

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.5.45>

Кулапина Ольга Ивановна

[ГРАНДИОЗНАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ: РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: ДЕМЧЕНКО А. И. СМЫСЛОВЫЕ КОНЦЕПТЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ НАЧАЛА XX ВЕКА: МОНОГРАФИЯ. М.: РУСАЙНС, 2019. 138 С](#)

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/5/45.html

Источник

[Манускрипт](#)

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 5. С. 215-218. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/5/

[© 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

Рецензии

Reviews

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.5.45>

Кулапина Ольга Ивановна, д. искусствоведения, к. филос. н., профессор
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
kulapin@rambler.ru

**ГРАНДИОЗНАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ: РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ:
ДЕМЧЕНКО А. И. СМЫСЛОВЫЕ КОНЦЕПТЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ НАЧАЛА XX ВЕКА:
МОНОГРАФИЯ. М.: РУСАЙНС, 2019. 138 С.**

Александр Иванович Демченко – крупный российский музыковед, искусствовед, культуролог, автор большого числа публикаций в самых разных областях культуры, искусства и науки. В своём новом труде «Смысловые концепты отечественной музыки начала XX века» автор продолжает удачно сочетать форму с содержанием – линию исторической периодизации с конкретными творческими процессами, происходившими в отечественном музыкальном искусстве обозначенного периода. Говоря словами Б. В. Асафьева относительно музыки как вида мышления, в работе А. И. Демченко достигнуто столь важное для любого научного издания единство формы-содержания.

В монографии глобально мыслящий учёный даёт *«целостный обзор основных явлений музыкального искусства многонациональной России рубежа и начала XX века»* [3], – уже такая заявка в аннотации к книге, полностью реализованная в её материалах, позволяет изобразить широкую и монолитную панораму яркой и во многом самобытной музыкально-художественной картины, представляющей отечественное искусство рассматриваемого периода.

Грандиозная реконструкция столь уникального явления вбирает в себя многоликую целостность самых разнообразных творческих направлений и композиторских исканий, выявление которых в данном исследовании обнаруживает развитие как минимум двух разновекторных парадигм. С одной стороны, ретроспективу – взгляд в прошлое, аккумулирующий непревзойдённые высоты музыкального искусства русских композиторов-классиков, прежде всего П. И. Чайковского. С другой – открытую перспективу: воззрение на современное творчество, когда ультрамодерновая тенденция к богатому разнообразию средств музыкальной выразительности, приёмов развития, композиторских стилей и техник, сюжетов и программ, жанров и форм постоянно обновляется, расширяясь и углубляясь в одновременности.

Вот почему наряду с новаторским клиповым рядом, выраженным всевозможными творческими устремлениями и наполненным авторскими находками, наблюдается органичный сплав, единение, сосуществование выше перечисленных компонентов с исторически сложившейся незыблемой опорой: русской национальной *традицией*. Благодаря этому, собственно, и осуществляется сочетание, казалось бы, несовместимых, разнородных, а иногда и противоположных по сути своей явлений.

Именно в таком амбивалентном ключе раскрывается основная мысль рецензируемого труда, что происходит благодаря сознательному применению исследователем главной методологической установки: разработанного им же *концепционного* метода, или подхода, который успешно используется автором как в учебном процессе – в музыкальном анализе, так и в исследовательском – в проекции на научные изыскания [2]. По мнению А. И. Демченко, такой подход позволяет преодолеть три взаимосвязанных дефекта, *«бытующих в практике музыкально-исторического анализа: констатационность – описательность – технологизм»* [Там же, с. 3].

На наш взгляд, новую публикацию можно рассматривать как успешно проведённый «апгрейд», что в данном случае означает модернизацию, обновление, усовершенствование материала ранее изданной публикации, одним словом, её преобразование. Речь идёт об одной из фундаментальных работ А. И. Демченко, предшествующих рецензируемой монографии: «Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века» [1]. Ощутимые изменения достигаются путём заметного сокращения текста, который стал более лаконичным и понятным, в то время как содержательный вектор обрёл большую чёткость, конкретность и конструктивность, что позволило воспринимать его смысловую нагрузку более выпукло и целенаправленно. Всё это означает, перефразируя известное высказывание Б. В. Асафьева о направленности музыки на слушателя, – нацеленность курса на *читателя*.

