая, кантата «Песня о Соколе» А. Крейна).

Несколько позже возникают трагедийные претворения (реквием «На смерть героя» А. Мачавариани, песня-поэма «Шли бурлаки» Б. Мокроусова), а на линии их пересечения с героическими трактовками – героико-трагедийные воплощения (оратория «Валмиерские герои» М. Зариня, оркестровая «Траурная ода памяти Ленина» А. Хачатуряна).

На рубеже 1950-х в ходе резкого снижения уровня конфликтности выдвигаются два ведущих направления:

– повествовательный эпос, который возник в опоре на величаво-неспешный разворот музыкально-поэтического изложения и отличался сильным акцентом на повествовательности (вокально-симфоническая «Былина про Ленина» Г. Попова, кантата «Шушенское» Б. Шехтера);

– объективно-драматическое направление, которое для творчества послевоенного десятилетия претендовало на роль обобщающего синтеза, так как включало в свою структуру качества, идущие от героического, трагедийного и героико-трагедийного течений, а также от повествовательного эпоса, лирической и жанрово-бытовой образности в их сопряжении под знаком объективности, сдержанности и уравновешенности проявлений (опера «Севиль» Ф. Амирова, Десять хоровых поэм Д. Шостаковича).

Во второй половине 1950-х годов выдвигается новый эстетический феномен – героический эпос, связанный с утверждением образов могучей наступательной энергии масс, несравненной дерзновенности порывов, суровой, мужественной патетики и проявляющий себя в подчеркнута монументальных формах, в укрупненной ритмоинтонационности, во фресковой манере письма.

Это отразилось не только в жанрах оратории («Двенадцать» В. Салманова, «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория» Г. Свиридова), симфонии (Четвертая Д. Гаджиева, Одиннадцатая Д. Шостаковича), музыкально-театрального спектакля (опера «Орлиная крепость» А. Бабаева, балет «Рассвет» В. Загорского), но и в хоровой композиции («Семнадцатый год» Ф. Маслова, «Три хора на стихи из поэмы В. Маяковского «В. И. Ленин»» Е. Тикоцкого) и в вокальном цикле («Светить всегда» В. Белого, «Шесть сцен из поэмы А. Блока «Двенадцать»» Ю. Буцко).

Побочным к героическому эпосу стало героико-драматическое течение, связанное с выявлением личностно-субъективных моментов, бурной импульсивности, повышенной экспрессии (Первая симфония «Памяти 26 бакинских комиссаров» Б. Парсаданяна, вокально-симфоническая поэма «Последняя ночь» А. Петрова), а на рубеже 1960-х годов на передний план выдвинулись трагедийные трактовки (кантата Г. Свиридова «Песня о Ленине», вокальная поэма О. Тактакишвили «Город был, словно зверь разъяренный») и особенно лироэпические образы (оратория В. Рубина «Сны Революции», кантата В. Чистякова «Песнь народной любви»).

Рассматривая историко-революционную музыку 1930-1950-х годов в целом, выделим первое, что обращает на себя внимание в творчестве этих лет, – подчеркнуто оптимистический склад. Иногда в его претворении возникал оттенок нарочитости (середина 1940-х), приукрашивания (первая половина 1950-х), идиличности (рубеж 1960-х). В остальном же это был оптимизм совершенно органичный, реальный, главным основанием чему служила его действительная природа.

Он мог быть «тернистым» (как в драме 1930-х), достигаемым в борьбе противоречий ценой немалых жертв и высоких напряжений, однако выход к жизнеутверждающему итогу обретался непременно и недвусмысленно, в опоре на чувство коллектива и силу общенародного движения.

Жизнелюбие 1930-1950-х годов с особой отчетливостью было выявлено в торжественно-гимнических утверждениях (первая половина 1930-х, рубеж 1960-х) и по-своему – в образах благоденствия (начало и вторая половина 1930-х, первая половина 1950-х и рубеж 1960-х).

Другой ведущий принцип – народность – со всей осязаемостью заявлял о себе в следующем: народно-массовое начало доминировало в общей концепции искусства тех лет, главной точкой притяжения являлся мир чувств и мыслей рядового человека. Порой это акцентировалось настолько, что возникали специфические жанры «народной оперы» (1930-е годы), «народной кантаты» (послевоенное десятилетие).

Естественно, что подобные устремления неразрывно переплетались с демократической направленностью, которая проявлялась в простоте и конкретности образов, в искренности и общительности высказывания, в способности захватить эмоциональной силой.

Опорой демократизму служили интенсивное использование ресурсов устойчивого, находящегося на слуху фольклорного фонда (включая революционную песенность) и широкая ассимиляция средств современной массовой песни (вплоть до возникновения в академическом творчестве отдельной ветви «песенных» жанров).

