

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-1.24>

Демченко Александр Иванович

КАНУНЫ ЭПОХАЛЬНОГО СЛОВА ВРЕМЁН

Длительная эволюция отечественной музыки, связанной с освободительными идеями, привела к её расцвету в начале XX века. Широкое развитие получили героико-романтические образы, в том числе основанные на ассоциациях со стихийными явлениями природы. Ведущей идеей творчества, связанного с освободительной тематикой, становится идея раскрепощения (впервые в крупном масштабе подобная концепция была разработана в "Латышском реквиеме" Э. Мелнгайлиса). К открытому воплощению революционной тематики композиторы приходят в 1910-е годы, и всё основное из проблематики тех лет с наибольшей отчётливостью представлено в симфонии-кантате С. Людкевича "Кавказ".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2018/1/24.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2018. № 1(87) С. 112-122. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2018/1/

© 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

Список источников

1. Реставрационные сольвентные гели для расчистки живописи: инструкция. СПб.: Черная речка, 2014. 4 с.
2. <https://www.artcons.udel.edu/doctorate/current-students/richard-c-wolbers> (дата обращения: 21.03.2018).
3. <http://www.artmaterial.ru/?content=news&id=252> (дата обращения: 07.12.2017).
4. http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/gels/ (дата обращения: 07.12.2017).
5. Knut N. The restoration of paintings. Konemann, 1998. 353 p.
6. Research in Conservation. Solvent Gels for the Cleaning of Works of Art. Gelled System: Theory and Application. Los Angeles, California, 2004. 144 p.
7. Southall A. Wolbers' cleaning methods // Conservation News. 1989. № 38. P. 12-13.
8. Stavroudis C., Blank S. Solvents and sensibility, pts. I-III // WAAC Newsletter. 1989. Vol. 11. № 2. P. 2-10.

**GEL SYSTEMS AS A TECHNIQUE TO WORK
WITH SURFACE LAYERS OF EASEL OIL PAINTINGS**

Aleshkina Ekaterina Viktorovna
State Research Institute of Restoration, Moscow
info@gosniir.ru

The article describes the experience of the Department of Scientific Restoration of Easel Oil Painting of the State Research Institute of Restoration in relation to using gel systems as a technique to work with protective layers of pictures. The paper provides a general characteristic of gels, their components, describes the results of foreign researchers' project to study gel residuals and their influence on painting surface. By the example of easel oil paintings in different condition and with different technical and technological peculiarities the author illustrates the advantages of practical usage of gels when solving complicated restoration problems.

Key words and phrases: easel oil painting; gel system as technique to work with picture surface layers; gel residuals; solvent gels; advanced methods of clearing.

УДК 7

Дата поступления рукописи: 15.02.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-1.24>

Длительная эволюция отечественной музыки, связанной с освободительными идеями, привела к её расцвету в начале XX века. Широко развитые получили героико-романтические образы, в том числе основанные на ассоциациях со стихийными явлениями природы. Ведущей идеей творчества, связанного с освободительной тематикой, становится идея раскрепощения (впервые в крупном масштабе подобная концепция была разработана в «Латышском реквиеме» Э. Мелнгайлиса). К открытому воплощению революционной тематики композиторы приходят в 1910-е годы, и всё основное из проблематики тех лет с наибольшей отчетливостью представлено в симфонии-кантате С. Людкевича «Кавказ».

Ключевые слова и фразы: музыка России; дооктябрьский период; разработка освободительных идей; активизация освободительных идей в начале XX века; разработка мотива раскрепощения; открытое воплощение революционной тематики.

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

КАНУНЫ ЭПОХАЛЬНОГО СЛОМА ВРЕМЁН

Прошедший год как год столетия русских революций 1917 года был ознаменован активными общественными дебатами относительно позитивных и негативных последствий того грандиозного социального перелома, который коренным образом изменил историю нашей страны. В том числе широко обсуждался вопрос, можно ли было избежать столь кардинальных преобразований, повлёкших за собой шлейф неисчислимых жертв и потерь.

В связи с этим уместно припомнить явления музыкального искусства, подтверждающие закономерность происшедших тогда событий. Анализ артефактов убеждает в том, что из века в век неуклонно нарастали оппозиционные настроения и усиливалось стремление к переустройству мира на принципах равенства и справедливости.

Истоки отечественной музыки, связанной с освободительными идеями, своими корнями уходят вглубь времён.

Существуют свидетельства преломления темы социального протеста в песенном фольклоре Киевской Руси.

Позже, особенно в XV-XVI веках, выдвинулось искусство скоморохов, и значительную роль в нём играло обличительное начало. Это служило одной из важнейших причин гонений на них и привело в середине XVII столетия к фактическому искоренению скоморошества.

В XVII-XVIII веках вместе с ростом антикрепостнических настроений активно развивается повстанческая песня. Фазы её становления последовательно отмечали развёртывание освободительного движения с кульминациями в крестьянских войнах под руководством И. Болотникова (начало XVII века), С. Разина (вторая половина XVII), К. Булавина (начало XVIII века) и Е. Пугачёва (вторая половина XVIII века).

С наиболее крупной из них (под руководством С. Разина) и связан расцвет повстанческой песни («Как во славном было во городе во Астрахани», «Ты взойди, солнце красное», «Ой, не вечор», «У нас, братцы, было на Дону» и т.д.).

К разинскому циклу примыкает возникший тогда же большой круг песен вольницы («Вниз по матушке по Волге», «Не шуми, мати зелёная дубравушка», «Ты воспой, млад жавороночек», «Эх, да как на дубе»).