Наблюдается определённое сходство, сближающее обе монографии. Прежде всего, отметим опору на идентичные содержательные ориентиры, демонстрирующие наличие исходного базового материала. Наряду с истоками бытия, прессингом силовых воздействий, кризисом гуманизма и диалогом эпох это само музыкальное искусство России рубежа XIX-XX столетий.

Однако, несмотря на сходство, смысловые акценты выявленных концептов в обеих книгах расставлены по-разному.

Во-первых, искусствоведческий подход, ранее граничащий с культурологическим, уступает место музыковедческой доминанте.

Во-вторых, в процессе изучения приоритетных позиций в развитии отечественной музыкальной культуры историко-аналитический взгляд автора становится более точным, прицельным.

В рецензируемой книге отсутствует разделение на главы, но имеются подразделы, содержание которых, словно в едином порыве, устремлено на глубинный объект исследования любого уважающего себя музыковеда – *музыку*, блестяще представленную здесь во всём художественном богатстве и стилевом многообразии.

Поражает объём, ёмкость и широта наименований приводимых музыкальных произведений самых различных композиторов многонациональной России. Сочинения подтверждают то или иное научное положение автора, что позволяет безмерно увеличить пространственную «квоту» читательского мышления. Именно по этой причине несомненную пользу данная книга принесёт профессиональному музыкальному образованию, способствуя расширению кругозора учащихся в процессе не только приобретения, но и, главное – *осмысления* самой музыки обозначенного периода, как и полученные о ней знания.

Таким образом, структурное оформление монографии, как и логика изложенных в ней мыслей, сама подача материала, не вызывают ни малейших нареканий. Словно сцепленные друг за друга идеи, со всей последовательностью (а иногда и «визуальностью») восстанавливают перед читателем историко-художественную панораму музыкальных событий рубежа веков, доказательно раскрывая путь развития искусства как истинно природного явления – живого организма, возникшего из русской национальной почвы и ею же взращённого.

В чём же суть смысловых концептов, воссозданных в исследовании? Рассмотрим наиболее существенные характеристики музыки начала XX века, то есть те аргументированно изложенные научные положения авторской концепции, которые передают ключевые позиции рецензируемой книги. При этом для общего представления назовём имена лишь некоторых композиторов, приведённых Демченко для характеристики того или иного аспекта, обозначая их не полностью (не вдаваясь в подробности, избыточные в тексте), а лишь контурно, намёком и с большой долей условности. Думается, что воображение читателя дорисует нужное соответствие.

Избирая в качестве ведущего метода *дедуктивное* умозаключение, автор в подразделе «*Общий обзор*» идёт от обобщающих положений, рисующих картину музыкального мира на рубеже XX века в целом, к более конкретным, фактологическим. Тем самым раскрывается суть замысла всей монографии.

Подраздел «*К истокам бытия*» ассоциативно воспринимается как прекрасное женское начало. И это не только созерцание красот природы, пантеистическая образность, высокая духовность, эпический строй, архетип язычества, но и «знак беды» (В. Быков) [3, с. 33] – то интуитивное знамение, которое наполнено ощущениями тревоги и трепетности, стихийности и непредсказуемости. В любом случае мелодизм, будучи проявлением преимущественно лирической константы, пока ещё доминирует в музыке Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, С. И. Танеева, А. К. Глазунова, Комитаса, С. В. Рахманинова, Р. М. Глиэра, М. К. Чюрлёниса, отчасти И. Ф. Стравинского и других композиторов. Притом он не только находится в паритетных отношениях с гармоническими, ритмическими, фактурными средствами музыкальной выразительности, но и адекватно сосуществует с нарождающимися в них новшествами.

В отличие от предыдущего, подраздел «*Прессинг силовых воздействий*» раскрывает brutальное мужское начало, которое включает маршевый воинственно-агрессивный настрой и новый заряд мощной, порой необузданной энергии с её действенно-динамическим тоном и импульсивностью, нервозностью и напористостью, взрывчатостью и категоричностью, порой наполняемый буффонадой, гротеском, злым сарказмом (музыка И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева). Отсюда пугающие кластеры, колкая диссонансирующая вертикаль и яркий ритмический задел с его острой безудержной токатностью, нередко порождаемые конструктивно-урбанистическим импульсом.

