

RU

## Музыкальное искусство России начала XX века: полюсы

Демченко А. И.

**Аннотация.** В рубрике «От главного редактора» была осуществлена публикация большой серии художественно-исторических эссе «Магистралей художественного творчества», в которых последовательно рассматривались крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В очерках были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I (начало XX века), Модерн II (середина XX века), Модерн III (вторая половина XX века), Постмодерн (рубеж XXI века), а также в качестве послесловия освещён «золотой век» русской художественной культуры. Теперь нашим читателям предлагается ещё один цикл эссе, посвящённый отечественному музыкальному искусству рубежа и начала XX века в качестве опыта осмысления происходившего с миром и человеком на историческом переломе от эры Нового времени к эре Новейшего времени.

EN

## The Russian Musical Art of the Early XX Century: Poles

Demchenko A. I.

**Abstract.** Editor-in-Chief's Column has accomplished publication of a large series of artistic-historical essays "Artwork Directions" which consecutively considered the major epochs. These reviews aim to outline the humanity's evolution panorama through the lens of all the art forms resulting in ontological generalisation. Ancient World, Antiquity, Middle Ages, Renaissance, Baroque, Enlightenment, Romanticism, Post-Romanticism, Modernity I (Early XX Century), Modernity II (Middle of XX Century), Modernity III (Late XX Century), Post-modernity, and, as an afterword, "golden age" of the Russian artistic culture were examined. Now we'd like to present one more cycle of essays covering native musical art of the turn and beginning of the XX century as an attempt to comprehend what was happening with the world and the man at the historic turning point from the era of the New to the Newest Time.

Пожалуй, самая глубинная из кардинальных, всеохватывающих сущностей отечественной музыки начала XX столетия состояла в движении к истокам бытия. Подразумевается художественное освоение корневой системы жизни мира и человека, стремление проникнуть в изначальные пласты жизненной материи, прикоснуться к «началам начал».

Подобные тенденции возникают в развитии искусства периодически – как правило, на этапах исторического перелома. Вот почему и в начале XX века, «на пороге новой эры родилось жгучее желание дойти до первооснов человеческого бытия, чтобы тем самым оценить настоящее положение человека и прозреть его будущее» (Музыкальная культура сегодня, 1989, с. 231).

Очевидно, есть своя эволюционная логика в том, что время от времени потребность в коренном обновлении заставляет стряхивать «пыль веков», осуществлять переоценку многослойных накоплений цивилизации и её культуры. Метафорически это можно представить следующим образом: после длительного пребывания на «почве» предшествующая эпоха в пору своего угасания как бы погружается в «почву», растворяется в ней для перерождения в облике следующей эпохи, произрастающей из этой «почвы».

Данный процесс получил самое разноплановое преломление. С одной стороны, устремление к субстанции извечной, глобальной, даже вселенской; с другой – выход на уровень первичных, порой эмбриональных жизненных проявлений, в том числе активное освоение сферы подсознания.

В преддверии эпохальных сдвигов, которые произошли в первые десятилетия XX столетия, отечественная музыка испытывала повышенный интерес к явлениям, выходящим за пределы привычных параметров

человеческого существования. Чаще всего это было связано с восхождением к категориям всеприродного и надвременного, что как раз и означало устремление к *макрокосмосу*.

Один из путей постижения макрокосмоса пролегал через воплощение образов природы. Не случайно по степени интенсивности их разработки начало XX века резко выделилось в эволюции отечественной музыки – никогда прежде наше искусство не испытывало к ним столь глубокого интереса.

Широкое хождение приобретает мотив слияния с природой. Наиболее распространённое его истолкование было связано с кругом эмоций, возникающих в ситуации, когда тонко чувствующая душа остаётся наедине с пейзажем и проникается им до иллюзии растворения.

В соединении лучших свойств человеческой природы с созвучными явлениями пейзажной среды возник художественный феномен *возвышенно-одухотворённой лирики*. Трудно назвать композитора рубежа XX столетия, который так или иначе не прикоснулся бы к этой сфере – самые показательные воплощения принадлежат Н. Римскому-Корсакову, А. Скрябину и особенно С. Рахманинову.

В оперном творчестве Римского-Корсакова возвышенно-одухотворённая лирика получила претворение в тех женских характерах, которые выступали в нерасторжимых связях с природой: Волхова в «Садко», Царевна-Лебедь в «Сказке о царе Салтане», Феврония в «Сказании о граде Китеже».

Герой Скрябина ищет в природе источник душевной отрады, от свойств его мечтательно-экзальтированной природы идут черты прекраснотворения с соответствующей пасторально-идиллической настроенностью, что со всей отчётливостью представлено в медленных частях Третьей сонаты и Второй симфонии, но особенно в Первой симфонии и позднее в Десятой сонате, главная идея которых – человек в единении с природой.

Рахманинов стал ведущим выразителем данной художественной линии уже хотя бы потому, что главенствующее место в его лирике занимали состояния, связанные с пейзажностью. В качестве образцов могут служить фортепианные пьесы, подобные Музыкальному моменту *Des op.16 № 5*, медленные части Второго фортепианного концерта и Второй симфонии, II часть кантаты «Колокола» и целый ряд романсов: от таких, как «Островок», «Сирень», «Здесь хорошо», до последних вокальных миниатюр («Маргаритки», «Сон», «Ау!»).

Чувство единения с природой привносило в возвышенно-одухотворённую лирику ощущение причастности к чему-то большему, нежели просто человеческое, придавало эмоционально-личностному излиянию устойчивость, общезначимость. Внешний результат – покой, тишина, умиротворение, часто с благостно-мечтательным оттенком и в тонах высокой гедонии (нежная истома, баюкающее колышание).