Коренная черта повстанческих и молодецких песен – выражение удали, «воли вольной», общий характер недюжинности, а порой и отчётливый дух непокорности. В ряде образцов подчёркивается энергично-волевое начало, в других раскрывается состояние углублённого раздумья.

Однако чаще господствуют светлые, спокойные тона – даже в передаче трагических сюжетов. Протяжная песня как определяющий жанровый тип используется для выражения уверенности, величавой силы, широты, приволья.

Существенные изменения происходят в первой половине XIX века. Исчерпывается традиция крестьянской повстанческой песни (её последние образцы связаны с восстанием под руководством У. Кармелюка). В преддверии восстания декабристов начальный этап формирования проходит революционная песня.

Её зачинатели К. Рылеев и А. Бестужев прибегли к приёму, который сохранял значение вплоть до завершающей стадии развития революционного фольклора (песни Гражданской войны и молодёжные песни 1920-х годов). Имеется в виду подтекстовка агитационных стихов к бытующим в народе мелодиям. Подобные опыты составили основной объём созданного декабристами («Ах, тошно мне», «Уж как шёл кузнец», «Царь наш – немец русский» и др.).

С 1830-х годов всё более существенное значение приобретает гражданская лирика, выросшая на почве городского романа. Характерная для неё склонность к романтизации с наибольшей отчётливостью проявилась в обрисовке мотивов заточения («Узник», «Не слышно шуму городского») и в передаче вольнолюбивых настроений («Белеет парус одинокий» А. Варламова, «Нелюдимо наше море» К. Вильбоа).



Илья Репин «Не ждали»

Активное развитие отмеченных тенденций привело во второй половине XIX века к значительным художественным результатам. Весьма многообразной по составу и более широкой по воздействию стала революционная песня.

Была продолжена практика подтекстовок (начиная с опытов А. Герцена и Н. Огарёва – «Долго нас помещики душили», «Песня о земле и воле»). Причём в ряде случаев это сопровождалось существенным переосмыслением народных напевов («Дубинушка», «Камушка»).

Однако главное состояло в том, что теперь безусловно преобладали оригинальные мелодии, органично соединённые с идейно-эмоциональным содержанием, порождённым народнической средой. Некоторые из них интонационно близки народным песням («Доля», «Полоса»), но большая часть напевов связана с качественно новым стилем. Он опирается на сугубо демократическую лексику, включающую подчас обороты, идущие от мещанского музыкального быта и тюремного фольклора («Ночь темна», «Когда на Сибири займётся заря»).

Вместе с тем материал этот подвергается интенсивной психологизации. Основное средство – сопоставление декламационных элементов и широкой распевности. Речитация в данном случае служит не столько передаче повествовательного начала, сколько выявлению состояний тревожной насторожённости, напряжённого осмысления («Казнь», «По пыльной дороге»).

Существует мнение, что в народническом цикле преобладали мотивы жертвенности и роковой обречённости (в качестве типологического образца приводится песня «Вы жертвою пали»). Следует уточнить, что главным образом это относится к текстам. В музыкальном воплощении нередко находим нечто иное:

спокойная уверенность в правоте своего дела («Слушай!», «Солнце всходит и заходит») или сдержанно-суровая скорбь («Колодники», «Замучен тяжёлой неволей»).



Илья Репин «Отказ от исповеди»

Более того, сложилась целая ветвь величаво-гимнических песен («Есть на Волге утёс», «Славное море – священный Байкал»). Наконец, рождались в народовольческом обиходе и волевые марши, в которых предвосхищалась героика пролетарской песенности рубежа XX века («По духу братья мы с тобою», «Смело, друзья, не теряйте»).

Впечатляющая картина предстаёт и в профессиональном искусстве второй половины XIX столетия. На высокую ступень поднимается обличительная тематика, которая разрабатывалась преимущественно в камерно-вокальной сфере – в формах как драматических, так и сатирических.

Истоком драматических повествований об «униженных и оскорблённых» стало позднее вокальное творчество А. Алябьева («Кабак», «Нищая»). Эту линию подхватил А. Даргомыжский («Старый капрал», «Бог помочь вам»), а вслед за ним М. Мусоргский, в песнях которого проблема социального неравенства приобрела особую остроту («Калистрат», «Трепак»).

Господствуют скорбные, а порой и открыто трагические тона, что определяет насыщенную концентрацию интонаций жалобы, плача, а также соответствующее переосмысление используемых жанров протяжной, колыбельной, плясовой. Звуковой строй всецело определяется ориентацией на фольклорную стилистику, что распространяется и на фортепианное сопровождение (подголосочная ткань и приёмы, идущие от народной инструментальной музыки).

Тем самым как в идейно-смысловом отношении, так и в чисто интонационном плане выражалось острое сострадание людским несчастьям и осуждение порождающего их общественного строя.

Сатирический ракурс обличительной тематики со всей отчётливостью был выявлен А. Даргомыжским («Червяк», «Титулярный советник»). Основанную им галерею социальных типов существенно расширил М. Мусоргский («Семинарист», «Блоха»), отчасти А. Бородин («Спесь»).

В данном случае оружием критического реализма служило осмеяние уродливых явлений средствами пародирования, гротеска. В этих острохарактеристических зарисовках более всего ценилось искусство филигранно разработанной речевой выразительности, яркого театрально-изобразительного штриха, метко схваченной детали.

