

RU

Музыкальное искусство России начала XX века: Диссонансы

Демченко А. И.

Аннотация. На протяжении длительного периода, охватившего более четырёх десятилетий (с конца 1880-х до начала 1930-х годов), осуществлялся переход от Классической эпохи к Модерну. В данном эссе рассматриваются характерные преломления проблемы взаимодействия классического и современного стилей в контексте конкретных исторических этапов – позднеклассического (как завершавшего эволюцию Классической эпохи) и раннесовременного (как начинавшего становление Модерна) – на материале ряда музыкальных произведений 1910-х годов: Фортепианный квинтет А. Танеева, балеты «Жар-птица» и «Петрушка» И. Стравинского, Пятая симфония Н. Мясковского, кантата «Колокола» С. Рахманинова. Кроме того, внимание уделено разработке данной проблемы в 1920-е годы: балеты «Пламя Парижа» Б. Асафьева, «Карманьола» В. Фемелиди, «Красный мак» Р. Глиэра, «Пульчинелла» И. Стравинского, Шестая симфония Н. Мясковского, где противостояние старого и нового миров достигло наивысшей точки развития. В итоге заключается, что ярко выраженное «расслоение» на два противостоящих типа жизнеощущения, присущих миру старому и миру новому, было направлено на резкую ценностную переориентацию, коренное преобразование всех сторон существования.

EN

The Russian musical art of the early 20th century: Dissonances

Demchenko A. I.

Abstract. Over an extended period spanning more than four decades (from the late 1880s to the early 1930s), a transition from the Classical era to Modern took place. This essay examines distinct shifts in the interaction between classical and modern styles within the specific historical contexts of the late classical era (as the culmination of the classical evolution) and the early modern era (as the emergence of Modern), focusing on a range of 1910s musical works: Alexander Taneyev's Piano Quintet, the ballets "The Firebird" and "Petrushka" by Igor Stravinsky, Nikolai Myaskovsky's Symphony No. 5, and Sergei Rachmaninoff's cantata "The Bells". Additionally, attention is given to the development of this issue in the 1920s: including the ballets "Flames of Paris" by Boris Asafiev, "Carmagnola" by Vladimir Femelidi, "The Red Poppy" by Reinhold Glière, "Pulcinella" by Igor Stravinsky, and N. Myaskovsky's Symphony No. 6, where the confrontation between the old and the new world reached its peak. In conclusion, it is argued that the stark divergence into two contrasting types of worldviews inherent in the old and the new world was aimed at a sharp reorientation of values, leading to a fundamental transformation across all aspects of existence.

Кардинальнейшую проблему отечественной музыки начала XX века определяла антитеза *старый мир – новый мир*. Эти две сущности, связанные с процессами увядания и обновления, с «закатом» и «рассветом», с ретроспективной тенденцией и устремлением в перспективу, отнюдь не были обособлены друг от друга, выступали в многообразном, чаще всего противоречивом сопряжении.

Для подтверждения высказанной мысли отметим следующее. Диалог эпох, составлявший смысл и суть периода 1890-1920-х годов, получал свою реализацию не только в размежевании идей, но ещё с большей отчётливостью в резко выраженном расслоении стилей: с одной стороны, постепенно вытесняемый классический стиль, с другой – неуклонно утверждавшийся стиль современный.

Второй из них во многих своих проявлениях противостоял классике, будучи по природе своей «антиклассическим» или по крайней мере «аклассическим» – это понятие, введённое И. Барсовой (1975) в отношении стиля симфоний Г. Малера, с полным основанием может быть отнесено и к целому ряду радикальных новаций в отечественной музыке начала XX века.

Однако в действительности реальный художественный процесс был сложным, неоднозначным. В частности, вытесняя «ближайшее», классическое (главным образом явления XIX и рубежа XX века), современный стиль ассимилировал в преображённом качестве «отдалённое» классическое (в различных вариантах неоклассицизма).

Более того, современный стиль пусть завуалированно и в различной степени, но неизбежно включал в себя те или иные элементы стиля классического (достаточно напомнить некоторые фундаментальные основы раннего творчества Прокофьева, особенно в области музыкальной формы).

Во взаимодействии классического и современного с наибольшей отчётливостью выделялись три позиции: гармоничное сопряжение, разноречивое сосуществование и конфликт.

Вариант гармоничного сопряжения являлся следствием эволюционно-поступательных процессов, подтверждающая жизнеспособность устоявшихся норм в столь нелёгкое для них время. Разумеется, и в этом случае соединение двух рассматриваемых сущностей давало самые различные комбинации, среди которых прежде всего следует отметить следующие:

- вызревание элементов современного стиля при главенстве классической основы;
- относительное равновесие классического и современного;
- остаточные явления классического стиля при главенстве современной основы.

Всё это наибольшее распространение нашло в традиционной линии отечественной музыки начала XX века. Понятия *традиционный*, *традиционность*, *традиционализм* могли возникнуть только в контексте стилового размежевания 1910-х годов.

То, что ещё совсем недавно (на рубеже XX века) находилось на передней линии искусства, оказалось теперь в арьергарде художественного движения, и произошло это по причине возникновения «модерна», в сравнении с которым приверженность прежним идейно-эстетическим установкам могла вызвать впечатление чуть ли не анахронизма.

Для позиции неприятия по отношению к представителям старшего поколения со стороны «апостолов» современности достаточно характерен отзыв С. Прокофьева о Сонате *F-dur* («Грозовой») Н. Метнера: «Странно, что этот человек способен писать такую отжившую и абсолютно чуждую эпохе музыку» (С. С. Прокофьев..., 1961, с. 287).