Но существо образа глубже: не просто возвышенно-светлое настроение, а устремление к идеальному. Отрешившись от прозы и треволнений жизни, резонируя прекрасному в природе, духовная красота человека становилась неподвластной времени, излучая сияние «вечной гармонии».

Уже на рубеже XX века образы природы начинают рассматриваться не как фактор, только сопутствующий жизни людей, а как нечто самоценное, выходящее за пределы человеческого мира. Возникает целая ветвь отечественной музыки, где воспеваемая природа становится «главным героем». Это активно затронуло жанры как малые (хоры Виктора Калиникова, С. Танеева, П. Чеснокова), так и крупные, способствуя, в частности, расцвету симфонической картины (см. из произведений А. Глазунова «Лес», «Море», «Весна», «Финская фантазия», «Карельская легенда»).

В подобных произведениях ещё заметнее обнаруживалась тенденция к объективации образов природы, что так или иначе было связано с оттеснением человеческого начала. Показательна в этом отношении эволюция творчества М. Чюрлёниса от сочинений начала 1900-х (симфоническая поэма «В лесу», фортепианные прелюды *op.7*) к опусам конца десятилетия (симфоническая поэма «Море» и одноимённый фортепианный триптих), в которых происходило постепенное вуалирование эмоционального тонуса, его нейтрализация.

Своего апогея процесс объективации достиг в 1910-е годы. Восприятие природной стихии как самоценной, внеличней, существующей вне человека зачастую было характерно для молодых композиторов того времени, но, может быть, особенно симптоматично, что в том же направлении менялась пейзажная образность такого автора, как Рахманинов, всегда апеллировавшего к чувству.

К примеру, в близких по настроению фортепианных прелюдиях *G-dur* и *gis-moll* из *op.32*, в этюдах-картинах *C-dur* из *op.33* и *a-moll* из *op.39*, в сравнении с аналогичными страницами творчества рубежа XX века, улавливается сдвиг в плоскость бытия, в той или иной степени отстранённого от человеческого.

Эмоциональность, сопереживание отодвигаются на задний план, появляется своеобразная «охлаждённость». В связи с этим акцентируется предельная прозрачность и кристальная чистота звучания, чем продиктованы тяготение к верхним регистрам инструмента и тончайшая акварельность красок.

В подобных случаях человеческое могло затухать даже там, где используется голос. В качестве достаточно показательных можно назвать романсы «Ветер перелётный» С. Рахманинова (стремление не просто приблизиться к пейзажу, но и как бы перевоплотиться в него) и «Сталактиты» С. Танеева (ассоциации с красотой мрамора, олицетворяющего застывшую вечность).

\* \* \*

Отмеченная тенденция в трактовке пейзажной образности вплотную подводила к идее пантеизма, который становился формой связи с всеприродным космосом и что означало уже не просто воспевание природы и единение человека с ней, а растворение человеческого во всеобщей материи.

С точки зрения такой трактовки самого понятия *пантеизм*, характерной для отечественного мироощущения, уместно напомнить замечание Скрябина о своей Десятой сонате, которая явилась крайним пунктом его

исканий в подобном направлении: «Тут есть именно пантеистическое настроение, растворение в природе» (Сабанеев, 1925, с. 167). Сравним с этой характеристикой столь же симптоматичные для умонастроений начала XX века строки из стихотворения И. Бунина «Памяти друга»: «...Жажда быть вселенной, // полями, морем, небом».

Появление пантеистических мотивов чрезвычайно интересно и само по себе, так как до начала XX века история отечественной музыки подобного почти не знала (едва ли не единственное исключение – опера Римского-Корсакова «Снегурочка»). Теперь многое наполняется бликами и голосами природы: колыхание воздуха, журчание воды, шелест листвы, трепетная вибрация света, гуканье и рык существ, обитающих в дикой глуши, и в особом изобилии – птичий гомон, пересвист, клёкот, до фантастичности причудливые фиоритурсы, выщёлкивания.

Очень примечательно смысловое наполнение пантеистической образности. При всей активности отмеченной выше тенденции к объективации только иногда изначальная материя представляла как совершенно самоценная данность, что находим, например, в первом из Четырёх этюдов *op.2* Прокофьева, где многое способно вызвать ассоциации с клубящейся магмой-энергией, поднимающейся из земных глубин. Созданию этого впечатления способствует тяжёлая, перенасыщенная звуковая ткань с охватом всех регистров фортепиано, почти целиком основанная на гармонической фигурации.

В основном же композиторов начала XX века привлекало не столько созерцание природной стихии как таковой, сколько обнаружение в ней проекций на мир человеческий с выявлением определённых символических подтекстов. Для примера можно сослаться на две разноплановые звуковые «маринь», появившиеся в движении от конца 1890-х годов (Вступление ко II действию оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане»), к концу 1900-х (симфоническая поэма Рахманинова «Остров мёртвых»).

В первой из них на поверхности – ночное колыхание морской пучины, выдержанное в завораживающем, полужантеистическом колорите. По сути же, за изобразительными очертаниями угадывается образ народной силы, находящейся до времени под спудом, однако способной в будущем на недюжинный разворот.

В «Острове мертвых» сквозь размеренное колыхание волн внеличной стихии прослушиваются фатальные императивы, неумолимо карающие удары жестокой силы, траурные ритмы. В минимуме это воспринимается как море бесконечных жизненных тягот, в максимуме – как погребение жизни бездушным потоком бытия, который становится символом «страшного мира».

Самый характерный из подтекстов развёртывания пантеистической сферы был связан с идеей всеохватывающего томления накануне рождения нового мира. Оттенки этого кануна, интенсивность его предощущения были различными. Отметим по нарастающей некоторые ступени эволюции данного феномена, воспользовавшись последовательно тремя партитурами: оркестровая картина А. Лядова «Волшебное озеро», симфонические поэмы «Море» М. Чюрлёниса и «Сирены» Р. Глиэра.