Как раз производственная тема станет актуально претворённой в сочинениях представителей музыкального авангарда 1920-х годов – В. М. Дешеева («Рельсы», «Лёд и сталь»), А. В. Мосолова («Плотина», фрагмент «Завод: музыка машин» из балета «Сталь»), а также в балетах С. С. Прокофьева («Стальной скок») и чуть позже Д. Д. Шостаковича («Болт»).

Предчувствие неминуемой беды, выраженное гнетущим состоянием, мы находим в произведениях П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера и Н. Я. Мясковского. Суть «*Кризиса гуманизма*» состоит в отвержении классики и человечности с их идеалом истины, добра и красоты, что сказывается порой в ослаблении мелодического начала и в усилении гармонических, ритмических, фактурных средств выразительности, как и в их трансформации в сторону усложнения. Отсюда – «антилиризм», дух отчуждённости, амбивалентность чувств и состояний, ведущие к внутреннему разладу, кризису сознания, брожению и лихорадочным исканиям [Там же, с. 85], нигилизму и нагнетанию «*чувства катастрофы*» (А. Блок) [Там же, с. 78]. В первую очередь такое неотвратимое состояние представлено сочинениями опять-таки И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева.

«Диалог эпох» строится на коллизии «классика и современность» и на антитезе противоречивого и даже конфликтного начала, закономерно возникшего на стыке веков в результате разлома столетий, что включает синтез архаики и модерна, оппозиционное соотношение «старый мир – новый мир». Охватывая все формы бытия, такое контрастное противостояние символизирует путь от отживающей классики, романтизма и других стилевых течений к зарождающемуся, новому музыкальному искусству – к Модерну. Именно ему, искусству нового мира, присущи такие атрибуты, как приоритет революционной героики (сюжетная фабула), размах массового искусства (всевозможные действия в драматургии сочинений), всплеск народного творчества, осмысление социальных катаклизмов посредством музыки академического толка (жанр симфонии). В целом конфронтация старого и нового в музыке того времени характеризуется противоречивостью и контрастностью, многоликостью и пестротой.

Проявлением таких полярных состояний изобилуют поздние оперы Н. А. Римского-Корсакова, но не составляют исключения и некоторые сочинения А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, Н. Я. Мясковского, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева.

Вкратце озвучим другие интересные мысли автора книги, которые с удивительной щедростью изобилуют на её страницах.

Рельефно выражена мысль об исторической взаимообусловленности социальных и художественных явлений, наблюдаемых на рубеже XIX–XX столетий – в то переломное время, когда «завершалась эра классического искусства и начинала свою родословную современная художественная культура» [Там же, с. 6].

Именно с этого переходного периода – от классики к новым берегам искусства – с всё большей очевидностью усиливается роль творчества отечественных композиторов в мировом музыкальном пространстве, впервые достигая небывалых вершин. Столь значимый факт позволил автору книги смело сравнить достижения С. С. Прокофьева, И. Ф. Стравинского, Д. Д. Шостаковича с основателями Венской классической школы.

Несколько неожиданно, но свежо воспринимается линия связи А. Н. Скрябина и И. Ф. Стравинского [Там же, с. 35–36]. Не менее интересно воспринимается и оригинальный «дуэт» С. С. Прокофьева с И. Ф. Стравинским, зазвучавший сразу в нескольких ракурсах: в одновременности и порознь, в виде диалога. Позволим себе коротко остановиться на таком соотношении.

Прежде всего, в монографии раскрываются аналогии и параллели, выделенные под эгидой «Кризиса гуманизма». Так, в области творческой эволюции первого десятилетия XX века – это невозможность мгновенного революционного переворота в искусстве, что видно на примере появления серии балетов Стравинского [Там же, с. 16] или «штурма классики», предпринятого Прокофьевым [Там же, с. 18]. Наряду с этим – праздничность настроения в «Байке» Стравинского, Первом скрипичном концерте и особенно в Первой симфонии Прокофьева; проявление «представленчества» (термин, применённый А. И. Демченко); выражение русского характера в 1920-е годы через варварство «пика язычества» («Свадебка» Стравинского) и агрессию «скифского экстремизма» (Вторая симфония Прокофьева); неутрачиваемая волна смелых исканий, выраженных в жанровых решениях, композиционной технике, драматургии, в новации средств музыкального языка и пр.