Ещё более безапелляционно отреагировал молодой композитор на концерт, в котором Метнер играл другие свои произведения: «Это такое тематическое и гармоническое убожество, что казалось, передо мной сидел человек, сошедший с ума и, потеряв понятие о времени, упорствующий в писаниях на языке Карамзина» (С. С. Прокофьев..., 1977, с. 376).

В ряде случаев такое впечатление было внешним, обманчивым, ибо лучшее из созданного в подобной манере выдержало проверку временем и подтвердило, что именно благодаря сохранению преемственности оно оказалось более почвенным и долговременным по действию, чем некоторые скоропреходящие эксперименты «пена дней».

Другим свидетельством устойчивой жизнеспособности традиционного стиля является тот факт, что он развивался и за пределами 1910-1920-х годов – на всём протяжении периода 1930-1950-х годов (из показательных имён – Р. Глиэр, Б. Лятошинский, Н. Мясковский, Ю. Шапорин, В. Шебалин) и даже вплоть до самого последнего времени, затрагивая творчество таких новаторски мыслящих авторов, как С. Слонимский (см. его симфонии 1980-1990-х годов).

В основе своей традиционное направление уходило в толщу музыкальной культуры XIX столетия, но самое непосредственное воздействие на него оказала языковая система рубежа XX века, представленная главным образом в творчестве Лядова, Глазунова, Танеева, Скрябина, Рахманинова.

Постепенное обновление этой основы в 1910-1920-х годах было связано, с одной стороны, с её продолжавшимся развитием (например, в творчестве Танеева и Рахманинова), а с другой – с её адаптацией к изменившимся условиям, когда проявлялось стремление «вливать новое вино в старые мехи».

Вполне органичным вариант гармоничного сопряжения классического и современного оказался для тех национальных школ России, которые в начале столетия проходили стадию формирования под знаком ориентации на европейский музыкальный академизм (Прибалтика, Закавказье). Для них это был совершенно необходимый этап освоения классического наследия как фундамента профессиональной культуры.

Причём в наиболее плодотворной части национального музыкального творчества тех лет одновременно шёл процесс обновления традиций благодаря привнесению специфических особенностей самобытной интонационности, локального колорита, что зачастую воспринималось не только как стилистически нечто свежее, своеобразное, но и как эквивалент современного.

Наиболее крупные достижения на этом пути связаны с национальной оперной классикой: в конце 1910-х годов в Грузии появляется «Абесалом и Этери» З. Палиашвили, в Латвии – «Банюта» А. Калныныша, а несколько позже, в 1920-е, в Армении создается опера «Алмаст» А. Спендиарова.

* * *

Другие типы взаимодействия состояли либо в разноречивом сосуществовании классического и современного, либо в их конфликте.

В первом случае имеется в виду ситуация, когда контрастные сущности находятся в различных плоскостях (хронологически и стилистически), однако их сопоставление не носит драматического характера – хотя само собой разумеется, что отчётливое размежевание содержит в себе определённую противоречивость.

В результате сопряжения разнородного материала складывается весьма сложный идейно-стилевой симбиоз с соответствующей композиционно-драматургической структурой, многосоставность и дробность которой должна рассматриваться не как дефект, а как естественное следствие, вытекающее из стремления отразить многоликость, пестроту и напластование контрастов, свойственных действительности переломного времени.

Ситуация конфликта проявляла себя тем очевиднее, чем более открытым и острым оказывалось противоречие между сопоставляемыми образно-стилевыми сущностями, приводящее в крайнем варианте к их конфронтации и столкновению.

Именно в этом случае, когда контрасты доводились до уровня поляризации, когда классическое становилось синонимом старой, уходящей жизни, а современное – олицетворением нового, восходящего мира, – именно тогда с наибольшей отчётливостью и драматической силой раскрывался коренной, определяющий смысл начала XX века как времени смены столетий, эпох, эр.

Фундамент подобных концепций закладывался на рубеже века, и параллельно, в недрах ещё довольно прочной классической традиции, зарождались ростки новой стилистики, связанной с чертами современного мироощущения. Происходило это на фоне сильнейшего противоборства настроений пассивной элегичности, гнетущего чувства исхода и мощного напора жизненных сил, энтузиазма, а также критического пафоса.

Для примера остановимся на поздних произведениях Чайковского, которому уже в начале 1890-х годов, в течение немногих последних лет жизни, удалось прозорливо наметить ряд ключевых позиций в разработке рассматриваемой проблематики.

В общей картине его творчества того времени совершенно очевидно расслоение на две противостоящие линии – трагедийную (увертюра-фантазия «Гамлет», «Пиковая дама», Шестая симфония) и оптимистическую («Иоланта», «Щелкунчик», Третий фортепианный концерт).

Эти две линии не просто составляли антитезу скорби и радости, мрака и света, а отражали присутствие двух разнонаправленных потоков: с одной стороны, жизнь слабеющая, увядающая, с другой – жизнь, связанная с подъёмом сил и жаждой обновления.

Композитор неоднократно фиксировал возникшее размежевание, но в рамках отдельно взятого произведения чаще всего делал это как бы по касательной или в виде эпизодического вкрапления, что соответствовало начальной фазе развертывания данного процесса, когда многое ещё было скрытым, подспудным.

Так, в гротеске из «Щелкунчика» (завершающий раздел № 5) слышится ирония в адрес «взрослых» – добродушный, но грубоватый и открытый шарж на «стариков». В «Пиковой даме» одной из реалий избывающей себя жизни становится образ Графини с её «песенкой» из 4-й картины, в которой передаётся забвение в былом.