Наибольшая непосредственность в выражении освободительных идей достигалась при обращении к мотивам крестьянского бунтарства. Их претворение могло быть в той или иной мере завуалированным («40 русских народных песен» М. Балакирева, «Песня тёмного леса» А. Бородина), но ещё чаще, причём в сфере академических жанров впервые, отечественное музыкальное искусство поднимается к открытым воплощениям (оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова, симфоническая поэма А. Глазунова «Стенька Разин», кантата Н. Лысенко «Завещание»).

Суть раскрываемой драмы часто состоит в отображении противоречия между подневольным состоянием народа и присущим ему сознанием своей силы, выплёскивающейся в моменты прямого столкновения с царской властью. Именно в таких, узловых по значению зонах драматургии вставал в полный рост образ грозной, воинственно-мятежной энергии.

Исходя из реального исторического опыта, композиторы изредка констатировали драматический исход стихийных выступлений, но вера в преобразующую миссию народа никогда не оставляла поколение «шестидесятников».



Илья Репин «Арест пропагандиста»

Революционное движение, вступившее на рубеже XX века в завершающий этап, явилось новым сильнейшим импульсом развёртывания соответствующей тематики в музыкальном искусстве. Его основные смысловые линии были связаны с раскрытием критически-обличительных мотивов, с утверждением героического начала и с разработкой проблемы взаимодействия двух идейно-стилевых сфер, в которых отражались представления о старом, уходящем мире и мире новом, восходящем.

В широком спектре критически-обличительных мотивов исходным пунктом являлись настроения неудовлетворённости существующим миропорядком, поскольку они составляли смысл многих произведений и являлись отправной точкой содержания историко-революционной музыки в целом.

В обрисовке народной жизни это раскрывалось, как правило, через образы подневолья, в более широком плане – через мотивы безотрадного существования, «свинцового» безвременья, а также через ощущения тоски, страдания, сопровождаемые вспышками болезненной экспрессии и патетических взываний.

Таковы типичные грани, представленные, например, в романсе М. Балакирева «Запевка» (1903), в хоре Виктора Калинникова (не путать с братом Василием, известным композитором-симфонистом) «На старом кургане» (1911), в фортепианном «Прелюде памяти Шевченко» Я. Степового (написан в 1912 году в ответ на запрет царских властей отметить 50-летие со дня смерти поэта). Характерны завершающие моменты подобных сочинений – это либо погружение в состояние скорбного оцепенения, как в хоре К. Стеценко «Сон» (1908), либо вопрошание, обращённое в будущее (романс А. Калныньша «Стоны моря», 1906).

Отталкиваясь от настроений неудовлетворённости, в высшей степени интенсивно развиваются различного рода критические тенденции, получившие многообразное претворение как по ракурсам содержания, так и по своей жанровой основе.

С одной стороны, это могла быть социальная проповедь патетико-драматического характера, звучащая с гневом и болью за неустроенность мира. Таковы в профессиональном творчестве романс С. Рахманинова «Христос воскрес!» (1906), а в музыке устной традиции – песня подполья «Беснуйтесь, тираны!», обличительные сказы «Собака бая Кадырбая» Джамбула и «Пять кабанов» Токтогула.

С другой стороны, широко была представлена гротескно-сатирическая карикатура на существующие порядки и сильных мира сего. Показательны в этом отношении вокальные сценки типа «Царь Горох» К. Стеценко, а в фольклорном бытовании – частушки времён Первой русской революции и тогда же возникшие в Прибалтике пародии на протестантский хорал.

Ведущим жанром критического направления стала сатирическая опера. Отдельные её черты были намечены в «Сказке о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова, где сквозь добродушный лубок проскальзывает нота ироничного отношения к «православно-добропорядочному» укладу Тьмутаракани. Во всей полноте контуры жанра обозначились в «Кашее» и «Золотом петушке» того же автора.

«Таких опер в мировой оперной литературе не существовало, и появиться они могли только в России и именно в это время – в годы Первой русской революции», поскольку композитор отобразил в них *«самую главную и самую острую общественную проблематику эпохи – обличение существующего порядка, надежду на его разрушение»* [8, с. 23].

Не меньшей остротой в развенчании самодержавия отмечена и опера Н. Лысенко «Энеида» (1910), в которой средствами музыкального гротеска создана большая галерея портретов правящей верхушки, погрязшей в пороках.

В те же годы, которые стали исходным моментом становления историко-революционной музыки, в качестве ведущей определяется сфера героики.

Одна из её линий открылась с началом собирания и обработки песенного творчества, связанного с освободительными идеями. Как прямой отклик на революционные события прозвучали в 1905 году оркестрово-хоровые обработки «Дубинушка» Н. Римского-Корсакова и «Эй, ухнем!» А. Глазунова.

Представители национальных школ проявляют обострённый интерес к антикрепостническим и повстанческим песням. Например, в том же 1905 году К. Стеценко делает для разных составов несколько аранжировок «Завещания» на слова Т. Шевченко. Более того, композиторы приступают к записи и обработке революционного фольклора («Интернационал», «Марсельеза», «Варшавянка», «Красное знамя» и др. в обработке Н. Леонтовича, М. Петраускаса, К. Стеценко).

В ряде аранжировок обнаруживается стремление акцентировать бунтарские настроения, что вызывало, в свою очередь, тенденцию к обновлению средств выразительности. Таковы, к примеру, обработки песен «За Сибирью солнце всходит» (Н. Лысенко) и «Мы желаем сбросить рабство» (М. Саар).