Установка на «доходчивость» приводила порой к срывам в упрощенность, прямолинейность, плоскостное воплощение темы (главным образом в музыке послевоенного десятилетия). Однако наряду с этим в творчестве данного периода были выдвинуты и своего рода эталоны подлинной народности. Один из них сложился в практике второй половины 1950-х годов на основе гибкого взаимодействия следующих моментов: апелляция к кругу простых, эмоционально наполненных побуждений, действий, реакций и тщательная интеллектуально-психологическая их проработка, тяготение к широко распространенным типам массово-песенного слога и поддержание норм художественного академизма, строгость стиля и обращение к сочным краскам жанровой стихии.

В гармоничном сочетании этих и подобных им сопряжений как раз и заключался секрет бесспорной доступности для восприятия широкой аудитории и безупречности с точки зрения высокого вкуса.

В ходе художественной эволюции 1930-1950-х годов временами возникало тяготение к романтизации образов (вторая половина 1950-х), а порой и к весьма заметному романтическому брожению (первая половина 1930-х), однако для периода в целом это было побочным явлением, входившем дополняющей или контрастной гранью в безусловно доминирующий реалистический тип музыкального мышления.

Его сущность особенно отчетливой предстает в сопоставлении с направленностью творчества рубежа XX века и 1910-1920-х годов. Так, в рассматриваемый период искусство почти не испытывает необходимости в гиперболизации и метафоричности. На задний план отходят героическая патетика, стихийность. Избегаются проявления радикального, предельного. Резко снижается значимость критического начала, а с ним и средств деформации, гротеска.

Точкой опоры становится принцип оптимальности, сказывающийся в тяготении к сдержанности, умеренности, к воспроизведению уравновешенного течения жизненных процессов. Противоречия действительности и личностной сферы раскрываются широко, обстоятельно, но в художественном видении этого времени мир и человек предстают внутренне едиными, не «расщепленными» на поляризованные сущности.

Наконец, в целом главенствует состояние удовлетворенности реально существующим. Эстетическая установка на простоту, конкретность, достоверность (вплоть до жизнеподобия) отнюдь не препятствовала воссозданию гибко дифференцированной, разветвленной системы жизненных отношений, глубокому проникновению в человеческую психологию. Впервые такой тип реализма был сформулирован в лучших произведениях второй половины 1930-х годов.

Последний из основных художественных факторов данного периода – классичность. Качества, необходимые для соответствия столь высокому определению, состояли в естественности, благородной простоте и одухотворенности высказывания, в гармоничной сбалансированности всех элементов художественной структуры, в бережном отношении к традициям, дающим критерий разумного, непреходящего, и вместе с тем творчески активное их переосмысление в согласии с потребностями своего времени.

Конечно же, подобное было достигнуто только в наиболее совершенных творениях (к примеру, если обратиться к самому демократическому жанру, – в гимнах А. Александрова военных лет и в лучших патриотических песнях первой половины 1950-х), однако действие принципа классичности, так или иначе, ощутимо во всем основном массиве произведений 1930-1950-х годов.

Переходя к рассмотрению особенностей историко-революционной музыки 1960-1980-х годов, позволим себе более подробное изложение, поскольку на данном этапе в этом тематическом русле возникло чрезвычайно много примечательного с точки зрения интерпретации, казалось бы, уже совершенно сложившихся традиций и принципов.

К середине 1960-х годов в качестве наиболее представительного выдвигается конфликтно-драматическое направление. Никогда ранее не испытывала историко-революционная музыка подобного тяготения к столь заостренной обрисовке жизненных столкновений, к такому уровню напряжения и противоречивости (наиболее ярко представлено в операх «Гибель эскадры» В. Губаренко, «Десять дней, которые потрясли мир» М. Карминского, «Вириная» С. Слонимского, «Три новеллы» О. Тактакишвили, «Огненное кольцо» А. Тергеряна, «Горцы» Ш. Чалаева).

Параллельно этому в качестве побочного развивалось «ультрадинамическое» течение, конечный смысл которого заключался в стремлении спроецировать нормы и критерии революционной борьбы на трудовую деятельность с утверждением в ней аналогичного энтузиазма, горения, героики (*Sinfonia energica* Я. Иванова, кантата «Ленин с нами» А. Эшпая).

На рубеже 1970-х годов в большом числе произведений конфликтно-драматическое начало переместилось из открытых, действенных проявлений в «скрытый», внутренний план, в результате чего возникло особое направление, апеллировавшее к нравственно-психологической проблематике и тяготевшее либо к углубленно-философским осмыслениям («Три монолога о Ленине» Р. Габичвадзе, хоровой цикл «Верность» Д. Шостаковича), либо к эмоционально-экспрессивным претворениям (оратории «Аурора» Г. Мяги, «Ленин в сердце народном» Р. Щедрина).