«Волшебное озеро» может считаться эталоном пантеистической образности, воссозданной средствами русского импрессионизма. Созерцание доведено здесь до отождествления с созерцаемым, так что природа предстаёт как всеохватывающая материя, растворяющая в себе человеческое начало.

Отсюда отказ от тематизма, замена его общими формами движения и полное сосредоточение на колорите (вибрация гармонической ткани, струящиеся фигурации, зыбкие тембровые пятна). В избыточности красок заложено то ощущение предела, за которым неизбежно должен произойти переход в иное качество, вот почему всё пронизано состоянием томления и томительности.

\* \* \*

Если в «Волшебном озере» находим хотя и достаточно ощутимый, но всё же только намёк на предчувствие перемен, то «Море» Чюрлёниса воспринимается как своего рода преддверие нового. Этот эпос вольной, ничем не стесняемой природной стихии насыщен более напряжённым томлением, которое неоднократно прорывается в грозные вскипания, и в них осязаемо слышится предвещание грандиозных событий.

В «Сиренах» много сходного с «Волшебным озером» (один из вариантов русского импрессионизма) и с «Морем» (излюбленный в музыке этого времени морской пейзаж). Но, во-первых, здесь ещё выше степень напряжённости состояния томления ввиду интенсивной хроматизации и непрерывной модуляционности – причём настолько, что всё произведение представляет собой гигантский эллипсис. И, во-вторых, намного отчётливее предстаёт образ молодой жизни, поданный через звонкий фанфарный тематизм (начиная с далёких сигналов засурдиненных валторн, ц.32).

Наконец, явственнее затронута здесь и проблемная сторона происходящего, причем в весьма специфичном выражении. Томление природной материи проходит ряд стадий вплоть до экзотически мучительных напряжений, как бы подводящих к моменту исторгания порождаемого нового.

Попутно заметим, что ещё более отчётливо подобное запечатлел несколько позже И. Стравинский в отдельных эпизодах «Весны священной», особенно в сцене «Вешние хороводы». Нечто созвучное подмечает у А. Скрябина Б. Асафьев. Касаясь таких страниц его музыки, как II часть Третьей симфонии, *Andante* Четвертой сонаты и *Languido* Пятой, он говорит о земле, как «носительнице женского начала, жаждущего оплодотворения и в свою очередь питающего» (Скрябин А. Н.: сборник статей, 1973, с. 49).

Возвращаясь к подобному моменту у Глиэра, видим, что тогда же происходит своего рода самоотрицание порождающего: на пике кульминации (ц.62) звуковая масса в быстром хроматическом скольжении «сползает» из предельно высокого регистра в самый низкий, одновременно стремительно угасает динамика. То, что по авторской программе мыслилось как гибель корабля, в общем интонационно-тематическом контексте воспринимается как крушение былого или по крайней мере предвещает подобный исход в преддверии надвигающихся катаклизмов.

«Сирены» дают наиболее законченное представление о ситуации «накануне» – как по дифференцированности её драматургической проработки, так и по максимальной интенсивности выявления мотивов «предродового» томления. Это творческое достижение явилось результатом пристального интереса композитора к данной проблематике, что доказывается созданием Третьей симфонии, где аналогичная идея развёрнута в масштабах монументальной композиции.

Движение Глиэра от «Сирен» к Третьей симфонии отразило ход общей эволюции пантеистических мотивов. Их наибольшая концентрация, осуществляемая средствами классической музыки, наблюдалась в конце 1900-х годов, а в начале 1910-х в их разработке произошел сдвиг – возник прорыв в сферу новой стилистики, вследствие чего кануны превращались в достигнутую реальность.

Самой знаменательной вехой на этом, качественно ином этапе стал балет Стравинского «Весна священная», где посредством создания пространственных эффектов, воспроизведения темброво-интонационной специфики пастушьих наигрышей и звукописания различных форм природной среды явственно передаётся дыхание земли, брожение её соков.

Здесь и в ряде других произведений зафиксирован тот факт, что благодаря обрётённому чувству соприродности сознание не раз приближалось к мысли о взаимосвязанности всего сущего, о включённости человеческого бытия в общий поток мироздания. Природная стихия воспринималась как извечная субстанция, всё порождающая и всё поглощающая, как некая всеобъемлющая почва, в которую уходит отживающее и на которой произрастает новое.

Более того, возникало ощущение, что первичные и самые глубинные импульсы, ведущие к переменам в человеческом мире, исходят из недр всеобщей материи – то есть всё, что позже являет себя в человеческой натуре, так или иначе гнездится и вызревает в лоне матери-природы.

\* \* \*

Иная форма соприкосновений с макрокосмосом была связана с постижением надвременных категорий.

В определённой степени подобное прочитывалось в предельных вариантах пантеистической концепции, когда мир воспринимался как внеличная стихия, извечно-нескончаемая в своей безбрежности и всеобщности. Но чаще всего прикосновение к вечности оказывалось возможным в случае, если удавалось подняться к высотам духовности.

Такое не раз происходило в лучших образцах русской духовной музыки, которая пережила в начале XX века свой ренессанс. Её мастерам удалось преодолеть закосневшие ремесленно-академические стереотипы и вдохнуть в канонические жанры новую жизнь благодаря обращению к старинным пластам культового обихода, несущим в себе приметы исконно национального.

Среди зачинателей обновления следует выделить А. Кастальского, о котором один из теоретиков русского церковного искусства писал: «Талантливейшие обработки древних распевов и оригинальные композиции Кастальского, построенные на отдельных попевах знаменного распева, создали совершенно новое направление в русском хоровом пении *a cappella*» (Кастальский А. Статьи. Воспоминания. Материалы, 1960, с. 31).