В музыке дооктябрьского периода наиболее широкое развитие получили героико-романтические образы. Мятёжный дух, патетическая приподнятость требовали для себя соответствующих жанров – таких, как баллада (фортепианная «Баллада» А. Калныньша, 1905) или поэма (хор Э. Дарзиньша «Сломанные сосны», 1904).



Илья Репин «Митинг у Стены коммунаров»

Музыка наполняется ассоциациями со стихийными явлениями природы, созвучными романтизированному восприятию революционной действительности (гроза, буря, шторм). Скажем, в фортепианной поэме Н. Метнера «Отрывок из трагедии» (с подзаголовком «Предчувствие Революции», 1904) неуклонное нагнетание тревожно-импульсивного, бурляще-вихревого движения доведено в коде до ураганного шквала с завершающим «громовым» кадансом-ударом.

Наряду с подобными трактовками плодотворно развивались и такие воплощения, в которых происходящее отображалось в более реальных контурах. Как правило, осуществлялось это на основе сближения со стилистикой революционных гимнов (хор Э. Дарзиньша «Идём вместе», песня Н. Лысенко «Вечный революционер») либо в прямой опоре на песенные образцы (упомянутые выше оркестрово-хоровые обработки «Эй, ухнем» А. Глазунова, «Дубинушка» Н. Римского-Корсакова).

В самой большой степени сказанное о реальном воплощении революционной героики относится к песням пролетарской борьбы, которые прошли стадию кристаллизации именно в эти годы. Как и для многих других художественных явлений своего времени, для них характерно соединение качеств, унаследованных от культуры XIX века, с особенностями, свойственными искусству XX века.

Первое определялось уже самим происхождением революционных песен от различных образцов музыки уходящего столетия (например, «Варшавянка» берёт начало от боевой песни польских политэмигрантов, «Беснуйтесь, тираны!» – от хора варягов из музыки А. Вахнянина к драме «Ярополк»). Воздействием классической традиции определялась развитость структуры, что сказывалось в частности в большой протяжённости напевов («Интернационал», «Красное знамя»).

Отражение веяний нового времени начиналось в революционных песнях с коренной переработки текста – он всемерно насыщался актуальным содержанием, боевой призывностью. По линии активизации героической направленности шло и переинтонирование мелодий. Они наполнялись упругой маршевой ритмикой, энергичными оборотами с главенством восходящей кварты, волевыми кадансами (образцом может служить преобразование «Марсельезы»).

Подобная трансформация была настолько убедительной, что со временем интернациональные песни рабочего класса зазвучали на Западе в их русском варианте, поскольку именно в таком своём облике они с наибольшей силой запечатлели «железное мужество, волю к социальному переустройству мира, эмоциональную атмосферу митингов и манифестаций, стачек и баррикадных боёв» [7, с. 572].

При монолитном единстве в отношении идейно-смысловой направленности и социальных функций, боевые песни пролетариата отличались достаточно широким диапазоном внутренних оттенков – от гневного пафоса и суровой решимости («Беснуйтесь, тираны!») до радостно-победного энтузиазма («Смело, товарищи, в ногу»).

Весьма существенной была их роль и с точки зрения перспективы: в них на многие десятилетия вперёд закладывалась интонационная база определённой ветви массовых жанров, и этим фиксировались устойчивые черты человека новой формации.

Значение революционного фольклора не ограничивается его высокой художественной ценностью и тем, что в нём было отражено мироощущение, черты которого стали впоследствии характерными для представлений о человеке *«страны Советов»*. В интонационно-жанровом комплексе песен революционного подполья, как в ядре, оказались заложенными важнейшие архетипы историко-революционной музыки в целом, основополагающие элементы её семантической характерности.

Поэтому впоследствии, воссоздавая образы и ситуации революционной эпохи, композиторы так или иначе ориентировались на специфическую выразительность революционного фольклора, которая служила лакмусовой бумажкой достоверного воспроизведения событий начала века.



Николай Ярошенко «Заключённый»

Усиление значимости мотивов освободительной борьбы происходило под воздействием исторической обстановки и в профессиональном творчестве. Многие определялись изменением отношения композиторов к окружающей действительности. Показательна гражданская позиция Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, Н. Лысенко во время событий 1905 года. Известны примеры непосредственного участия музыкантов в революционной деятельности (М. Гнесин, А. Крейн, Н. Леонтович).

Отдельные авторы сознательно связали своё творчество с идеями социальных преобразований (С. Людкевич, М. Петраускас, Я. Степовой). Важным фактором развития историко-революционной музыки стал её контакт с передовыми течениями в других видах искусства, особенно в литературе (обращение украинских композиторов к поэзии И. Франко и Л. Украинки, латышских – к творчеству Я. Райниса и Ю. Янониса).

Одна из особенностей творчества дооктябрьских лет состояла в том, что в целях легализации произведений композиторам чаще всего приходилось зашифровывать свои замыслы. Однако современники легко улавливали скрытую идею.

Вот почему творчество С. Рахманинова воспринималось как *«предчувствие бурь и потрясений начала века»* [9, с. 48], музыка А. Скрябина – как отражение *«революционного опыта 1905 года»* [1, с. 139], а представление корсаковского «Кашея» могло вылиться в политическую демонстрацию.

Со временем музыкальное искусство продвигалось ко всё более открытому выявлению социальных идей. И если, к примеру, в 1891 году смелым вызовом воспринимались произведения, подобные симфонической поэме А. Юрьяна «Освобождение латышского народа от крепостничества», то в 1905 в общедоступном концерте уже могла прозвучать оркестровая фантазия А. Глазунова «Эй, ухнем!».