В музыке первой половины 1970-х процесс выхода из сферы высоких напряжений и углубленной проблемности наиболее широко развернулся в формах реальной исторической драмы, где во многом смягчалась острота жизненных противоречий, оттеснялось на второй план героическое начало, а на смену романтической патетике и гиперболизированности отображения пришла более объективная очерченность социальных коллизий, активно-действенная направленность сочеталась с внутренней уравновешенностью, с безусловно позитивным мироощущением. При этом встречались воплощения как в сюжетном плане (оперы «Разгром» А. Николаева, «Чапаев» А. Холминова), так и в обобщенном роде (кантата «Слова Ленина» В. Тормиса, оратория «На Гражданской на войне» А. Флярковского).

Примерно с середины 1970-х годов в историко-революционной музыке наметился новый прилив динамических трактовок. Развитие действенно-драматических устремлений не приобрело на этот раз того могучего размаха, который был свойствен героическому эпосу второй половины 1950-х, и той обостренной конфликтности, которая была присуща сочинениям второй половины 1960-х, однако оно принесло с собой напряжения, явно выходящие за рамки оптимальных, тем более что сопутствовали им заметная патетика и черты героической приподнятости (Четвертая симфония Б. Арапова, кантата «Баррикады» Е. Гохман, оперетта «Товарищ Любовь» В. Ильина, песня «И вновь продолжается бой» А. Пахмутовой).

С полной отчетливостью данная тенденция обозначилась в группе произведений сугубо романтического склада, в которых до известного предела были доведены субъективно-тревожные ощущения и импульсивно-взрывчатый строй (камерная оратория «Любящий тебя, В. Ульянов» В. Бибика, вокальная «Баллада о гибели комиссара» Г. Свиридова).

В творчестве 1980-х годов происходил поворот к объективности и уравновешенности тону с попутным снятием трагедийных моментов и повышенных напряжений, с тяготением к уравновешенно-созидательным образам и величаво-покойной торжественности (Пятая симфония «Хамза» Т. Курбанова, вокальный цикл «Думы о Ленине» Ю. Мартынова, симфоническая поэма «Весна Революции» В. Успенского, кантата «Ленин» А. Холминова).

Поскольку в данный период на передний план выдвинулось оперное творчество, отметим следующие его особенности:

- активное расширение круга оперных сюжетов, поиск неординарных аспектов в воплощении темы Революции;
- тяготение к разнообразию и оригинальности жанровых и типологических решений, коренное обновление драматургических принципов;
- возрождение утраченных и выдвигание качественно новых оперных идеалов, утверждение новой оперной эстетики;
- инициативность, свобода, раскованность композиторского мышления, преобладающая романтическая направленность образов и концепций;
- выход к четко выявленной современной интонации по всем компонентам музыкальной ткани.

В целом, оценивая векторы художественного процесса 1960-1980-годов, следует сразу же отметить явные переключки с важнейшими чертами творчества эпохи рубежа XX века и 1910-1920-х годов, в конечном счете определявшими романтическую сущность художественного процесса.

Разумеется, происходило это на новом витке исторической эволюции, получало иное содержательное наполнение и стилевое выражение, но именно данной направленностью происходящее в творчестве последних десятилетий коренным образом отличалось от искусства 1930-1950-х с его реалистическими устремлениями.

Как и в начале XX столетия, историко-революционная музыка 1960-1980-х была отмечена интенсивностью поиска с вытекающим отсюда многообразием тенденций. Но все это, так или иначе, вращалось в двух взаимодействующих плоскостях, связанных с подчеркнутой конфликтностью и субъективностью выражения.

Многое в творчестве данного периода носило не просто конфликтный, а остроконфликтный характер. Главным содержанием становится стихия бескомпромиссной жизненной борьбы, часто протекающей в лихорадочно-возбужденных формах, на грани с перенапряжением воли, чувства, мысли, что обусловило большую значимость трагедийных мотивов.

Метафора *клокочущие разряды* [10, с. 7], адресованная музыке быстрых частей Второй симфонии Н. Сидельникова, могла быть отнесена и ко множеству других произведений, удачно характеризую экспансивно-взрывчатый строй образов. В смысловом отношении воспроизводимые катаклизмы были обусловлены не только столкновением противоборствующих сторон, но и напряженным, противоречивым саморазвитием «сил действия».

Драматический нерв пронизывает и островки затишья, наполняя их ощущениями настороженности, беспокойства, разбедая «коррозией» тревожности даже сферу жизнерадостных настроений. В этом смысле название оратории А. Мурова «Бессонница века» очень точно отражает атмосферу, воссозданную в произведениях 1960-1980-х годов. Более чем когда-либо запечатление грозных событий начала XX века соответствовало ленинской формулировке *Революция есть война* [11, с. 82].

Столь радикальный идейно-эстетический поворот требовал изменения многих сторон музыкальной выразительности. Резко возрастает значение диссонанса с его сильнейшей концентрацией на любом уровне вертикали и горизонтали.