В той же опере чрезвычайно интересно с рассматриваемой точки зрения оркестровое вступление к 5-й картине, где сопоставление панихидной молитвы и звонких фанфар обусловлено программным замыслом (воспоминание о похоронах Графини и фиксация местонахождения Германа в военной казарме), но вместе с тем несёт в себе подтекст: обобщения-символы мертвеющего старчества и молодости, полной сил и бодрости.

* * *

Отношения между прежним и новым Чайковский чаще всего раскрывал косвенно, через контраст устремлений и общей настроенности. Допустим, в «Иоланте» уходящее предстаёт в тонах сумрачной анемии, оцепенения с характерным отчуждённо-мертвенным колоритом и фатальным оттенком (Интродукция) или в патетике мучительных терзаний с обнажённо страдальческой нотой (ариозо Рене).

Идущее на смену заявляет о себе в порыве к свету и активности, в образах «живой жизни» (выражение В. Вересаева), в воодушевлении и восторженности, что естественно согласуется с обликом молодых героев оперы (эта линия кульминирует в арии Робёрта и в гимне-марше из сцены Иоланты и Водемона).

Подобная ситуация могла выливаться и в совершенно отчётливое противостояние. Такое происходит, к примеру, в Шести романсах *op. 73* на слова Д. Ратгауза, где резкое размежевание образов доведено до уровня поляризации.

Половина номеров цикла основана на интонациях стога, бессильного вопрошания, на горестных задержаниях и тягостной, давящей педали низкой тоники (частично в романсе «Мы сидели с тобой», от начала до конца в романсах «Ночь» и «Снова, как прежде»). Это позволяет в разных оттенках и с различной степенью интенсивности выразить состояние психологической скованности, всепроникающей горечи, тоски, безнадежности с прорывами на кульминациях открытой экспрессии боли, отчаяния.

Противостоящую линию составляют романсы с восходящим, даже взбегающим ввысь мелодическим потоком, который поддержан радостным бурлением фигураций фортепианной фактуры.

Так передаётся горячий порыв к жизни, чувство светлой взволнованности, дух молодости со свойственной ей пылкостью и окрылённостью («В эту лунную ночь», «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней» – в названных номерах обращает на себя внимание явное несоответствие настроений, выраженных в музыке, с заявленными заголовками).

Отмеченные контрасты, как правило, не поддерживались отчётливо выявленным стилистическим расслоением, и целое оставалось в рамках позднеклассического искусства. Поэтому в таких случаях скорее приходится говорить о предвестии намечавшегося разлома эпох.

Но Чайковский вплотную приближался к разработке данной проблематики на основе стилистового взаимодействия классического и современного как художественных репрезентантов-носителей старого, уходящего и нового, восходящего.

Одним из ярких воплощений этого диалога стала его последняя симфония, где за столкновением жизни и смерти, личностного начала и надличных сил просматривается второй план, связанный с конфронтацией старого и нового, что с наибольшей ясностью заявляет о себе в противостоянии скерцо остальным частям цикла.

Ведущая образная сфера – череда конфликтов и катастроф, в конечном счёте выливающих в цепь скорбных ламентаций, смысл которых в мученическом ощущении жизни, а также в оплакивании и отпевании безвозвратно уходящего, что придаёт этой симфонии черты реквиема.

III часть не изолирована от других – к примеру, первый росток её настроенности появляется в середине побочной партии I части (радужность флейтового тембра, устремление ввысь, «легкокрылость»).

Собственно скерцо – «племя младое, незнакомое», вступающее в дерзком и праздничном развороте наступательного шествия. Причём характерно, что в чеканном рельефе тематизма и в стальном блеске тембрового наряда проглядывают явственно современные штрихи.

Следует признать, что при всей объективности художественного исследования проблемы начинавшегося расслоения жизни переломного времени Чайковский оставался сыном XIX века, выстраивая свои поздние концепции с позиций уходящей эпохи. Общеизвестно, к какому решению после долгих колебаний пришёл он в отношении финала Шестой симфонии – им стало именно *Adagio lamentoso*, а не *Allegro molto vivace*.

Примерно то же находим и в рассмотренной выше вокальной серии *op. 73*, которая с явной «тенденциозностью» формируется не по принципу чередования контрастов, а таким образом, что светлые порывы (№№ 3, 4, 5) оказываются в тисках душевного надлома и разуверенности (№№ 1, 2, 6). Причём внутри каждой из этих сфер развитие идёт по линии психологического *crescendo*: в побочной – с нарастанием экзотичности радостного приятия бытия, в основной – с углублением мотивов исхода. То есть происходит усиление конфронтации восторга жизни и её погребения, и побеждает в этом противоборстве второе.

Подобную расстановку акцентов в возникшей антититезе «закат – восход» можно понять только в контексте трагедийного восприятия происходящего слома времён.

* * *

В целом в 1890-е годы процесс образно-стилевого расслоения шёл достаточно замедленно, во многом опосредованно. Более явственно контур рассматриваемой проблематики вырисовывается в 1900-е годы. Подчёркнуто резким становится размежевание образов, особенно осязаемое в сжатых рамках миниатюры (из показательных образцов – хор Танеева «По горам две хмурых тучи»). Но особенно важным является факт возникшего стилевого расслоения.

Так, в оркестровых «Восьми русских народных песнях» Лядова идёт непрерывный диалог между позднеклассической основой (своё предельное выражение она получает в сумеречно-безысходной Колыбельной) и блёстками нового (ярмарочная цветистость красок в двух последних номерах, предвосхищающая «Петрушку» Стравинского).