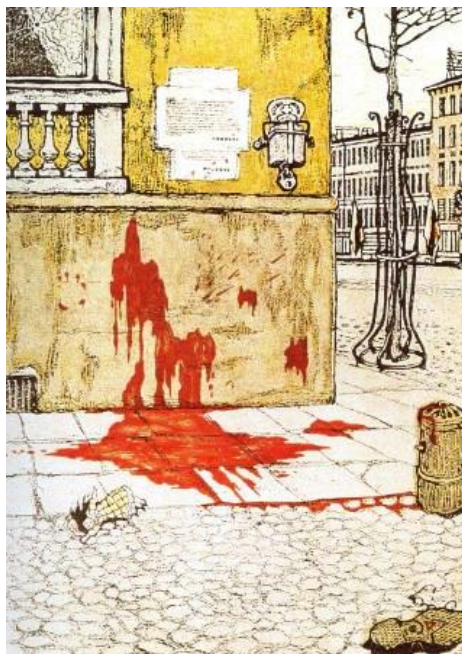
После поражения Первой русской революции композиторам удалось в ряде произведений противопоставить настроениям разочарования и упадка веру в неизбежную победу освободительного движения (мелодрама Н. Лысенко «Последняя ночь» 1908, первая часть оперной дилогии Я. Мединьша «Огонь и ночь» 1915).

Характерно, например, что в романсе С. Танеева «Узник» (1911) только начальный медлительно-сумрачный распев связан с трагедийными констатациями. Три следующие эпизода (*Allegro, Maestoso, Con anima*) дают различные оттенки состояния душевного подъёма, энергичного жизнеутверждения.

Ведущей идеей творчества, связанного с освободительной тематикой, становится идея раскрепощения. Высвобождение от подавляющих воздействий раскрывалось как диалектический процесс постепенного преодоления гнетущих состояний с завершающим прорывом к свободе.

Впервые в крупном масштабе подобная концепция была разработана в «Латышском реквиеме» Э. Мелнгайлиса (1906-1911). Ключевую роль в этом четырёхчастном хоровом цикле играют крайние части. Его исходная точка («Сон мой храните, возницы») – траурная фреска-эпитафия, являющаяся непосредственным откликом на поражение Первой русской революции. Но внутренне смысл I части шире – это обобщённый образ скованной народной силы.

II и III части – два интермеццо, однако интермедийность эта особого рода и совершенно необходимая. Их смысл состоит в фиксации постепенных, но необратимых перемен, которые приводят к коренному перелому, происходящему в финале («День Страшного суда»), с возвращением повествования в сугубо социальную плоскость, как было это и в I части. Это в прямом смысле слова поэма революционной битвы, пронизанная *«испепеляющим гневом против угнетателей»* [4, с. 65].



Мстислав Добужинский «Октябрьская идиллия»

Неудовлетворённость существующим миропорядком, его обличение так или иначе соотносились с прошлым, уходящим. И напротив, дух обновления, героический подъём были обращены в будущее. Таким образом, рассмотренные выше линии составляли для музыки этих лет, взятой в целом, явное противостояние. Оно нередко становилось идейным стержнем и отдельного произведения, причём именно в концепциях подобного типа со всей остротой вставала ключевая проблема рубежной эпохи – проблема взаимодействия старого и нового.

Вероятно, самым ранним обращением к ней следует считать фортепианные «Вариации на латышскую народную тему» Я. Витола (1891). Отгалкиваясь от мелодии антикрепостнической песни «Эх, скорее скройся, солнце», композитор даёт множество резкоконтрастных граней, как бы выявляя противоречивое переплетение тенденций, связанных с представлением об уходящем и идущем ему на смену.

Противостояние образов ретроспективной направленности и образов, обращённых в будущее, могло сознательно использоваться при сравнительной характеристике прежнего уклада и новой жизни, идущей ему на смену. В вокальном цикле Я. Степового «Барвинки» (1907) такое сопоставление делается и на уровне всего произведения, и в рамках отдельного номера.

К примеру, в романсе «Три дороги» композитор, подчёркивая мысль о тяжёлой судьбе народа, создаёт скорбный сказ в традиционной манере кобзарей, не чуждаясь даже мелодраматических штрихов. И рядом – взволнованно-радостный порыв романса «Мысль подневольная долго молчала», в своей устремлённости столь созвучный призыву Горького тех лет: *«Вперёд и выше»* (поэма «Человек»).

Отмеченные в названных частях противостоящие тенденции непосредственно взаимодействуют в романсе «Степь». Сумрачно-печальное повествование-дума первого раздела (образ обездоленной земли) «отвергается» в среднем эпизоде всплеском свободолюбивой энергии (через метафору очистительной грозы). Развитие второго образа подводит к коде, утверждающей революционную идею (*«Так пускай же гром желанный загремит!»*) призывно-волевым складом интонирования (оно сродни пролетарским гимнам).