Мелодическое интонирование насыщается всякого рода фиксациями (передавали состояние чрезвычайной настойчивости), экспрессивной макроинтерваликой (с главенством септим и нон), которая дополнялась экспансивной речитацией на одной-двух нотах и вокализацией *Sprechstimme*. Терпкая многозвучная вертикаль с подключением «скрежета» политональных перечений и резко форсированная артикуляция усиливали впечатление жесткого, колючего звукового строя.

Параллельно «экстремальной» трактовке ранее применявшихся средств выразительности шло бурное развитие новейших приемов: додекафонные и серийные ряды, сонорные, алеаторические и пуантилистские эффекты, кластерная аккордика – все это, так или иначе, подчинялось задачам более острого и дифференцированного раскрытия всевозможных драматических ситуаций (полный свод атрибутов авангардного стиля см. в кантате О. Галахова «Двадцать шесть», опере А. Тертеряна «Огненное кольцо», в ораториях «Любящий тебя, В. Ульянов» В. Бибика, «Миг истории» К. Хачатуряна, «Ленин в сердце народном» Р. Щедрина).

Введение названных техник было не экспериментом, а насущной необходимостью, доказательством чего может служить не только художественная органичность названных партитур, но и факт широкого включения подобных средств в сочинения заведомо демократической ориентации (скажем, в оперном жанре – «Похищение луны» О. Тактакишвили, «Чапаев» А. Холминова, «Горцы» Ш. Чалаева).

Конфликтность выступала острым выражением таких более общих свойств данного периода, как высокая напряженность и акцентированный динамизм. Подобно возросшей роли диссонанса, резко поднимаются «акции» ритма, часто жесткого и возбужденного, что, в свою очередь, заставляет широко обращаться к ударным инструментам (в том числе в их монопольном применении – «Революционная поэма» А. Калныньша для хора и ударных).

Концентрация напряжения требовала непрерывного развертывания действия с минимумом отстранений или вообще без них (даже в монументальных полотнах). Это в буквальном значении слова сквозное развитие вызвало интенсивнейшую симфонизацию всех жанров. Не случайно в обилии появляются вокально-оркестровые произведения, названные симфониями, – тип их концепционности и драматургической логики вполне соответствовал данному обозначению.

На многие сочинения можно распространить следующую характеристику: *«Гибель эскадры» следовало бы назвать оперой-симфонией; в симфоничности оперы В. Губаренко – главное ее достоинство, позволившее запечатлеть накаленность революционной эпохи, остроту социального конфликта, напряжение борьбы* [4, с. 13-14].

Спрессованность действия, стремительная пульсация музыкальных «событий», резкое переключение смысловых планов – все это смыкалось с представлениями о динамике кинематографа. Поэтому в исследовательской литературе возник целый поток соответствующих ассоциаций: *кинематографический темп развития* [12, с. 416], *драматургия по принципу стремительной смены контрастных сцен, кадровость* [11, с. 71], *композиция основана на резкой монтажной стыковке* [6, с. 185] и т.д.

Второе из определяющих качеств историко-революционной музыки 1960-1980-х годов было связано со всякого рода субъективными проявлениями. Их важнейшей предпосылкой явился расцвет личностной сферы, что сказалось в сильном акценте на индивидуальных образах, в пристальном внимании к внутреннему миру, в раскрытии *грандиозных событий через призму человеческих переживаний, личных отношений* [2, с. 128].

Свое наиболее отчетливое выражение сказанное получило в активной разработке психологического начала. Героев многих произведений отличает высокое напряжение духовной жизни, углубленный нравственный поиск, проблемное ощущение бытия. Поэтому даже при воплощении сугубо народных образов так часто обнаруживается тяготение к передаче сложных состояний, порой с запечатлением утонченно-изысканных эмоциональных движений.

Жажда музыкального психоанализа нередко влечет в область рефлексивного и подсознательного, к особым, специфическим ощущениям, к зыбким, трудноуловимым настроениям, обрисовка которых напоминает подчас *погружение в какое-то таинственное забытье, марево* [3, с. 22].

В атмосфере подобных исканий естественными становились концепционная неоднозначность, отказ от фронтальных решений. Показательный момент – почти полное исчезновение заключительных апофеозов. Их заменяют *piano* и *pianissimo* «возносящего» катарсиса, а еще чаще длительное *morendo*, истаивающее на многоточии (недосказанность), вопросе (неведомость) или даже обрывающееся на трагедийной ноте (констатация неустроенности человеческой судьбы).

И вся образная система отличается особой многомерностью, исключая плоскостное изображение, насыщается сложными звуковыми красками (вибрация светотени, всевозможные *poli* – полигармония, полиладовость, политональность).

Одним из прямых следствий психологической детализации явился расцвет камерных жанров и тенденция к камерной трактовке крупных форм: камерная оратория – «Любящий тебя, В. Ульянов» В. Библика и «Вьюга» Л. Пригожина; малая опера – «Пробуждение» Н. Закирова и «Соль» И. Рогалева; хореографическая сцена – «Октябрьская легенда» Л. Колодуба и «Агитатор» Т. Чудовой.

