

RU

Музыкальное искусство России начала XX века: Девальвация

Демченко А. И.

Аннотация. Данное эссе посвящено сложности положения классической концепции гуманизма и гармоничности в ситуации начала XX века, которое заключалось в её очевидном вытеснении с авансены художественных процессов и которой противопоставлялись тенденции, связанные с различными «аклассическими» проявлениями. Происходившее не только ярко символизировало уходящую цивилизацию, но и означало предзнаменование вступления в историческую зону колоссальной конфликтности и трагического мироощущения. Автором выделены типичные антитезы, представленные в музыкальном искусстве этого времени начала XX века на уровне единичного произведения, на уровне творчества отдельного композитора и на уровне музыкального искусства в целом и, в результате, определены предпосылки возникновения дисгармонии антитезы «объективное – субъективное», порой доводимое до грани «объективизм – субъективизм».

EN

Russian music art of the early 20th century: Devaluation

Demchenko A. I.

Abstract. This essay is dedicated to the complexity of the position of the classical concept of humanism and harmony at the beginning of the 20th century, marked by its obvious displacement from the forefront of artistic processes and its opposition to tendencies associated with various "non-classical" manifestations. The unfolding events not only vividly symbolized the passing civilization but also foreshadowed the entry into a zone of colossal conflict and tragic sense of the world. The author identifies typical antitheses presented in the musical art of the early 20th century at the level of individual compositions, the level of the work of specific composers, and at the level of musical art as a whole. As a result, the preconditions for the emergence of dissonance are determined, including the antithesis of "objective – subjective," sometimes pushed to the brink of "objectivism – subjectivism."

В отечественной музыке начала XX века со всей отчётливостью зафиксированы свойственные человеческой природе тех лет повышенная активность и экспансивный характер. Эти качества в наибольшей степени были присущи современному динамизму и особенно той образности, через которую проявлял себя комплекс агрессивности. То и другое при соответствующих условиях выросло в систему силового прессинга, что стало «каиновой печатью» XX века, почти узаконенной нормой существования.

Осмысление идейно-концепционной сути произведений искусства того времени позволяет говорить, что утверждение «позиции силы» повлекло за собой труднообратимые изменения в сфере нравственности и психологии, во многом разрушая структуру сложившихся представлений о гуманизме и гуманоиде.

Может показаться, что сказанное трудно отнести к последствиям действия динамических факторов. На этот счёт уместно привести парадоксальный, но тонкий вывод Г. Раушнинга, сделанный в его работе «Нигилистическая революция» (1937) и касающийся того, что гитлеровский переворот был чистейшим воплощением динамизма (Камя, 1990, с. 256).

Сложность положения классической концепции гуманизма и гармоничности в ситуации начала XX века состояла не только в факте её явного вытеснения с авансены художественных процессов, но и в том, что она вынуждена была занять позицию защиты. В положении нападающей стороны оказались тенденции, связанные со всякого рода «аклассическими» проявлениями.

Симптомы надвигающейся опасности заявили о себе уже с 1890-х годов – например, в оперной драме сильных страстей («Пиковая дама» Чайковского, «Алеко» Рахманинова, «Царская невеста» Римского-Корсакова), где на первый план выдвинуты натуры с завышенными притязаниями, готовые использовать для достижения своих целей любые средства, что губительно отзывается и на них самих, и на их окружении.

Свидетельством обострения «болезни» в 1900-е может служить появление таких опер Римского-Корсакова, как «Кашей» с зафиксированным здесь ожесточением человеческих душ и «Китеж», где происходит катастрофическое столкновение высокой духовности с аморализмом (образ Кутерьмы) и насилием (татары). Столь же показательны неожиданные метаморфозы, не раз происходившие в те годы с творчеством Танеева и Метнера: типичною для них сдержанность и рациональную упорядоченность всё чаще нарушают вторжения смятенных эмоций, нервных экспрессий, страдальческих исповедей (примерами могут служить Фортепианный квартет Танеева и Сказка *op. 8 № 2* Метнера).