Ростки зреющего конфликта прорывались на поверхность во всевозможном обличье, часто преломляясь через различные поэтические метафоры. Два известных образца, показательные к тому же и с точки зрения стилевой эволюции: оркестровая фантазия С. Рахманинова «Утес» (1893) и симфоническая поэма А. Спендиарова «Три пальмы» (1905).

Если первое из этих произведений даёт сильнейшую поляризацию образов (мучительно-трагическое, избываемое – юное, светлое, полное надежд и стремлений) при сохранении позднеклассической основы, то второе раскрывает ситуацию уже посредством стилистического разграничения.

Благородной пластике лирико-созерцательного тематизма, выдержанного в традициях русского ориентализма, здесь противостоят прямолинейно-угловатый ритм с механичным *ostinato* и пёстрая красочность «нового ориента» (введение натурально-этнографического тембра бубенцов, квинтаккорд в качестве опорной гармонии).

Это иное неуклонно развивается от как будто бы безобидной живописности и просто бодрого характера к открытой экспансивности, что находит своё логическое завершение в кульминации-катастрофе (ц. 16, по программе – эпизод вырубания пальм): четырежды повторяемый туттийный аккорд, в котором всё сосредоточено на режущей краске малой секунды.

В символическом контексте произведения данный момент звучит пророчеством грядущего насилия, опустошительного разрушения, которое несёт с собой восходящая эпоха.

Примечательна и кода (ц. 32) – печаль прощания, «трава забвения» (засурдиненные струнные в высоком регистре *pp*, ниспадающий хроматический эллипсис септаккордов по малым терциям).

В силу своей социально-гражданственной направленности весьма интенсивно соприкасалось с рассматриваемой проблемой творчество рубежа XX века, связанное с освободительной тематикой. Здесь смысловым стержнем постоянно становилось противостояние двух идейно-стилевых сфер, в которых отражались представления о старом, уходящем мире и мире новом, восходящем.

С первой из них соотносились неудовлетворённость существующим жизненным укладом и его обличение. Раскрывая данную сферу, композиторы делали акцент на скорбных констатациях и обращались к подчёркнуто ретроспективной манере письма.

Идущее на смену былому связывалось с духом обновления, героическим подъёмом. Типичными были настроения бунтарской раскованности и взволнованно-радостного устремления, что нередко сопровождалось прорывами в стилистику XX века. Очень показательны в этом отношении фортепианные «Вариации на латышскую народную тему» Я. Витолса и вокальный цикл украинского композитора Я. Степового «Барвинки».

Несколько особняком стоит романс С. Танеева «Менуэт», о котором Б. Асафьев сказал, что композитор вложил в него «столько содержания, сколько не дадут несколько томов психологических описаний и воспоминаний о Французской революции» (1976, с. 82).

Суть состоит в коренном жанрово-интонационном антагонизме стилизации под галантный стиль второй половины XVIII столетия (ироничная гипертрофия черт буколической пасторальности, аристократической изысканности) и материально-весомых, драматичных, грозных звучаний революционной стихии (интенсивная, очень действенная разработка освоенных мотивов песни «*Ça ira*»).

Своеобразие художественного отображения конфликта классического и современного в музыке рубежа XX века (главным образом в 1900-е) состояло в том, что в ряде случаев новое воплощалось в негативном ключе.

Во многом это объяснялось естественной реакцией представителей позднеклассического искусства, их ориентированностью на идеалы прошлого, которая порождала позицию насторожённо-критичного отношения и заставляла рисовать непривычные явления как нечто чуждое, дикое с соответствующей их утрировкой и деформацией.

Всё характерное в данном отношении представлено в оркестровой картинке Лядова «Кикимора» (1909), где в резком противопоставлении находятся жизнь уходящая (тяжкая, безысходная дрёма угрюмо-сумрачной колыбельной) и некое новое существо («злое» скерцо с гротескным изломом и пронзительно-стучащими ритмами).

Шлейф подобной трактовки образов нового протянулся и на последующие годы (в числе ближайших образцов – балет Стравинского «Жар-птица»), и надо признать, что в данном случае «тенденциозность» позволила композиторам подметить и обнажить некоторые существенные особенности нарождавшейся эпохи.

В 1910-е годы конфликт классического и современного развернулся с полной отчётливостью и во всей остроте. Экспансия нового мира, резкий слом прежних норм и установок повели в художественной сфере к категорическому размежеванию на «новаторов» и «консерваторов». За небывальными стилевыми контрастами вставал разлом бытия на противостоящие сущности, диалог эпох приобретал порой ожесточённые формы.

В изменившихся условиях появляются последние крупные полотна, воссоздающие исход прежней жизни в её столкновении с новыми веяниями. Самое значительное из подобных произведений – Третья симфония Глиэра (1909-1911), смысл которой можно обозначить следующим образом:

- музыкальный монумент уходящей России, выполненный на основе итогового обобщения типологических качеств русского эпического стиля Классической эпохи;
- катастрофа былого величия, происходящая как под напором чуждой «варварской» силы, так и в результате самоисчерпания прежнего уклада.

Такова одна из множества позиций, которые обнаруживались в разработке проблемы разноречия и конфликта классического и современного. Приводимые ниже краткие анализы ряда произведений 1910-х годов могут дать представление о различных творческих подходах и решениях в данном направлении.

* * *

Фортепианный квинтет Танеева (1910-1912) многими своими нитями связан с классикой рубежа XX века и вместе с тем намечает сдвиг в современную стилистику.