Субъективная настроенность музыки 1960-1980-х годов проявлялась, с одной стороны, в экстатичном темпераменте (горячность, запальчивость, возбуждение, доходящее до лихорадочной взбудораженности), с другой – в широком распространении разного рода отрицательных эмоций, приобретающих иногда болезненно-гипертрофированную, экспрессионистскую окрашенность.

Нагнетание подобных свойств могло привести к несоответствию избранной теме, что и произошло в оратории Р. Вильданова «Ленин», где *нагромождение остронапряженнейших звучностей, нервно-возбужденные стенания хора и оркестра создают ощущение трагической обреченности человека, затерявшегося в хаосе* [9, с. 198].

Пафос тревог и смятений был отражением не просто психологической неустойчивости, а явной противоречивости, которая, в свою очередь, чаще всего являлась следствием неудовлетворенности индивида самим собой и окружающим миром. Являясь сильнейшим «раздражителем», чувство неудовлетворенности служило в то же время мощным двигателем переустройства бытия.

Вслушиваясь в музыку этих лет, удается отчетливо уловить: революционные перемены были продиктованы не только действием факторов объективной действительности, но и в немалой степени влиянием процессов, происходивших в человеческих душах.

Более того, некоторые авторы как бы настаивают на мысли: источник обновления именно в тех противоречиях, которые возникают вначале во внутреннем мире. Это с особой очевидностью проявилось в сочинениях с ослабленной ролью действенно-событийного ряда («Памяти первых защитников Октября» В. Бибергана, «Огненное кольцо» А. Тертеряна).

Результатом такой постановки вопроса явилось выдвижение на первый план идеи высвобождения личности из пут сковывающей жизни, чему отвечал общий дух творческой раскрепощенности – от полной свободы текстового монтажа и смелого технического эксперимента до принципов спонтанности высказывания и парадоксальной логики.

Присущие творчеству данного периода черты радикализма, образно-смысловая гиперболизация, различные экстремальные устремления, общая обостренность выражения явились почвой для развертывания системы антитез.

В обнаженной форме предстало размежевание позитивных и негативных образов. На смену смягченной, более реальной обрисовке сил контрдействия, к которой тяготела музыка предшествующего периода, приходят резкий, однозначный штрих, «злая» фоника, пародийно-гротескные средства, что характеризует нетерпимость авторской позиции, беспощадность обличения.

Но это только частный случай общей поляризации образного строя, которая и в сфере положительных ценностей коснулась всевозможных аспектов: пьянящая радость праздничной гедонии – безысходность гнетущего существования, утонченно-одухотворенное – брутально-экспансивное, яростный активизм – апатия и пристрационность, бушующий водоворот всеобщего разлома – забытые в манящих грезах о тишине и покое.

В столь драматичной «игре» исключительно резких контрастов, дополняемых парадоксальным совмещением несовместимого (архаика – модерн, фольклорное – урбанистическое, неоклассическое – авангардное и т.д.), отразилась внутренняя разноречивость творчества 1960-1980-х годов.

Вне сомнения, во всем отмеченном в отношении историко-революционной музыки тех десятилетий по своему сказала общая ситуация, которая была охарактеризована в политическом докладе М. Горбачева на XXVII съезде КПСС: *Современный мир сложен, многообразен, динамичен, пронизан противоборствующими тенденциями, полон противоречий. Это мир сложнейших альтернатив, тревог и надежд – мир, перегруженный опасностями и противоречиями, побуждающими говорить о едва ли не самой тревожной полосе истории... Никогда прежде наш земной дом не подвергался таким политическим и физическим перегрузкам. Никогда человек не брал с природы столько дани и никогда не оказывался столь уязвимым перед мощью, которую сам же создал...* [5, с. 2].

Сделанная выше общая характеристика больших периодов развития историко-революционных жанров совпадает с основными свойствами, присущими аналогичным стадиям в эволюции всего советского музыкального искусства. Эта связь выступает естественным продолжением синхронности движения частного (рассматриваемый раздел творчества) и целого (общехудожественный контекст).

Отмеченная закономерность выступает еще более определенно ввиду того, что наряду с произведениями, в которых конкретно-историческое содержание воплощено со всей отчетливостью, в обилии представлены

сочинения, в которых «революционное» выражено не столь явно или отсутствует вовсе. Принадлежность к историко-революционной теме в таких случаях скорее определяется избранным текстом либо программным подзаголовком.

Данная ситуация позволяет отчетливее ощутить смысловую бифункциональность: необходимости обозначить колорит воссоздаваемой эпохи, дать достоверную обрисовку ее характеров и событий неизменно сопутствовало стремление отозваться на давно прошедшее с позиций своего времени. Так рождалось сложное, изменчивое двуединство – историзм видения и современность выражения.

Действие второго из этих компонентов (современность выражения) вело к *актуализации историко-революционного материала*, состоящей в том, что события прошлого рассматривались в свете проблематики того исторического этапа, на котором осуществлялось их художественное освоение.