Успех композитора определялся в данном случае не только развитой интуицией в поисках единственно верного подхода, но и незаурядной художественностью выполнения поставленных задач, заставившей Б. Асафьева дать такую оценку: «Кастальский велик в произведениях для хора *a cappella*» (Кастальский А. Статьи. Воспоминания. Материалы, 1960, с. 10).

В этом движении деятельное участие приняли и авторы, имевшие непосредственное отношение к церковной службе (Виктор Калинин, А. Кастальский, П. Чесноков), и светские композиторы (А. Аренский, М. Ипполитов-Иванов, Н. Черепнин). О серьёзности их намерений говорит факт создания монументальных сочинений, рассчитанных на исполнение в качестве целостного культового обряда – так, А. Гречанинову принадлежат две «Литургии Иоанна Златоуста» и «Демественная литургия».

Общепризнанными вершинами стали два крупных духовных цикла С. Рахманинова – «Литургия» и «Всенощная».

В его «Литургии» находим законченное выражение принципов русской церковной музыки начала столетия. Во главу угла ставится духовность, понимаемая как вознесение душ к надсуетному, непреходящему. Такое причастие предполагает благостную отрешённость человека, склоняющегося перед извечным, поэтому столь характерно сосредоточение на сокровенных думках о высокоом, отвергающее бренность житейских треволнений, и, соответственно, исключение из интонационно-образной ткани жанрово-бытовых черт и всего излишнего «материального».

В том, что интерес к монументальным духовным жанрам был на данном этапе совершенно закономерным, убеждает не только художественная значимость созданного в этой сфере, но и плодотворное обращение к ним в ряде других национальных школ – например, армянской («Патараг» Комитаса) и грузинской («Грузинская литургия» Палиашвили).

\* \* \*

Другой путь к надвременному исходил из стремления опереться на твердь духа, уходящего в глубинную почву европейской цивилизации, в которой виделось нечто величественное и неподвластное времени. Искания такого рода находили себя преимущественно в рамках органного неobarocco.

Отчасти оно было представлено и в русской музыке, где можно назвать такие произведения А. Глазунова, как Прелюдия и fuga № 1 (*D-dur*) *op.93*, Прелюдия и fuga № 2 (*d-moll*) *op.98*, а также авторскую обработку для органа фортепианной Прелюдии и фуги *e-moll* (без *op.*).

Но неизмеримо более интенсивно эта линия развивалась в музыке Прибалтики, тесно связанной с традициями западноевропейского искусства, в том числе с ритуальными формами католицизма. Наиболее примечательны органные сочинения литовского композитора М. Чюрлёниса и эстонского автора П. Сюды.

Творчество первого из них относится к 1900-м годам – тем не менее он прозорливо угадывает отдельные контуры неоклассицизма. В его прелюдах, канонах и фугах музыка струится как бы из глубины веков, несёт в себе характер предания и нередко оттенки вневременной отрешённости.

Сделанное П. Сюдой принадлежит уже 1910-м годам, и это сказывается в заметной модернизации староклассических прообразов: повышенный динамизм с подключением нервной моторики, внедрение наступательных маршевых ритмов, появление фрагментов внетонального блуждания (*Basso ostinato* из «Хроматической сюиты»). При всём том, композитору вполне удаётся поддержать высокий настрой исходных ориентиров – баховское для него служит камертоном неподвластного тлену и суете.

С барочными тяготениями по-своему соприкасались поздние вокальные произведения С. Рахманинова, созданные в характере духовной проповеди: «Христос воскрес!», «Оброчник», «Воскрешение Лазаря», «Из Евангелия от Иоанна».

Это поистине уникальная страница музыкально-художественной летописи – ничего подобного в отечественном искусстве до этого не наблюдалось. Уникальность состоит уже в том, что средствами камерной фактуры здесь воссоздан подлинно эпический строй (неспешные темпы, широко протянутые длительности, особая весомость интонирования, фресковый рельеф).

Совершенно неожиданным для привычных представлений о манере Рахманинова оказывается активнейшее претворение публицистического начала. Направленностью вовне определяется характер ораторских возгласий с соответствующей ролью декламационной стихии, многообразно заявляет о себе ярко выраженная ораторская патетика – в общей приподнятости речений, в громогласной динамике и маркированном интонировании, в чрезвычайно волевом настрое, переданном через пунктирные ритмы и фанфарные ходы с опорной ролью кварт.

Так складывается стиль воинствующей проповеди, величественной и одновременно страстной, публицистично-заострённой. На что же она нацелена?

В самом первом приближении на то, чтобы оповестить о неблагополучии в существовании человеческого духа (отсюда сумрачный характер, скорбный оттенок, драматический накал). С болью и горечью проставляя «знак беды» (воспользуемся названием известной повести В. Быкова), музыка устремляется дальше, высвечивая позицию неприятия и противления – осуждается человеческое неразумие, тщета, попрание святынь (открытый пафос возмущения и обличения, ярко выраженный аффект гнева).

Над всем здесь возвышается идея непреклонного духа, настойчиво утверждается этика стоицизма как высшее выражение нравственного императива. Столь сублимированная духовность уже сама по себе подводит к соприкосновению с вневременными категориями.

Эту тенденцию подкрепляет стилиевой сплав, в котором «эффект вечности» основан на смыкании хронологически удалённых друг от друга пластов: с одной стороны, устремлённого в XX век, с другой – уводящего вглубь времён (стилистика Барокко, представленная преимущественно в виде пассакальной выразительности).

Здесь же следует обратиться к рахманиновскому «Вокализу», так как в нём синтезированы импульсы, исходившие от рассмотренной в начале этого очерка возвышенно-одухотворённой лирики и только что отмеченной барочной семантики.