Основополагающая для произведения смысловая настроенность представлена в его крайних частях. Это бушующее море жизни, картина которого воссоздаётся посредством множественной полифонической ткани с насыщенными наслоениями тематических линий, что дополняется бурлящей фактурой, чрезвычайно интенсивной модуляционностью и абсолютным господством разработочных форм.

Такова среда обитания, и в ней являет себя натура человека-борца, который не теряет присутствия духа в бурном водовороте времени. Мужественное жизнеотношение передается через суровый, твёрдый тон и упорные преодоления, завершаемые решительными росчерками кадансов. Венцом этих преодолений становится прорыв сквозь сумрак и напряжения к гимнически восторженной коде финала.

Итак, в бурлящем водовороте жизненных бурь определена опора – символ веры в свет жизни. Однако следует признать, что результат этот достигается в известной степени за счёт чисто волевого переключения.

К тому же есть в праздничной звоннице коды нечто излишне громогласное, чрезмерно экстагичное. И ещё важнее то, что общей для крайних частей, совершенно классической по духу героико-драматической концепции человека с точки зрения контекста начала 1910-х явно присуща доля ретроспективности.

В этом отношении своей органичностью и соприкосновением с атмосферой нового времени выделяются жизненные опоры, устанавливаемые в средних частях.

В II части запечатлён мир светоносной юности, когда нет сомнений и вопросов, всё наполнено радостью. Отсюда кристаллическая чёткость структуры, живость и острота ритма, господство радужной звучности, размещённой преимущественно в верхних регистрах.

Есть в этом скерцо-марше и дух молодого самоутверждения – в обаятельном упрямстве тритоновых «заноз» и дерзких синкоп, в энергичном напоре наступательного шага.

Совершенно иной устой постулируется в следующей части – связан он с возрождением барочных форм, которые в данном случае призваны олицетворять нечто непреходящее, данный от века строгий императив, зовущий к высоким помыслам и деяниям (реконструкция типизированных черт баховской пассакальи с воспроизведением приёмов музыкальной риторики первой половины XVIII века).

Общее для этих частей в плане их соприкосновения с современностью – достаточно свободная, усложнённая вертикаль, хотя внешне она образуется «под видом» педалирования или проходящих и задержаний. Кроме того, в III части закладываются основания будущего неоклассицизма (в частности, подготавливается стилистика медленной части Концерта для фортепиано и духовых Стравинского (1924)).

* * *

Если не принимать в расчёт оперу «Соловей», где стилевое разноречие вызвано не концепционным замыслом, а стечением обстоятельств (длительный перерыв в написании), то из произведений Стравинского в плане рассматриваемой проблематики следует выделить два первых балета, в которых раскрывается одна и та же ситуация исторического перелома, но на разных её стадиях.

В «*Жар-птице*» (1909-1910) представлено множество разноликих образов, несущих ту или иную символическую нагрузку: тягостный сумрак ночи бытия (Вступление), умирительно-идиллическая женственность («Хоровод царевен»), своенравная красота мирискуснического толка («Пляс Жар-птицы»), тихий закат жизни

(«Колыбельная Жар-птицы»), монумент-апофеоз уходящей Руси (Финал), подспудно зреющие позитивные силы новой России (кода Финала), злое буйство современного варварства («Поганый пляс Кашеева царства») и т. д. Ориентиром в этом напластовании может служить отчётливо выраженное стилевое расслоение.

С традициями петербургской музыкальной классики связан облик Руси «добрых старых времён» с её патриархальностью, благодушием и величальными мотивами (тематизм Ивана-царевича).

Скрещивание импрессионизма с элементами скрябинского стиля позволяет сублимировать атмосферу эстетизма рубежа XX века, передать средствами изошрённого тембромгармонического орнамента и феерической роскоши колорита дух исключительной прихотливости, рафинированного изыска (прежде всего в образе Жар-птицы).

Прорыв в сферу новейших ресурсов музыкальной выразительности (резко акцентные и синкопированные ритмы, остро колющая звучность оголённых диссонансов и пронзительных тембров) даёт возможность наметить контуры агрессивного «скифства» и современного гротеска (Кашей и его окружение).

Поскольку на первом из отмеченных образно-стилистических пластов лежит печать увядания, истаивания, завораживающей статики (с полной явственностью в «Колыбельной»), концепцию произведения метафорически можно представить так: основной слой – стынущая жизнь, над ней – пышность «осенних цветов» и золотистые блики заката, а под ней – магма стихийных сил, стремящихся вырваться на поверхность.

Следующая, качественно иная стадия исторического перелома зафиксирована в балете *«Петрушка»* (1910-1911). Здесь отражён любопытнейший процесс замедленного, во многом подспудного обновления массовой среды и ускоренно-радикального выхода к новым горизонтам в сфере индивидуальных проявлений.

Самоценный, отнюдь не фоновый образный план – праздная Россия, пышущая здоровьем, насыщенная цветистыми красками и терпкими запахами. Композитор, по его собственному признанию, добивался того, чтобы музыка отдавала *«какой-то русской снедью – щами, что ли, пóтом, сапогами-бутылками, гармошкой»* (И. Ф. Стравинский..., 1973, с. 453).

В облике этой грузной, неповоротливой «массовки» черты патриархального уклада старой провинциальной закваски (с отголосками сцен торжищ и масленичных гуляний из русской оперной классики) смешиваются с приметам нового быта (ввиду раскрепощения от академических норм, вплоть до включения элементов эстрады начала века).

Причём в движении от первой к последней картине «модуляция» становится всё более осязаемой, так что в конечном счёте устои прежнего жизнеощущения оказываются совершенно расшатанными – в частности, ширь, размах, удаль переходят в бесшабашное ухарство, а праздничный гомон – в разбитное веселье и хмельной разгул.