Помимо синхронности развития историко-революционной музыки и общехудожественного контекста, свидетельством актуализации могут служить и многочисленные факты одновременного возникновения близких по направленности концепций внутри самой историко-революционной музыки.

Созвучность устремлений с особой наглядностью проявляется в художественной трактовке одного литературного источника при обращении к нему разных композиторов в близкое время. Несколько примеров из творчества конца 1960-х – начала 1980-х годов:

1969 – «Мальчиш-Кибальчиш», опера-балет К. Кацман и опера-оратория Л. Пригожина;

1970 – «Белеет парус одинокий», балет Ю. Александрова и опера С. Баневича;

1971 – «Лейтенант Шмидт», оперы Б. Кравченко и Б. Яровинского;

1974 – «Разгром», оперы О. Головиной и А. Николаева;

1978 – «РВС», мюзикл В. Беренкова («Пулеметная пурга») и опера К. Волкова («Наш Гайдар»);

1980 – «Ленин» (по В. Маяковскому), кантата А. Холминова и оратория И. Шамо.

Аргумент противоположного свойства – разительная несхожесть музыкальных истолкований одного и того же текста или сюжета на разных этапах. Скажем, стихотворение С. Щипачева «День рождения Ленина» получает спокойно-уравновешенную, повествовательно-эпическую трактовку в одноименном романсе В. Белого (1950) и мятежно-конфликтную в первом из «Трех монологов о Ленине» Р. Габичвадзе (1969), «Баллада о гибели комиссара» А. Прокофьева – объективно-жизнеутверждающее решение в финале оратории А. Флярковского «На Гражданской на войне» (1973) и трагедийно-экспрессивное в вокальном монологе Г. Свиридова (1977).

Для такого рода наблюдений массу интересного дает сравнение современных интерпретаций поэмы А. Блока «Двенадцать» – коренные различия между сериями второй половины 1950-х (вокальный цикл Ю. Буцко, оратория В. Салманова), первой половины 1960-х (оратория И. Неймарка, балет Б. Тищенко) и второй половины этого десятилетия (кантата В. Бибергана, оратория Л. Пригожина).

Было бы упрощением видеть причину отмеченных колебаний только в различии авторских индивидуальностей. Главное в происходивших изменениях несомненно определялось различием задач, которые ставили перед собой композиторы в разное время, а внутренний смысл выдвигаемых задач в конечном счете связывался с актуальным состоянием окружающей действительности.

Неизбежность актуализации темы детерминировалась и самой природой художественного процесса, решающую роль в котором играет творческая личность, всецело принадлежащая своему времени. Следовательно, воплощаемый комплекс идей, образов, сюжетов неизбежно переплетался с насущной проблематикой, разрабатываемой в сопоставлении с опытом давней эпохи.

Путь свободного и множественного претворения темы Революции в ее связях с актуальными социально-психологическими явлениями, в соответствии с целями, которые выдвигались меняющейся реальностью, – это был путь наиболее плодотворный и, в сущности, единственно возможный.

В сказанном нетрудно увидеть преломление закономерности, касающейся исторической тематики вообще: *Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объясняло нам наше настоящее и намекнуло нам о нашем будущем* [1, с. 18]. *Обращаясь к событиям прошлого, мы всегда оцениваем и воспринимаем их с позиций дня сегодняшнего* [18, с. 3].

Отвечая актуальным потребностям, развиваясь в рамках эволюционирующего контекста, историко-революционная музыка вместе с тем располагала автономной «территорией», была наделена определенными особенностями. Так, пользуясь всеми художественными ресурсами своего времени, она выработала и некоторые собственные стилевые средства, позволяющие с наибольшей убедительностью раскрывать события и образы воссоздаваемой эпохи.

Процесс семантической дифференциации более всего затронул действенно-драматическую сферу. В ее разработке широко использовались и общедраматические формы, то есть такой тип музыкальной стилистики, посредством которого могли быть воплощены всевозможные конфликтные ситуации, но который не нес в себе достаточно конкретных примет социального противоборства времен Революции. Однако максимальной точности и достоверности композиторы добивались в тех случаях, когда эти приметы воссоздавались со всей отчетливостью.

Ядро такой выразительности сложилось в революционных песнях, и для профессионального творчества оно всегда служило определяющим семантическим ориентиром. Становление *революционной образности* оказалось длительным. Самым широким потоком накопление необходимых средств и приемов происходило в 1950-е годы, что привело к кристаллизации рассматриваемой семантики (прежде всего, в творчестве Д. Шостаковича). 1960-1980-е годы стали временем ее закрепления и дальнейшего углубления.

Произведения, связанные с подобными типами образности, составляют магистраль историко-революционной музыки, выявляя своеобразное, неповторимо-специфическое в ее облике.