Вместе с тем, по утверждению автора, устанавливается коренное отличие творческих устремлений композиторов, заключённое в их разнонаправленности: если в музыке Стравинского наблюдаются центробежные тенденции, то у Прокофьева преобладают центростремительные [Там же, с. 106].

Конечно, не со всеми положениями и предположениями автора книги можно согласиться полностью. В частности, судя по разработанной им же периодизации и соответствующим рассуждениям, не лишённым логического начала, в 2020-е годы Модерн уступит место следующей эпохе, которую предлагается назвать *Информ* – «ввиду стремительно нарастающей значимости цифровых, виртуальных и кластерных технологий» [Там же, с. 5]. На наш взгляд, тотальной смены произойти не должно, поскольку, как и сегодня, истинно традиционный вид музыки, сопровождаемый множеством дифференцированных ответвлений от языкового, стилевого, жанрового и других направлений искусства, не может уйти в небытие. Но, видоизменяясь, он способен усиленно развиваться в сторону всё большего расширения и углубления творческих процессов, то есть по линии *глобализации*. Новые же технологии, на наш взгляд, займут лишь определённую нишу в этом бесконечно бурлящем море звуков и ритмов.

Разумеется, отмеченный спорный момент не может повлиять на общее впечатление от монографии А. И. Демченко, поскольку это истинный образец высокопрофессионального исследовательского труда историко-музыковедческой направленности, впечатляющего изобилием мыслей, буквально бьющих ключом, наполненного интересным материалом, актуального и полезного по результативности воплощённых идей.

Следует отдать должное и изобретательному литературному слогу автора данной публикации, имеющей достойное стилевое решение, изложенной доступным научно-художественным языком, адекватно выражающим логику исследовательских мыслей. Вместе с тем кажущееся на первый взгляд сумбурное проведение таковых, как и повторы, обнаруживающие идентичные примеры из музыкальной жизни эпохи, в данном случае можно сравнить со своеобразной голографией, когда с разных ракурсов фокусируются, а значит, и фиксируются достаточно объёмные смысловые концепты. Вот почему в силу их целенаправленности и концентрированности вокруг главной «директивы» хаотичности как таковой не возникает, а частичные проявления её вполне оправданны. Надо лишь окунуться непосредственно в материал книги, который полностью наполнит и поглотит любого читателя.

Автор органично, уместно и с присущей ему меткостью вводит в текст книги изречения выдающихся представителей отечественной прозы и поэзии. Очевидное изобилие тропов – оборотов речи, выраженных разнообразными эпитетами, метафорами, сравнениями и проч. – здесь тоже представляется вполне уместным, поскольку для обрисовки многих музыкально-стилевых новаций требуется точечный выбор характеристичных (нацеленных) слов, с особой остротой реагирующих на выразительные свойства описываемого явления.

В этой связи позволим себе вспомнить неустаревающее изречение Карла Маркса, облачённое в форму риторического вопроса: *«Разве характер самого предмета не должен оказывать никакого, даже самого ничтожного влияния на исследование?»* [4, с. 7]. Надеемся, что и нашу скромную рецензию можно причислить к одному из проявлений многоаспектной теории отражения.

Список источников

1. Демченко А. И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века: исследование. М.: Издательский дом «Композитор», 2006. 264 с.
2. Демченко А. И. Концепционный метод музыкально-исторического анализа: учебное пособие для музыкальных вузов. М.: Композитор, 2010. 88 с.
3. Демченко А. И. Смысловые концепты отечественной музыки начала XX века: монография. М.: РУСАЙНС, 2019. 138 с.
4. Маркс К. Заметки о новейшей прусской цензурной инструкции // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд-е 2-е. М.: Издательство политической литературы, 1955. Т. 1. С. 2-27.