Радикальная новизна индивидуальных характеров выявляется прежде всего в таких гранях, как эксцентричность и варваристика.

Эксцентричность (здесь определяющую нагрузку несёт образ Петрушки) – это исключительная изменчивость состояний с их резкими, непредвиденными перепадами (буквально ежесекундные контрасты тембра, динамики, типа интонирования), это склонность к пикантному изыску, взбалмошности, издёвке, эпатирующему выверту, переданная через изошрённую, подчёркнуто дифференцированную инструментовку, остро «приперченные» звучания, цепочки неразрешающихся диссонансов, вызывающе трескучее тремолирование полумумовых гармоний. За отмеченными свойствами угадывается сложная, нервно вибрирующая интеллектуально-эмоциональная гамма психологически неустойчивой натуры.

Варваристика (преимущественно сосредоточена в эпизодах Арапа) служит в данном случае обрисовке угрюмо-давящей силы, грубого воинственного нажима, свирепого нрава со вспышками необузданной ярости. Вот для чего понадобились плакатно-примитивистские краски, пронзительный клич и топочущая аккордика, «свербящее» переченье малых секунд, тритонов, больших септим и скрежет полигармоний, усиленный звучанием засурдиненной меди.

В целом Стравинский в обоих случаях портретирует существо не только чрезвычайно импульсивное, причудливо-экстравагантное, но и вздорное, своевольное, с ярко выраженной эгоцентрической позицией и с чертами экспансивности, нередко перерастающей в агрессивный напор.

Сказанное в первую очередь относится к главному герою с его лейтфанфарой проклятий, и уместно напомнить, что автор в процессе разработки данного образа отмечал: *«Петрушка мой каждый день проявляет всё новые и новые несимпатичные качества своего характера»* (Цит. по: Ярустовский, 1969, с. 35).

Различия двух рассмотренных сфер образности («массовка» и эгоцентрика) самоочевидны, что является вполне достаточной предпосылкой ситуации разлада. Хотя следует уточнить: инициатива исходит только со стороны индивидуального начала. Среда (с её установкой на сытость, довольство, потеху) добродушна до равнодушия.

Именно в этой атмосфере формируется новый человеческий характер с его усложнённым строем чувств и внутренней неудовлетворенностью, что побуждает бросать вызов окружающему, взрывать инерцию жизни.

На данном этапе подобные попытки ещё не приводят к видимому результату. Показательна кода балета: рассеивание тематизма ярмарочной толпы и пронзительно-торжествующий сигнал *ego*, однако затем следует погружение в неведомость (тихое пиццикато с обрывом на неустое).

На пороге XX века это звучало вопросом, и ответ на него был дан в «Весне священной», где зафиксировано тотальное самоутверждение современности в её наиболее радикальных формах.

* * *

Итоговым обобщением разноречивой жизни России переломного времени явилась *Пятая симфония* Мясковского (1914-1919). Со всей отчётливостью представлено здесь расслоение на принадлежащее эпохе уходящей и эпохе нарождавшейся.

Лик прежней России предстаёт в двух, очень различающихся между собой гранях.

Первая исходит из идеализированных представлений – благостное умиротворение пасторальных настроений (главная партия I части), простодушная народно-жанровая сценка (трио III части), налёт былинной старины в картине всеобщего праздника (главная партия финала).

Другая грань – тяжёлая дрёма, в которой есть что-то от избываемой жизни (крайние разделы II части).

При всём различии названных граней их объединяет ретроспективность стилистики, отмечающая принадлежность последнему этапу Классической эпохи.

Совсем иным обрисован мир восходящий, и главное в изменившихся представлениях состоит в том, что они не имеют ничего общего с идеализацией и устремлены в перспективу.

На основе свойственного фольклоризму XX века синтеза архаики и модерна воспроизводятся приметы нового русского стиля, лишённого каких-либо прикрас (грозная, кряжистая сила побочной партии I части). В угрюмой бурлеске скерцо проглядывает гротескная деформированность, колючая усмешка с чертами скоромного глума (основной материал III части).

Самый отчётливый выход в современную стилистику связан с образом собранной, наступательной энергии, с мотивами мужественно-волевой устремлённости (с наибольшей концентрацией в теме-эпизоде рондо-сонатной формы финала).

И между этими гранями обнаруживаются общие черты: суровость колорита, жёсткость и напряжённость, угловато-прямолинейный контур, рационально-конструктивные элементы и склонность к динамизму в различных его ипостасях, будь то импульсивный характер, экспансивная настроенность или стремление к лапидарности и концентрированности выражения.

Как видим, контрасты в Пятой симфонии столь значительны и их настолько много, что складывается весьма пёстрый конгломерат. Чрезвычайно разнородна уже сама по себе стилевая «смесь»: ретро, переходная стилистика, новый стиль – и показательно, например, что среди обилия истоков, составивших базу ретро, есть принадлежащее как петербургской школе (Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов), так и московской (Чайковский, Рахманинов).

Это дополняется отчётливо поляризованными напластованиями образов (допустим, радужная гедония и кошмар катастрофичности, сугубо индивидуальное и надличное). Следовательно, можно говорить не только о многоликости, но и о явной разноречивости, которую в данном случае нужно расценивать не как композиционно-структурный просчёт, а как отражение противоречивости и разлаженности самой жизни того времени.

В становлении этого множественного вороха явлений улавливается достаточно отчётливая логика – многоступенчатая, зигзагообразная, но тем не менее определённо выраженная эволюция от старого к новому.