Другие особенности историко-революционной музыки состоят в том, что, разрабатывая общие для своего времени идеи и мотивы, она устремлена главным образом к социально-значимому, гражданственному типу высказывания. Поэтому ей так часто свойственны открытая публицистичность, романтическая приподнятость, героическая настроенность – все, что характеризует высокий подъем человеческих сил.

Основное поле их приложения – действенно-драматическая сфера, представленная в градациях от сурово-мужественных преодолений до напряженной жизненной борьбы, нередко устремленной к предельному уровню конфликтности. Обращение к «болевым» вопросам существования, разработка мотивов преобразования мира отражают обостренную проблемность наиболее значительного из созданного в рассмотренной сфере творчества.

Развитие этой стороны не раз проводило к подлинно философским осмыслениям переломной эпохи, что выражалось в выдвижении концепций, утверждающих для музыкально-художественного мышления принципы историзма и основанных на самых высоких обобщениях, на соотношении актуального с непреходящим, частного с всеобщим (с наибольшей отчетливостью в ораториях Г. Свиридова и в Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича).

Отмеченные качества, характеризующие серьезность и глубину историко-революционной музыки, сочетаются с таким родовым ее свойством, как демократизм. Связанная преимущественно с воплощением народных движений, она неизменно тяготела к тому, чтобы быть музыкой о массах и для масс.

В целом проделанный выше экскурс позволяет утверждать, что эволюция историко-революционной темы носила закономерный характер и была связана с поступательным движением всего отечественного музыкального искусства.

Этот экскурс доказывает также, что единственно приемлемый путь разработки данной темы состоял не в следовании каким-либо стереотипам, а в постоянном обновлении творческих решений. Для искусства она всегда служила особым художественным инструментом, помогающим осмыслить проблемы актуального бытия в сопоставлении с опытом революционной эпохи.

Бурные перемены, коснувшиеся всего жизненного уклада страны с конца 1980-х годов, в сущности, превали дальнейшее развитие отечественной историко-революционной музыки в том ее виде, который был характерен для многих предыдущих десятилетий.

В связи с коренной метаморфозой идеологической платформы немалой части нынешнего российского общества трактовка рассматриваемой темы, если она и осуществляется, то по преимуществу под знаком «минус», развивая главным образом те грани, которые в годы Советской власти обозначали словом *контрреволюция* (особенно часто в фильмах о Белом движении времен Гражданской войны).

Сказанное имеет прямое отношение к судьбе шедевров, созданных в русле историко-революционной тематики в советскую эпоху. Теперь чаще всего принято отрешиваться от социалистического прошлого, заново переписывая историю и нередко огульно зачеркивая все подряд. В своем рвении адепты «неокапитализма» подчас преуспевают больше, чем в свое время это было свойственно большевизму.

Красноречивый пример – «повал» памятников государственным деятелям, особенно широко развернувшийся на территориях ряда республик бывшего СССР. Стоило бы помнить, что, к примеру, в Петрограде на заре Советской власти, исходя из соображений художественной ценности, были сохранены памятники не только «прогрессивному» Петру I (так называемый Медный всадник), но и Екатерине II – *душительнице восстания Пугачева* – и даже Николаю I, растоптавшему движение декабристов.

Миновала уже четверть века с тех пор, как страна простилась с коммунистическим прошлым, однако до сих пор действует негласное вето на все «советское» в искусстве. Логика происходящего элементарна: если семь с лишним десятилетий отечественной истории XX века считать сплошным недоразумением, значит, нужно вычеркнуть из нее и жизнь нескольких поколений, а с ней и огромные усилия целой плеяды мастеров художественного творчества. Не «большевизм» ли это новейшего образца, и не пора судить о нашем наследии по мере его эвристической ценности?

Думается, что в будущем мы вынуждены будем признать: столетие назад в нашей стране произошел не Октябрьский переворот, как ныне принято уничижительно именовать это эпохальное событие, – то были в полном смысле слова *Десять дней, которые потрясли мир*, если воспользоваться формулировкой выдающегося американского публициста.

Поэтому симптоматичен, к примеру, тот факт, что исторический факультет Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург) инициировал в 2017 году проведение конференции «Великая Российская революция: достижения и проблемы научного познания и преподавания», что подразумевает прямые параллели с Великой французской революцией.

И будем надеяться также, что шедевры отечественного искусства советского времени рано или поздно будут восприниматься с должной объективностью, независимо от их тематической направленности, равно как должно восторжествовать и понимание закономерности того, что происходило с нашей страной в XX столетии.

То, о чем мечтало человечество со времен «Утопии» Томаса Кампанеллы (начало XVI века) и до «Коммунистического манифеста» Карла Маркса и Фридриха Энгельса (середина XIX), где уже говорилось о том, что *призрак коммунизма бродит по Европе*, и то, что после предварительных проб Парижской Коммуны впервые удалось осуществить в России посредством череды трех революций начала XX века с продолжением

на протяжении семи с лишним десятилетий, – это следует воспринимать, прежде всего, как необходимые для человечества попытки доказать возможность построения царства *справедливости и всеобщего равенства*.