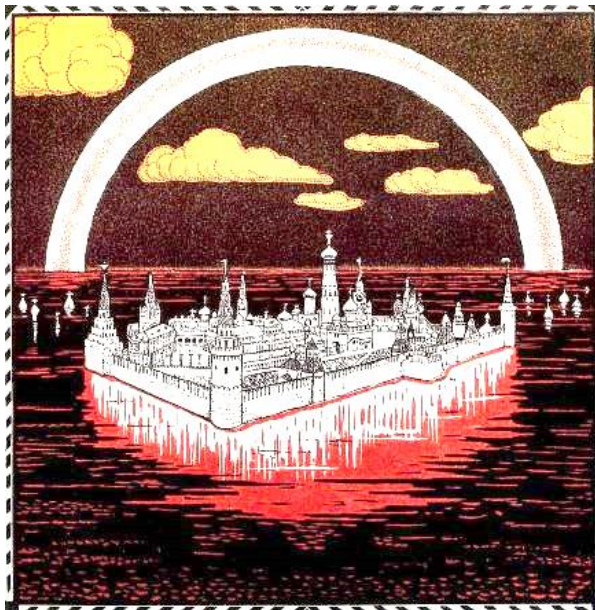
Сопоставление старого и нового в ряде случаев доводилось до их прямого конфликта, чем со всей отчётливостью отмечалась несовместимость противоборствующих начал. В романсе С. Танеева «Менуэт» (1908) подобная ситуация раскрывается посредством аллюзии из времён Французской революции.

Прежний миропорядок соотносится здесь с внешним блеском придворной жизни. Стилизуя галантный стиль второй половины XVIII века, композитор с сознательной гипертрофией подаёт черты безмятежной пасторальности и аристократической изысканности.

Об авторской иронии свидетельствует не только умилительная буколичность исходного образа и предполагающийся насмешливый тон вокального произнесения (к этому обязывает текст: *«Да, в те весёлые века // Труднее не было науки, // Чем ножки взмах, стук каблучка...»*). Конфликт вызревает исподволь, почти не приметным внедрением отзвуков *“Ça ira”* («Всё вперёд»), с последующей открытой разработкой основных мотивов этой французской революционной песни, после чего возврат к исходному настроению в репризе оказывается невозможным. Беспечно-светскому тону вокальной мелодики теперь противопоставлена инструментальная фактура с настойчивым вкраплением в неё мотивов *“Ça ira”*, звучащих в характере тревожных предвещаний. Последнее слово остаётся именно за этим роковым подтекстом.

Вслед за фразой *«Ваш конец – на плахе»* начинается фортепианная постлюдия: изложение в одноимённом миноре и наиболее низкий регистр не оставляют сомнений в исходе событий. Как видим, драматургия «Менуэта» основана на принципе стилевой конфронтации. В последующем данный приём получит широкое развитие (с кульминацией в Шестой симфонии Н. Мясковского, где также используется напев *“Ça ira”*).

Таким образом, раскрывая сферу уходящего, композиторы делали акцент на скорбных констатациях и обращались к подчёркнуто ретроспективной манере письма. Идущее на смену былому они воплощали в настроениях бунтарской раскованности и взволнованно-радостного устремления, что нередко сопровождалось прорывами в стилистику XX века.



Мстислав Добужинский «Умиротворение»

Как и для всего искусства России, переломными в отношении разработки революционной тематики становятся **1910-е годы**.

Прежде всего обращает на себя внимание факт неизмеримо более широкого и открытого её воплощения в области профессионального творчества (один из показательных примеров – появление сборника М. Анцева «12 революционных пьес для хора и фортепиано», 1915). При этом совершенно определённым стал процесс более активного стилистического обновления, и в целом композиторское письмо всё чаще отличается теперь подчёркнутой свободой, раскованностью, использованием жёсткой диссонантности и остигатных нагнетаний, что служило динамизации стиля и обострению конфликтности (своего апогея данный процесс достиг в кантате С. Прокофьева «Семеро их»).

Настроения бурного подъёма, характерные для обновляющего искусства 1910-х годов, захватили и рассматриваемую тематическую сферу. В период после поражения Первой русской революции становится совершенно настоятельной принципиальная необходимость утверждения героико-оптимистического начала. В большинстве произведений настроениям разочарования и упадка удалось противопоставить веру в неизбежную победу освободительного движения (симптоматичны отдельные заголовки – мелодрама Н. Лысенко «Последняя ночь», кантата С. Людкевича «Последний бой»).

Исходившие от этой музыки свет, энергия, молодая окрылённость имели для себя предпосылки двоякого рода. С одной стороны, энтузиазм, порождённый новой мощной волной революционного движения, о чём в большевистской листовке того времени говорилось: *«Свежим ветром снова веет в наших рядах! Годы уныния и упадка начинают проходить. Рабочий класс снова поднимает голову и начинает выходить на широкую дорогу борьбы за лучшее будущее. Пусть громко на всю страну прозвучит его могучий голос и вселит бодрость и веру во всех колеблющихся и уставших!»* [6, с. 336].

С другой стороны, в развитии отечественного музыкального искусства этих лет обозначился резкий перелом, связанный с утверждением новой жизненной реальности. В чём-то переключаясь с устремлениями рассматриваемой тематической сферы, «наиболее значительные из молодых художников (Стравинский, Прокофьев) сумели с громадной силой передать предгрозовую атмосферу времени. Творчество русских новаторов поражаемо импульсивно-волевым, стихийно-земным характером. В мужицких плясках “Петрушки”, в первозданных ритмах “Весны священной” и “Скифской сюиты”, в мужественной моторике прокофьевских сонат и концертов слышалась необоримая сила, готовая сломать всё устаревшее, рутинное, мёртвое» [11, с. 39].

Только что отмеченные качества, как и всё основное из проблематики дооктябрьских лет, с полной отчётливостью продемонстрированы в симфонии-кантате С. Людкевича «Кавказ» (1905-1913), суть которой может быть сведена к одной фразе: духовное раскрепощение отдельного человека и народа в целом, а если говорить конкретнее – движение от подневолья к революционной героике.