Процесс этот протекает следующим образом:

- в I части внешне господствует привычное для русской действительности прежних времен, однако под покровом идиллического зреют иные силы, и их действие так активно, что мир былого оказывается изнутри расшатанным;

- в II части, выражаясь образно, новое жизнеощущение (средний раздел) рождается в душевной тьме избываемого прошлого (крайние разделы);

- в скерцо прежде уже оказывается отеснённым на задний план (оно ограничено рамками трио);

- наконец, в финале, где множественность сопоставлений достигает своего предела, в ходе незримого противоборства чаша весов окончательно склоняется в пользу современности, что подтверждается эпически могучим звучанием коды – она построена на побочной партии I части, которая символически переосмысливается в «главную партию» симфонии.

Примечательно, что в финале господствуют бодрые, динамичные ритмы марша, шествия. Это призвано высветить основную мысль произведения: Россия пришла в движение, она находится на переломе своей судьбы, в пути от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам.

* * *

Важный аспект коллизии классического и современного выявили в своем творчестве 1910-х годов представители поколения, сформировавшегося на рубеже XX века. Прежде в их музыке слышались приветствие грядущему, страстное ожидание перемен, коренного обновления.

Теперь непосредственное столкновение с пришедшей реальностью заставляет многих отшатнуться от неё, и с осознанием колоссальной конфликтности, которую принесло новое время, приходит чувство потрясения, тема утраченных иллюзий.

Всё типичное для подобных умонастроений суммировала в себе кантата Рахманинова «Колокола» (1913).

Если довериться текстовой канве, смысл кантаты нужно усматривать в воспроизведении извечного круга жизни – от утра-юности до полуночи-погребения.

Вслушиваясь в музыкальную ткань произведения, можно заключить, что это только внешний слой художественной структуры, за которым обнаруживается проблематика, связанная с реалиями начала XX столетия.

Исходная ступень повествования – праздничные утехы, шумные и горячие до экзатичности. Следующая ступень – «сны золотые», состояние завораживающего забытья в мечтаниях-грёзах, мгновенья высшей душевной благодати.

При всём контрасте образов они родственны между собой, сближает их дух гедонии – активно-деятельной в I части (бурлящая радость праздника), созерцательно-лирической в II части (истома утончённой неги), но в любом случае упоительно-пьянящей.

Резкий перелом, который происходит во второй половине цикла (III-IV части), вовсе не является неожиданностью. Предчувствия и разного рода предостережения слышались неоднократно – смутные, завуалированные в I части, более отчётливые в II части. Чаще всего они вкрадывались набегающей тенью, настаораживающим оцепенением, но подчас вторгались и пугающими уколами-всплесками.

В некотором роде происходящее в первой половине цикла разворачивалось как бы на дремлющем вулкане, а в III части происходит его извержение – это буйствующая слепая стихия, в которой людское неразрывно сливается с природным. Она предстаёт олицетворением силы грозной, яростной, зловещей (не случайно скифская окраска), её экспансия несёт с собой смуту бунтов, пожарищ, глобальных бедствий.

После обрушившегося катаклизма, когда всё светлое, отрадное смято и снесено, финал закономерно выливается в реквием, насыщенный погребальной символикой.

Но было бы упрощением усматривать здесь только похоронное шествие, смысл последней части шире: это и обобщённый образ тягостного жизненного пути, и давящий пресс тревог, страхов, и более всего – горечь разуверенности.

Таково повествование, предстающее в «Колоколах», и в нём раскрывается судьба поколения, блистательно начавшего свой путь вместе с «серебряным веком», но в связи с кардинальными переменами, происшедшими на выходе в 1910-е годы, оказавшегося в стрессовой ситуации.

С позиций мироощущения человека рубежа XX века этот перелом воспринимался как катастрофа, что породило в рахманиновской кантате особого рода разомкнутую концепцию, в которой движение идёт не «от мрака к свету», а в обратном последовании – с постепенной драматизацией в двух первых частях, с резким сдвигом настроенности в III части и с констатацией крушения иллюзий в финале.

Нужно признать, что столкновение с суровой жизненной реальностью герой произведения принимает мужественно, стоически. Обречённый на гнетущее существование среди враждебного ему мира, он сознает необходимость адаптации к изменившимся условиям. Залогом выхода из кризиса является кода-катарсис, озаряющая светом надежды, верой в продолжение жизни.

Рассмотренная идея разработана композитором с подлинно концепционной глубиной и чрезвычайно целенаправленно. Её воплощению подчинены все компоненты стиля и драматургии, включая интенсивнейшую симфонизацию. Стилистика здесь подчёркивает расслоение образности на позднеклассическую (отчётливее всего в II части) и современную (её наиболее острые прорывы наблюдаются в III части).

* * *

Выше были отмечены показательные преломления проблемы взаимодействия классического и современного на материале ряда произведений 1910-х годов: Фортепианный квинтет Танеева, балеты «Жар-птица» и «Петрушка» Стравинского, Пятая симфония Мясковского, кантата «Колокола» Рахманинова.