Мы не обсуждаем сейчас вопрос о том, что зачастую происходило в реальности и ее подчас фантастически невероятное несоответствие желаемому, – в сущности, это обычное для человеческой практики несоответствие идеала и действительности.

Суть же заключалась в том, что в XX столетии главным образом в нашей стране ценой огромных усилий и жертв был проделан грандиозный социально-исторический эксперимент, результат которого, к сожалению, неутешителен: кажется, не только коммунизм, но даже социализм в его марксистском истолковании невозможны – с мечтой о них предпочтительно распрощаться навсегда.

Один из примеров объективного отношения к коммунистическому прошлому и к тому грандиозному эксперименту, который проделала его Родина, подал нам Георгий Васильевич Свиридов. К концу жизни, хорошо представляя себе неслыханные бедствия происходившего во время русских революций, Гражданской войны и последующих лет Советской власти, он ни в коем случае не отрекался от понимания огромной значимости того периода жизни России.

Уже на закате своего земного пути, касаясь «Поэмы памяти Сергея Есенина», композитор-мыслитель подчеркивал: *Такие события, как революции и гражданские войны, – события слишком большие. Их нельзя кончать какой-нибудь похоронной нотой – это будет ничтожно. Это громадные события, они несут в себе космическое. И события русской революции имело гигантское значение для всего человечества, для всей истории* [15, с. 453].

Список источников

1. **Белинский В.** Взгляд на русскую литературу 1846 года // Белинский В. Полное собрание сочинений. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. Т. X. С. 7-50.
2. **Бриде-Булавинова В.** Оперное творчество латышских композиторов. Л.: Музыка, 1979. 148 с.
3. **Бялик М.** В процессе развития // Советская музыка. 1969. № 4. С. 21-26.
4. **Бялик М.** Действительно новое... // Советская музыка. 1968. № 6. С. 11-19.
5. **Горбачев М.** Политический доклад ЦК КПСС XXVII съезду КПСС // Правда. 1986. 26 февраля.
6. **Егорова Б.** Ожившие страницы советской классики // Музыка России. М.: Советский композитор, 1978. Вып. 2. С. 182-197.
7. **История музыки народов СССР.** М.: Советский композитор, 1970. Т. I. 435 с.
8. **История музыки народов СССР.** М.: Советский композитор, 1972. Т. III. 547 с.
9. **История музыки народов СССР.** М.: Советский композитор, 1974. Т. V. Ч. II. 384 с.
10. **Леденев Р.** «Знамя правды красное...» // Советская музыка. 1967. № 4. С. 6-8.
11. **Некрасова Н.** Очерк о творчестве В. Губаренко // Композиторы союзных республик. М.: Советский композитор, 1976. Вып. 1. С. 48-102.
12. **Оперные либретто.** М.: Музыка, 1971. Т. I. 592 с.
13. **Острцов А.** Искусство малого героического жанра и его представитель Г. Лобачев // Музыка и Революция. 1929. № 1. С. 17-20.
14. **Свиридов Г.** Выступление на объединенном пленуме правлений творческих союзов СССР // Искусство, рожденное Октябрем. М.: Политиздат, 1978. С. 70-72.
15. **Свиридов Г.** Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. 800 с.
16. **Шостакович Д.** Александр Давиденко // Музыкальная жизнь. 1959. № 6. С. 3-9.
17. **Шульгин Д.** Признание Эдисона Денисова. М., 2004. 242 с.
18. **Щедрин Р.** Отстаивать высокие гуманистические идеалы // Советская музыка. 1980. № 2. С. 3-5.

ON THE WAVES OF ILLUSIONS AND ALLUSIONS (FOR THE CENTENARY OF RUSSIAN REVOLUTIONS OF 1917)

Demchenko Aleksandr Ivanovich, Doctor in Art Criticism, Professor
Saratov State Conservatory
alexdem43@mail.ru

Over many decades of the XX century one of the dominating trends of domestic musical art was associated, first of all, with the implementation of historical-revolutionary theme. Tracing its development, the author identifies remarkably stable inner rhythm: active dynamical, heroic, contentious and tragic interpretations of the theme were inevitably followed by steadier forms of effectual and dramatic imagery, epic glorification and lyrical expressions. Step-by-step analysis of evolution of historical-revolutionary music to identify a range of different interpretations allows the author to conclude that along with the necessity to obtain a reliable description of characters and events of the depicted epoch there was always a tendency to consider the faraway past from the contemporary viewpoint. So, the complicated and changeable duality appeared – historicism of vision and modernity of expression – which conditioned actualization of historical-revolutionary material when the past events were examined in the light of the problems of that historical period in which their artistic adoption had occurred.

Key words and phrases: domestic musical art of the XX century; historical-revolutionary themes; actualization of historical-revolutionary themes.