«Вокализ» – это прежде всего мелодия как таковая, доминирующая над всем остальным. Мелос подобного рода по самой своей природе выступает олицетворением музыки души и прочно связывается в сознании с представлениями о духовной красоте.

Сосредоточение на внутреннем, сокровенном приводит к тому, что данное произведение воспринимается как лирическая молитва, творимая в уединении. Его кантилена наделена потенцией не только бесконечного дления, но и своего рода вознесения (устремление интонационного потока ввысь).

Всё вместе взятое придаёт музыке оттенок идеального, воспаряющего над бренным и суетным, что стилистически подчёркнуто благодаря сопряжению барочного и современного.

От барочных прототипов здесь идёт титульная интонация распетого мордента, кадансовая трель с участием «неаполитанской гармонии», склад фактуры с характерным соотношением гулкового баса *pizzicato* и остальных голосов аккомпанемента, а в тематическом зерне представлена типичная последовательность, основанная на поступенном ниспадании нижнего голоса и «текучей» гармонии.

Новое заключено в элементах раннего шансона XX столетия: черты безыскусности, интимной доверительности, а также ряд языковых особенностей (например, септаккордовые цепочки и характерные эллиптические исследования). Всё это – с учётом опыта романтической лирики XIX столетия, включая индивидуальную манеру самого Рахманинова рубежа XX века.

Как видим, рассматриваемая миниатюра вобрала в себя очень многое. Стремясь понять истоки её образной многомерности, естественно ощутить в ней эмблематический смысл, связанный с происходившим в 1910-е годы коренным переломом в психологии и сознании.

Восходя над бренностью житейских треволнений, автор прежде всего говорит от имени уходящей эпохи, слагая ей лебединую песнь. Отсюда неизбывная, всепроникающая грусть и высшая простота высказывания – простота жизненной мудрости, которая в соединении с настроением высокой печали несёт в себе всепонижение и всепрощение.

\* \* \*

Отдельная, очень своеобразная страница в претворении всеприродного и надвременного принадлежит армянскому композитору Комитасу. Самобытность его песен и хоров в ряде случаев определяется связью с восточным миросозерцанием, для которого характерно особое восприятие хронотопа.

Широко представлено в творчестве Комитаса глубокое погружение в природную сферу с растворением в ней человеческого начала. Достигается это путем нейтрализации выразительности, а также благодаря использованию различных изобразительно-описательных приёмов и созданию пространственной перспективы, что создаёт иллюзию безбрежного простора и специфическое чувство охлаждённой гармонии бытия.

Восхождение к надвременным категориям чаще всего происходит, когда основой сочинений становятся фольклорные мелодии, пришедшие из толщи времён и запечатлевшие в себе коренные черты народного характера, или величаво-эпические напевы, которые выражают нечто общенациональное, столь же непреходящее.

Не ограничиваясь претворением пантеистического и надвременного как отдельных сущностей, Комитас в ряде сочинений даёт их в соединении. Растворение человеческого в природе с восхождением к вечности мироздания – это, пожалуй, наиболее значительный и глубокий мотив его творчества.

Широко протянутые педалирующие звучности фортепиано, на фоне которых голос выпевает свою бескрайнюю думу, воспринимаются как неизбывное струение вечности-бесконечности, где бестелесно витает человеческий дух.

Устремление к макрокосмосу наибольшей активности достигло на рубеже 1910-х, когда появились такие произведения, как симфоническая поэма «Сирены» Глиэра, духовная оратория «Патараг» и ряд песен и хоров Комитаса, «Волшебное озеро» Лядова, «Остров мёртвых» и «Литургия» Рахманинова, симфоническая поэма «Море» и отдельные фортепианные и органые сочинения Чюрлениса. Такое местоположение вполне объяснимо – происходило это как раз накануне мощного прорыва современных тенденций.

Позже данная идейно-образная сфера становится менее притягательной, постепенно эволюционируя в сторону более привычных и реальных измерений. Примечательное свидетельство подобной метаморфозы находим во «Всенощной» Рахманинова (1915), где стержневой является мысль о кризисе идеалов уходящего прошлого и настойчивом вторжении новой действительности.

Примерно половина её номеров связана с воплощением образов идеального, когда отринуты страсти и желания и всё устремлено к категориям вечности. В других частях, напротив, происходит поворот к земному, даже мирскому, что базируется на включении бытовых реалий, сочных и грубоватых красок, открыто демократического начала.

Взаимодействие сакрального и мирского идёт здесь по линии постепенного, но неуклонного оттеснения первого вторым (коренной перелом происходит в XIII части). В конечном итоге побеждает народно-жанровая «плоть», которая вырывается из-под спуда отрешённости и смирения – так в опосредованной форме композитором был отражён духовный лик России в её движении к иному жизненному укладу.

\* \* \*

Параллельно восхождению к высотам макрокосмоса в отечественной музыке начала XX века нашла претворение и тенденция иной направленности – погружение в глубины *микромира*.

Влечение к первичным формам отчётливее всего сказалось в таких разноплановых явлениях, как микропроцессы в области структурообразования и разработка сферы подсознания. В свою очередь, первое из них реализовалось в выдвигании миниатюры, в эстетике фрагмента и в тяготении к микротематизму.

Удельный вес и значимость *миниатюры* резко возрастают в отечественной музыке с конца XIX столетия, заметно оттесняя композиции крупной формы, что подтверждается балансом жанров у Скрябина, Рахманинова, Метнера, а вслед за ними у Прокофьева, Стравинского. Склонность к миниатюре была настолько велика, что отдельные композиторы практически целиком замыкались в её рамках (Лядов в русской музыке, Леонтович в украинской, Комитас в армянской).