Название этого произведения заимствовано из одноимённой поэмы Т. Шевченко, один из фрагментов которой представляет собой саркастическое пророчество горцам: царизм научит вас истинной жизни – с грабежом, произволом и тюрьмами. Композитор использовал текст только начальных разделов (приблизительно одна треть поэмы), и носит он обобщённый, внелокальный характер.

Исходными ступенями повествования всякий раз становятся здесь мотивы безотрадного существования, скорби и мрака, которые неизменно соотносятся с образом народа, с его безотрадным существованием («Нам только плакать и хлеб насущный замесить кровавым потом и слезами»). Время от времени из этого «подземья жизни» слышатся взывания боли, душевной муки, что происходит обычно на гребне скорбного излияния. Наиболее впечатляющая из таких кульминаций возникает в ходе постепенно разрастающегося потока хоровых и оркестровых голосов в III части, где композитор стремился передать поэтическую метафору «Слёз девичьих, материнских горьких, отцовских и дедовских кровавых не реки – море разлилось! Пылающее море!».

Источник людских бед в симфонии-кантате Людкевича чаще всего подразумевается, и непосредственно обличье сил угнетения раскрывается только на выходе к решающей фазе развития конфликта. Эта образность во всей полноте предстаёт опять-таки в III части. Именно здесь, пожалуй, единственный раз во всём произведении, существенное значение приобретает текст. В одних случаях сам по себе, в силу откровенной издёвки (смысл тирад, произносимых от лица власть имущих: мы – благодетели, мы отняли у голи всё, а уж волю и подавно). В других случаях во взаимодействии с музыкой, поскольку саркастический эффект состоит в вопиющем разноречии слов («Легло костями людей муштрованных немало. А слёз, а крови? Напоить всех императоров достало») и музыки.

Музыка ведущих образов III части передаёт дух воинствующей бравады. Пронзительные фанфары, сомнительная яркость хроматических пассажей-гирлянд, бутафорская роскошь звуковой ткани, скандирующие выкрики «Слава!» – вот из чего ткуются пышные завесы внешнего блеска, пустоты, суесловия. Сознательно утрируя деформированные черты изображаемого явления, композитор применяет новейшие приёмы воздействия («скрежет» полигармоний), а в коде, конденсируя последнее нарастание дьявольской оргии, он вводит гротесковую тему, близкую «Поганому плясу Кашеева царства» из «Жар-птицы» Стравинского, исполненную той же нарочито варваристской огрублённости.



Борис Кустодиев «Вступление. 1905 год»

Итак, в симфонии-кантате «Кавказ» со всей остротой ставится проблема людского подневолья, народной юдоли и беспощадно бичуется разнузданный произвол власть предержащих. Но особая смелость автора, определившая идейно-художественную неординарность данной концепции, состояла в том, что он сумел

высветить историческую перспективу, сосредоточив основное внимание на обрисовке сил активного противостояния, благодаря действию которых и происходит духовное распрямление народа.

Причём раскрывается это как процесс диалектический, что проявляет себя тройко: через показ в образах подневолья потенции к сопротивлению, через периодически происходящую трансформацию скорби в гнев и, наконец, через неуклонное, но длительное и многофазное преодоление тягот и терний на пути к торжеству позитивного утверждения.

Именно эти выходы к активному действию являются в симфонии-кантате «Кавказ» определяющими как по объёму, так и по значимости. Её символическим знаменем становится клич *«Боритесь!»*, давший название финалу. Сфера героического разрабатывается самым интенсивным образом, в целом ряде граней и оттенков. При этом особенно важен тот пласт героики, который связан с показом организованной борьбы и отображает движение широких масс.

Чрезвычайно важен тот факт, что в «Кавказе» воплощена не просто героика, а героика революционной борьбы. Автор делает здесь художественное открытие того стиливого пласта, который сложился в творчестве отечественных композиторов в виде целостной системы лишь в 1950-е годы (прежде всего в творчестве Д. Шостаковича – в его эволюции от Десяти хоровых поэм к Одиннадцатой симфонии).

Людкевичу удалось сделать данное открытие не только благодаря интуиции. В годы создания симфонии-кантаты он стоял на самых леворадикальных позициях того времени, примыкая к социалистическому крылу западноукраинской интеллигенции и находясь под прямым влиянием И. Франко. Свои взгляды и симпатии композитор тогда же открыто зафиксировал на титульном листе партитуры, сделав надпись: *«Посвящается российским революционерам»*.

Жанровым базисом революционной образности становятся маршевые ритмы, которые в ходе развёртывания композиции активизируются настолько и в таком направлении, что в финале «Кавказа» тематизм оказывается непосредственно сближенным с выразительностью революционных песен, притом в разновидности боевой пролетарской песенности начала XX века, то есть в опоре на самое «ударное» и современное в сфере революционного фольклора тех лет.

В соединении с призывными возгласами и преимущественно духовой окраской оркестрового звучания обнажённо-чеканный маршевый шаг позволяет добиться ряда взаимодополняющих семантических эффектов: всенародное гимническое песнопение, массовая демонстрация воли и решимости, собранно-сосредоточенное революционное шествие, картина баррикадной схватки.

Конечно же, Людкевич заведомо опережал исторические события, демонстрируя тем самым исключительный социальный оптимизм, непоколебимую уверенность в грядущем освобождении. Но в определённой степени сотворённая композитором «иллюзия» отражала действительно происходивший подъём нации и вызванный этим энтузиазм, что было характерно для переживаемой эпохи как раз в моменты, совпавшие с решающими пунктами создания симфонии-кантаты: её I часть написана в 1905 году, то есть в разгар Первой русской революции, а завершение относится к 1913, когда траектория освободительного движения вновь стремительно поднималась вверх...