Кульминация в разработке данной проблемы приходится на 1920-е годы:

– исключительную многоликость и пестроту приобретает напластование образов, отражающее ситуацию разноречия (балет Р. Глиэра «Красный мак»);

– до предела доводится принцип стиливой конфронтации, который мог использоваться и в плане контрастного сопоставления (балет И. Стравинского «Пульчинелла»), но чаще вводится в целях обострения конфликтности (балеты «Пламя Парижа» Б. Асафьева, «Карманьола» В. Фемелиди);

– высшего накала достигает драматическое противостояние старого и нового мира, что с максимальной остротой и подлинно трагедийной патетикой воплотилось в Шестой симфонии Н. Мясковского, строй образов которой так созвучен ленинской характеристике происходящего в те годы: «*Со страшным шумом и треском надламывается и разваливается старое, а рядом в неопикуемых муках рождается новое*» (Ленин В. Полное собрание сочинений: в 55-ти т. Изд-е 5-е. М.: Издательство политической литературы, 1969. Т. 36, с. 78).

Так завершался исключительно сложный, многоступенчатый период вытеснения классического и становления современного. Если за точку отсчёта брать наиболее значительные концепции, то можно полагать, что основная зона этого процесса охватывает примерно три десятилетия – от Шестой симфонии Чайковского (1893) до Шестой симфонии Мясковского (1923).

К началу 1930-х годов он в основном завершился, и идея взаимодействия классического и современного, трактуемая в плане противоборства принципиально разных художественных систем, утратила актуальность. Произошло полное и окончательное утверждение современного стиля, в чём по-своему преломились выдвижение качественно новых представлений о мире и человеке, переход к изменившимся формам существования.

Итак, на протяжении большого периода, продолжавшегося эпохе четырёх десятилетий (с конца 1880-х до начала 1930-х годов), осуществлялся переход от Классической эпохи к Модерну. Подытоживая сказанное, зададимся вопросом: что отвергалось и что утверждалось в этой схватке миров?

Если попытаться выделить ведущие векторы и развести их по «разные стороны баррикад», получим следующую картину:

– одухотворённость, благородство, этическая строгость, возвышенный строй мыслей и чувств – грубовато-разбитной характер, терпкость, приверженность к материально-весомому, приземлённому;

– тонкость и богатство проявлений внутренней жизни, утверждение ценности личностно-индивидуального мира – акцент на массовом, всеобщем, внеличном, фовистские пристрастия, выдвижение инстинктивного;

– склонность к идеализированным представлениям о людях, природе, жизни в целом – подчёркнуто реальный взгляд на окружающее, неприкрашенность до натурализма, нередко иронично-скептическое отношение;

- доминанта элегических и созерцательных настроений, сосредоточенность на душевных переживаниях, тяга к рефлексии, хрупкость и расплывчатость – активная настроенность, действенность и динамизм, наступательная устремлённость, волевой напор, экспансивность, чёткость, ясность, осязаемость;
- главенство лирически-эмоционального начала, душевная теплота и проникновенность – приоритет социальных факторов, рациональный, суровато-рассудочный оттенок, пресс прагматики и деловитости;
- мягкость, пластичность, закруглённость – жёсткость, резкость, острота, ломано-угловатый рельеф.

В предложенной схеме акцентирована ситуация начала нынешнего столетия, когда происходило столкновение не столько Классической эпохи и Модерна, взятых в целом, сколько конкретных исторических этапов – позднеклассического (как завершавшего эволюцию Классической эпохи) и раннесовременного (как начинавшего становление Модерна). Однако в конечном счёте именно в таком направлении шло расслоение на два противостоящих типа жизнеощущения.

Расслоение это было резко выраженным, часто базировалось на взаимном отталкивании. В столкновении с новыми веяниями прошлое чаще всего занимало позицию отчуждённого неприятия перемен, ностальгии по безвозвратно уходящему, оплакивания накопленных ценностей, которые будут смяты натиском времени.

Переход в иное историческое измерение был во многом болезненным, мучительным, и можно понять его трагедийное или резко критическое восприятие, естественность появления исповедей прощания, настроений *fin du siècle* и «мировой скорби».

И всё-таки в ситуации отчуждения поколений тон задавали представители восходящего мира, самым радикальным образом настроенные на скорейший прорыв к новому, для чего казалось необходимым «сбросить классику с корабля современности» (В. Маяковский).

Для достижения этой цели считались оправданными любые средства, в том числе отрицание эмоционально-лирического начала, высвобождение стихии тёмных инстинктов и примитивистских проявлений, экспансионизм в различных его ипостасях, включая неистовую варваристику и остракизм гротеска.

И, вероятно, до известной степени следует понять причины этого радикализма, состоявшие в том, что устремления нарождавшегося мира были нацелены на резкую переориентацию ценностных критериев, на коренное преобразование всех сторон существования.

Совершался величайший исторический перелом: не просто XX столетие сменяло век XIX и даже не только Модерн приходил на смену Классической эпохе – шестисотлетнее Новое время сменялось Новейшей эрой.

Источники | References

1. Асафьев Б. Об опере. Л.: Музыка, 1976.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975.
3. И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Сов. композитор, 1973.
4. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / сост.: М. Г. Козлова, Н. М. Яценко. М.: Сов. композитор, 1977.
5. С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. Изд-е 2-е, доп. М.: Музгиз, 1961.
6. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М.: Сов. композитор, 1969.

Информация об авторах | Author information



Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф.

¹ Международный Центр комплексных художественных исследований;
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова



Demchenko Aleksandr Ivanovich¹, Dr

¹ International Center of Complex Artistic Research;
Saratov State Conservatory

¹ alexdem43@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 15.01.2024; опубликовано online (published online): 04.03.2024.

Ключевые слова (keywords): музыкальное искусство России начала XX века; оппозиция «старый мир – новый мир»; исход Классической эпохи; Модерн; основные позиции взаимодействия классического и современного стилей; Russian musical art of the early 20th century; opposition “the old world – the new world”; end of the Classical era; Modern; basic positions of interaction between classical and modern styles.