Причём нередко имеется в виду миниатюра в прямом, буквальном смысле слова – как предельно краткое по масштабу, афористическое по характеру и простейшее по своей форме изложение мысли (образцы подчёркнутого миниатюризма находим во многих «Мимолётностях» Прокофьева).

В подобном контексте оказывалось возможным свести к размерам маленькой пьесы неконтрастного строения даже симфоническую композицию («Баба-Яга» Лядова, «Эй, ухнем» Стравинского). Кстати, сходная тенденция наблюдалась и в фольклоре тех лет – имеется в виду расцвет самого короткого по дыханию жанра частушки.

В основе эстетики *фрагмента* лежит тот же принцип миниатюризма, но миниатюризма особого рода. Речь идёт не только об утверждении самоценности значимости фрагмента как формы высказывания, но и о его художественном своеобразии, которое состоит в следующем.

По складу своему это краткий эпизод, набросок, эскиз, порой как бы прерванный на полуслове. Образ схвачен в нескольких штрихах или даже лёгким единичным прикосновением, бегло, словно на лету (Пять прелюдий *op. 74* Скрябина, ряд песен Комитаса и фортепианных прелюдов Чюрлёниса).

Кроме того, установка на фрагментарность заметно воздействовала на облик крупных сочинений: и как свойство композиционного строения, и как эффект едва ли не произвольно прерванного звучания в конце (почти любое из поздних произведений Скрябина).

Само собой разумеется, что миниатюра и фрагмент нередко становились базой для построения более или менее пространственных опусов – сборников, сюит, циклов. Однако примечательное состояло не в этой вполне традиционной практике, хотя количественные масштабы потока подобных произведений обращали на себя внимание.

Самое любопытное происходило в сфере структур, порождаемых действием принципа элементарности. Крупные конструкции создавались по типу пёстрой мозаики, красочного калейдоскопа (многие сцены балета Стравинского «Петрушка» и его симфоническая поэма «Песнь соловья»).

Способ такого монтажа, подчас грубовато-механичного, заметно вытеснял былые каноны широко развернутых, логически выверенных форм даже в драматургии сонатного типа, что достаточно характерно для больших композиций Прокофьева, начиная с Первого фортепианного концерта. Это произведение представляет собой последование ряда эпизодов, чаще всего чётко отграниченных друг от друга – в каждом свой мир и почти после каждого автор выставляет «точку» или «восклицательный знак».

Понятие *микротематизма* возникает на самом нижнем «этаже» структурообразования, выражая переход к минимальному и элементарному на уровне музыкальной ткани. Тема в её привычном понимании замещается фразой, мотивом, единичной интонацией и более того – фактурной формулой, ритмической фигурой, отдельным аккордом, тембровым пятном.

Новое понимание тематизма как микроструктуры деятельно подготавливалось в творчестве представителей рубежа XX века (Римский-Корсаков, Лядов, Скрябин), чтобы найти своё сверхконцентрированное выражение в музыке раннего Стравинского (впервые в оркестровой картине «Фейерверк», 1908): причудливо-спонтанная жизнь мельчайших семантических единиц, которые Б. Асафьев сравнивал с «клетками» (Асафьев, 1977, с. 63), и соответствующая этому филигранно разработанная мотивная техника (вариантные трансформации контура, всевозможные типы взаимодействия попевок и ритмов – их прораствание, сцепление, наложение и перекрещивание, вытеснение и захлестывание).

Всё сказанное сохраняло свою актуальность вплоть до начала 1930-х годов – как в искусстве мастеров, пришедших из 1910-х (С. Прокофьев, И. Стравинский), так и в творчестве представителей нового поколения – от массовых жанров (хоры А. Давиденко, в том числе его фреска-мозаика «Улица волнуется») до жанров академических (фортепианные сборники «Афоризмы» и 24 прелюдии, Третья симфония и Первый фортепианный концерт Д. Шостаковича).

\* \* \*

За отмеченной выше «жаждой минимального» стояло стремление дойти до ядра, праросновы жизненной материи. Пытливому взору открывался её «атомарный» уровень, в том числе существование микрофлоры и микрофауны в их непрерывной изменчивости, безостановочном движении.

Но самым важным было желание нащупать те своего рода атомы и молекулы, на базе которых произрастают эмоции, мысли, действия, то есть добраться до «дна» человеческой природы, раскрыть первичные ощущения, изначальные реакции, составляющие *сферу подсознания*.

Наиболее заметный вклад в её разработку внесли А. Скрябин и И. Стравинский – композиторы, как известно, очень несходной ориентации. Но при всех различиях сближало их одно парадоксальное свойство: рафинированность, интеллектуализм эстетических установок при доведении до известного предела и в определённых условиях оборачивались преломлением сферы иррационального, знаменуя тем самым смыкание крайностей.

В качестве аналогии можно привести наблюдение А. Альшванга: «*Крайние импрессионисты, выражавшие в конечном счёте разорванность и несвязность отдельных ощущений, затрачивали огромный труд на построение формы своих сочинений именно для того, чтобы искомая несвязность действительно получилась*» (Альшванг, 1964, с. 260). А вот характерная оценка творческой сути одного из лидеров музыкального авангарда второй половины XX века – «*иррациональный гипер-рационалист Штокхаузен*» (Музыкальная культура сегодня, 1989, с. 30).

Со всей отчётливостью парадокс рационалистической заданности на входе и иррационального результата на выходе проявляет себя в отдельных произведениях Стравинского. Исследователи творчества композитора постоянно отмечают «инженерные» методы, которые он применял в процессе сочинения музыки. Тем не менее, в ряде случаев приходится говорить об отражении бессознательного, рефлекторного.