Борис Кустодиев «Большевик»

Надо ли говорить, что до 1917 года отечественное музыкальное творчество, связанное с освободительными идеями, развивалось в чрезвычайно стеснённых условиях. Тем не менее намеченная выше панорама показывает, насколько примечательной по результатам оказалась эта предыстория. Таковы были истоки того расцвета музыки о Революции, который начался после Октября. Подробнее об этом говорится в исследовании автора «Иллюзии и аллюзии» [5, с. 27-135], а также в монографиях Л. Акопяна «Дмитрий Шостакович» [2, с. 281-346], С. Волкова «Шостакович и Сталин» [3, с. 476-635], В. Юзефовича «Арам Хачатурян» [13, с. 222], в сборниках «Сергей Прокофьев» [12, с. 3-85], «Музыка в современном мире» [10, с. 310-409] и т.д.

Список источников

1. А. Н. Скрябин / сост. С. Т. Маркус. М. – Л., 1940. 320 с.
2. Акопян Л. Дмитрий Шостакович. Л.: Композитор, 2004. 632 с.
3. Волков С. Шостакович и Сталин. М.: Эксмо, 2004. 640 с.
4. Грюнфельд Н. История латышской музыки. М.: Музыка, 1978. 231 с.
5. Демченко А. Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. М.: Композитор, 2017. 448 с.
6. История СССР: в 3-х т. / под ред. П. А. Епифанова и В. В. Мавродина. М.: Просвещение, 1984. Т. 2. 480 с.
7. История СССР: в 3-х т. / под ред. П. А. Епифанова и В. В. Мавродина. М.: Просвещение, 1986. Т. 3. 576 с.
8. Кандинский А. Римский-Корсаков (1890-1900-е годы) // Музыка XX века: в 5-ти кн. М.: Музыка, 1977. Кн. 2. С. 5-44.
9. Келдыш Ю. Рахманинов // Музыка XX века: в 5-ти кн. М.: Музыка, 1977. Кн. 2. С. 45-72.
10. Музыка в современном мире: сборник статей по материалам XIII Международной научно-практической конференции / ред.-сост. О. В. Немкова. Тамбов: ТГМПИ, 2017. 664 с.
11. Нестьев И. Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века: в 5-ти кн. М.: Музыка, 1976. Кн. 1. С. 3-45.
12. Сергей Прокофьев. 1891-1991. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания / сост. М. Е. Тараканов. М.: Советский композитор, 1991. 320 с.
13. Юзефович В. Арам Хачатурян. М.: Советский композитор, 1990. 296 с.

ON THE THRESHOLD OF A GLOBAL CRASH

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

Continuous evolution of domestic music associated with liberation ideas resulted in its blossom at the beginning of the XX century. Heroic and romantic images, including those based on associations with spontaneous natural phenomena, were widely used. The idea of emancipation (for the first time such conception was developed on a large scale in “The Latvian Requiem” by E. Melngailis) becomes the key one for the composers, who introduced the theme of liberation. Explicit implementation of the revolutionary theme begins in the 1910s, and the basic tendencies of these years are most clearly represented in the symphony-cantata “Caucasus” by S. Lyudkevych.

Key words and phrases: Russian music; pre-October period; development of liberation ideas; activation of liberation ideas at the beginning of the XX century; development of emancipation motive; explicit implementation of revolutionary theme.

УДК 792.2

Дата поступления рукописи: 07.02.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-1.25>

В статье рассматриваются пути и способы «встраивания» танцевально-пластических средств выразительности в драматический спектакль в контексте анализа мышления режиссёра-хореографа. Автор обнаруживает определённое сходство с процессами, идущими в хореографическом искусстве и пластическом театре рубежа XX-XXI вв. Однако взаимодействие с «текстами» драматического спектакля требует от режиссёра-хореографа использования «инструментов» нескольких искусств, а специфика танцевально-пластических возможностей актёров заставляет разрабатывать другой язык движенческой лексики.

Ключевые слова и фразы: драматический театр; пластика; танец; режиссёр-хореограф; хореографическое мышление; пластическая лексика.

Зыков Алексей Иванович, к. искусствоведения

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alekse-zykov@yandex.ru

**ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ И ПЛАСТИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА
В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ
(НА ПРИМЕРЕ «КРОВАВОЙ СВАДЬБЫ»)**

На протяжении XX века танцевально-пластическое искусство развивалось стремительно и многовекторно, в результате чего рядом с балетным театром уверенно заняли своё место такие новые его виды, как современная хореография и пластические театры. Эта тенденция, сохранившаяся и в XXI столетии, уже начинает осмысливаться в литературе. Изучению методов хореографического мышления и анализу танцевально-го движения в рамках танцевального искусства, пластического театра (музыке, типам пластической лексики и особенностям сценических решений в нём) посвящены работы последних лет таких авторов, как Н. В. Атитанова (2000) [1], Е. В. Юшкова (2004) [13], А. А. Меланьин (2010) [9], Н. Ф. Бабиц (2012) [2].

Их работы показали, что театрально-драматическое искусство очень внимательно следило за инновациями, возникавшими на «территориях» других искусств, живо реагировало, привлекало и адаптировало их достижения к созданию своих сценических произведений. Пластика и танец здесь не стали исключением. В современном театре обращение к этим выразительным средствам – явление вполне устоявшееся и естественное.