Сложились два основных метода художественного исследования сферы подсознания:

- через проникновение в корневую систему народно-национальной природы – сугубо почвенной, подчас заведомо «дремучей» в своей неодухотворённости (отдельные эпизоды таких произведений Стравинского, как балеты «Петрушка», «Весна священная» или его симфонической поэмы «Песнь соловья»);
- или через скрупулёзнейший самоанализ истончённо-рафинированного внутреннего мира индивида (особенно показательны сонаты Скрябина № 6, 7, 8, а также многие его поздние фортепианные пьесы – например, из *op. 58, 59, 65, 71, 73*).

В первом случае в качестве объектов часто избираются состояния дрёмы, забытья, сонной грёзы с сопутствующими им ощущениями истомы, эмоциональной размягченности. Возникает призрачно ирреальная атмосфера, напоминающая туманное марево, в котором разворачивается сокровенное, труднодостижимое – жизнь инстинктов, совершающаяся в недрах психики, в тайниках подкорки, в глубинах «нутра».

Субстрат этой слепой материи составляют заклички, заговаривания и заклинания, заповедные зовы, таинственные шорохи, магия гаданий и ворожбы. За творимым первозданно-дикивинным действием с его полусомнамбулической зачарованностью угадывается специфическая лирика томления инстинктов, таинство их тёмного и загадочного существования.

Во втором случае перед нами типичный поток сознания, хотя точнее было бы говорить о потоке подсознания, что обычно и подразумевается при употреблении данного термина. Именно этому с поразительной последовательностью и углублённостью посвятил свои искания поздний Скрябин.

В ходе творческой эволюции всё более погружаясь во внутренний мир индивида, он постепенно приближался к постижению происходящего в самых глубинах человеческой психики, осуществляя качественный скачок от запечатления жизни сознания к фиксации подсознательных процессов.

В своё время это хорошо почувствовал Б. Асафьев: «Музыка Скрябина становится всё трепетнее, всё невыразимее. С ней немисливо связывать какие-либо отчётливо осязаемые образы из мира видимого. Она напоена и пронизана токами, чьё присутствие мы лишь чувствуем вокруг нас, но сущность которых нам не дано определить» (Скрябин А. Н.: сборник статей, 1973, с. 50).

Небезынтересно сопоставить это наблюдение с самоощущением композитора, зафиксированном в известном эпиграфе к Пятой сонате

*Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!  
Вы, утонувшие в тёмных глубинах  
Духа творящего, вы, боязливые  
Жизни зародыши, вам дерзновеенья приношу.*

Путь к раскрытию сферы подсознания пролегал через выход к таким качествам, как зыбкость, расплывчатость, неуловимость и чрезвычайная изменчивость образов, что достигалось целым комплексом средств:

- сведение тематизма к мотиву, реплике, трели, пассажу, аккорду-мазку;
- до изощрённости прихотливая ритмика (включая сложные полиритмические комбинации) и тончайшая игра агогических оттенков, отразившаяся в бесчисленных авторских ремарках;
- непрерывная доминантовость, основанная на цепочках неразрешающихся многосоставных созвучий (чаще всего с альтерациями и расщеплениями) и тяготеющая к внетональному блужданию;
- размытая фактура с вязью гармонических фигураций по большим интервалам и с «паутиной» скачковых форшлагов из нескольких звуков;
- структурная аморфность, абсолютное господство процессуальности, импровизационная текучесть;
- к тому же в ряде случаев наблюдается «смазанность» общего рельефа, нейтрализация ладогармонических функций (в частности, ввиду широкого использования целотоновой вертикали), дематериализация звуковой ткани, прозрачной до бестелесности.

Такова почва для произрастания ощущений – ощущений в самом узком и прямом значении этого слова. Они становятся основой, и всё складывается из их вибрации, переливов, брожения, их всплесков и опаданий.

Если говорить более конкретно, это отзвуки мимолётных настроений, смутные побуждения, волевые импульсы, чувственное томление, спонтанное реагирование, блуждание безотчётных эмоций – вот основные грани магии психоанализа, поддающиеся словесному определению, хотя за ними лежит бездна всякого рода ирреалий, облачённых в загадочные формы ускользающих импрессий-арабесок.

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

При всём различии путей постижения (через интеллектуально-изысканное у Скрябина или огрублённое, «языческое» у Стравинского) совершенно очевидно сходство в главном – в обоих случаях перед нами жизнь подсознания. На передний план выдвигаются первичные побуждения и реакции, инстинктивные влечения и эмоции.

Психологический анализ изначальных ощущений, углубление в область интуитивно-рефлекторного уводили в туманности иррационализма, в едва ли не тупиковую плоскость слишком особенного и специфического, однако была своя закономерность в том, что на данной ступени человеческого развития стало возможным и необходимым столь настойчивое вслушивание в потаённый мир, ускользающий от контроля разума.

\* \* \*

Рассмотренные тенденции «макро» и «микро» представляются на первый взгляд прямо противоположными, однако между ними существовал определённый параллелизм. Наиболее показательный момент их сближения был связан с *деструктивными процессами*.

Всё сказанное о микромире так или иначе имело подобную направленность – будь то распад высокоорганизованной структуры и сведение её к эмбриональным формам или разработка сферы подсознания, где исключается система контролируемых чувств, мыслей, движений, реакций. Но в определённом отношении



деструктивный характер присущ и явлениям макрокосмоса, поскольку человеческое как таковое отходит на задний план, абстрагируется, растворяется во всеобщей материи.

Кроме того, если взять, к примеру, пантеистические полотна, особенно с обращением к водному пленэру (скажем, «Волшебное озеро» Лядова или «Остров мёртвых» Рахманинова), то обнаружится, что их «макро» базируется на «микро», так как восхождение к гиперболическому хронотопу осуществляется на основе развёртывания мельчайших интонационно-тематических единиц.

С точки зрения классического искусства деструкция в таких случаях самоочевидна, поскольку оформленный мелос практически отсутствует, он замещается краткими мотивами или даже колорированием созвучий.

В качестве другого примера совмещения «макро» и «микро» можно привести вокальный монолог Рахманинова «Из Евангелия от Иоанна», где грандиозный смысловой посыл уместается в композиционных рамках сверхкраткого фрагмента, представляющего собой фразу-восклицание.

Процесс деструкции был в начале XX века весьма широким по размаху, охватывал различные идейно-тематические сферы. Но при всех неизбежных издержках он содержал в себе и конструктивный элемент, поскольку распад старого служил исходной ступенью становления нового, а в переходе от высших форм к низшим просматривались определённые созидательные потенции.

Вот некоторые из подобных метаморфоз:

- превратить былую целостность в «пыль» (микропроцессы), чтобы из элементарных частиц, атомов и молекул создавать новые структуры;
- соприкоснуться с жизнью изначальных инстинктов (сфера подсознания), чтобы наполнить побуждения и чувства первородными импульсами;
- погрузиться в примитив («варварство», «скифство»), чтобы почерпнуть силу, бодрость, свежесть мировосприятия;
- ощутить себя частицей всеобщей природы (пантеизм), чтобы заново утвердить человеческое в его упрочившихся связях с окружающим миром;
- пережить горечь душевного опустошения и неуверенности (психологическая депрессия), чтобы с новой силой ощутить радость жизни;
- показать несостоятельность устаревшего уклада (критицизм), чтобы убедить в необходимости преобразований.

Деструктивные процессы были прямо или косвенно связаны с возвращением к праосновам бытия. На той же почве произрастала и *стихийность* – качество, присущее как микромиру, так и макрокосмосу, принадлежащее сфере изначального ввиду того, что являет собой идущее из недр природы и человеческой природы.

Резко возросшая значимость стихийного начала определялась переходной ситуацией, когда действительность утратила былую устойчивость, происходил распад прежних связей, а новые ещё только обретались.

Как явление сопродное, стихийность раскрывала себя в подчёркнутой раскрепощённости проявлений, в снятии каких-либо регламентаций, что подразумевало исключительную изменчивость настроений, вплоть до полной непредсказуемости.

Этому отвечала необычайная прихотливость метроритма (перебивы размера, иррегулярность, аритмия), сознательная рассогласованность вертикали и горизонтали (множественное напластование разнохарактерных линий с эффектами полиритмии и полиметрии, с политональными наложениями и полной свободой гармонических сочетаний), неупорядоченность архитектоники и спонтанность драматургии (обилие и большая частота тематических контрастов, неожиданные вспышки и затухания).

Законченной иллюстрацией сказанного можно считать Вступление балета Стравинского «Весна священная», где на кульминации соединяется семнадцать линий, каждая со своим рисунком, ритмом, тембром, что подчёркнуто сосуществованием восьми ладотональных устоев.

Проявления стихийности были очень разнообразными, и их спектр выходил далеко за пределы ассоциаций с явлениями природной среды. Это могли быть и оргия диких инстинктов «языческой» толпы, и всплески массового бунтарства, и пестрая круговерть жанрово-бытовой суеты, и энергия inferнально-демонического плана, и взрывы необузданных страстей, и неукротимое буйство молодых жизненных сил, их вольная игра и бурное извержение.

Многое из характерного для проблематики макрокосмоса и микромира, а также в отношении деструктивной и стихийной сущности этих явлений сосредоточила в себе симфоническая поэма Скрябина «Прометей» (1908-1910).

Происходящее здесь можно уподобить брожению химического раствора сильнейшей концентрации, который состоит из самых разнородных компонентов: объективно-природное начало и ярко выраженный личностный план, фантазийно-игровые проявления изошённого интеллекта и наивные «островки чудес», изысканность субъективной лирики и громада глобально-всеохватывающего социума.

Образная множественность с соответствующим ей чрезвычайным обилием тематизма подкрепляется многокомпонентностью используемых средств (огромный оркестровый состав с участием органа, виртуозно выписанная партия фортепиано, краска вокализирующего хора, световая строка) и полной спонтанностью звукового потока, основной структурной единицей которого становится фраза, мотив, вибрирующий гармонический комплекс.

Всё это в данном случае выступает как отражение смуты, всеобщего разброда. Возвращаясь к предложенной метафоре, можно сказать, что бродильный раствор находится в такой стадии, когда ни его максимальная

концентрация, ни высокая интенсивность проходящих реакций ещё не приводят к выпадению кристаллов, но всё пронизывается предчувствием прорыва в неизведанное.

Так в вулканическом хаосе бытия и в горделивых дерзаниях ищущего человеческого духа вырисовывается канун рождения нового мира, а произведение в целом напоминает грандиозную мистерию, разыгрываемую на пороге великого пришествия...

### Источники | References

1. Альшванг А. Избранные сочинения. М.: Музыка, 1964. Т. I.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977.
3. Западное искусство: XX век. М.: Наука, 1978.
4. Кастальский А. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Музгиз, 1960.
5. Музыкальная культура сегодня. München: Gebr. Giehl, 1989.
6. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Госиздат, 1925.
7. Скрябин А. Н.: сборник статей. М.: Сов. композитор, 1973.

### Информация об авторах | Author information

**RU**

**Демченко Александр Иванович**<sup>1</sup>, д. иск., проф., главный научный сотрудник и руководитель  
Международного центра комплексных художественных исследований  
<sup>1</sup> Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

**EN**

**Demchenko Aleksandr Ivanovich**<sup>1</sup>, Dr  
<sup>1</sup> International Center of Complex Artistic Research, Saratov State Conservatory

<sup>1</sup> [alexdem43@mail.ru](mailto:alexdem43@mail.ru)

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 10.09.2021; опубликовано (published): 29.10.2021.