В 1910-е годы происходит резкий скачок уровня дисгармонии. Атака на устоявшиеся представления о человеке и человечности велась самым широким фронтом, во всевозможных направлениях и судить об этом можно было уже по предшествующему изложению. Так, серьёзную угрозу естественным формам существования представляло активное внедрение урбанистики, особенно в варианте самодовлеющего техницизма. Под воздействием механизации утрачивается гибкость, теплота, живое дыхание, их заменяет жёсткая регламентация, отчуждённо-внеэмоциональный характер, прямолинейность и схематизм. То есть происходит обездушивание – машина подчиняет и даже поработывает человека. В сущности, это был процесс примитивизации, хотя и завуалированной, так как осуществлялась она под флагом технического прогресса. Но существовали и формы открытого опрощения. Наиболее отчётливо оно проявилось в выдвигании современного «язычества», «варварства», «скифства». Всё это, чрезвычайно оригинальное с точки зрения художественного развития, в то же время имело весьма неоднозначную подоплёку в социокультурном плане. За отмеченными явлениями стояло пренебрежение к сложившимся этическим и эстетическим нормам, а в пределе это нередко означало культ растворяющего в себе людского множества, примат слепого инстинкта и грубой силы, склонность к анималистским проявлениям, одичанию и вандализму. Говоря о таком «первородном Адаме», А. Блок пронзительно заметил, что это «какой-то уже другой человек, вовсе без человечности» (Блок, 1980, с. 270). «Язычество» было нацелено не только против традиций Классической эпохи, но и против многовековых накоплений цивилизации в целом. Вот что скрывалось под покровом архаических одеяний, за экзотикой эмоций и поступков воображаемого древнего существа, и эта суровая реальность XX века была высвечена творцами новой музыки беспощадно.

Нетрудно заметить, что через подобную образность метафорически моделировалась та опасность, смысл которой Х. Ортега-и-Гассет сформулировал в работе «Восстание масс» в категориях новоявленного «массового общества», подчеркнув следующее: «Суть жизненных правил человека массы в том, чтобы жить, не подчиняясь заповедям» (1989, с. 153).

К сходным выводам почти десятилетием раньше в статье с симптоматичным названием «Крушение гуманизма» (1921) пришёл А. Блок: «Когда на арене европейской истории появилась новая движущая сила – не личность, а масса – наступил кризис гуманизма» (1982, с. 328).

Печальной приметой времени становится дух воинствующего негативизма: всевозможные жизненные эксцессы и нигилистические мотивы, одиозные проявления и наплывы отчуждения, выхолащивание человеческого и отречение от него, свобода от этических предписаний (с крайностями в виде анархии и тоталитаризма), угрожающий индекс «падения нравов» – всё это сказывалось в духовном оскудении, в гротескных деформациях человеческой натуры, в демонстративном цинизме и несло с собой заведомый «скепсис по отношению к идеалам истины, добра и красоты» (Современные проблемы советской музыки, 1983, с. 101).

* * *

Очень многое в современном негативизме определялось его чрезмерной интенсивностью, ведущей к экстремальным величинам: от радикализма к фанатизму, от экспансивности к агрессивности. Ожесточение душ, нагнетание враждебности и устрашающих акций были способны вылиться в такой злоедейский фантом XX века, как вандалистское сладострастие попрания и уничтожения.

Как иллюстрацию сказанного, имеет смысл привести характеристику 1910-х годов, сделанную в призме писательского сознания: «Это время, когда диалектика истории привела один класс к истребительной войне, а другой – к восстанию; когда горели города, и прах, и пепел, и газовые облака клубились над пашнями и садами; когда сама земля содрогалась от гневных криков удушаемых революций и, как в старину, заработали в тюремных подвалах дыба и клещи палача» (Толстой, 1947, с. 84-85). Добавим к этому наблюдение более позднего времени, сделанное в одном из писем 1940-х годов швейцарского писателя Г. Гессе: «За последние десятилетия мы достаточно насмотрелись, к чему приводит пренебрежение созерцанием во имя непреклонного действия: к обезжествлению динамизма, а при случае и того хуже, к “похвалам опасной жизни”, короче – к Адольфу и Бенито» (1977, с. 25). Имеются в виду Гитлер и Муссолини; «опасная жизнь» – словосочетание из лексикона итальянских фашистов. Подрыв позитивных установок и наращивание конфликтности сделали устойчивым ощущение катастрофичности бытия. «Катастрофа, в которой мы живем», – скажет позднее А. Онеггер, касаясь содержания своей Третьей симфонии. Приводя эти слова, М. Друскин справедливо замечает, что они «могут быть взяты эпиграфом и к творениям других композиторов, охваченных стремлением отобразить усилившийся натиск зла, коварства, насилия, угнетения» (1982, с. 15). И если оценивать общую ситуацию, то придётся, вероятно, согласиться с А. Камю, который утверждал, что для XX века стала характерной «обыденность злодейства», аргументируя это следующим образом: «Раньше злодеяние было одиноким, словно крик, а теперь оно универсально. Ещё вчера преследуемое по суду, сегодня преступление стало законом» (1990, с. 120, 336).

Значительно раньше, в качестве итогового обобщения, сделанного на исходе рассматриваемого периода (1930), Х. Ортега-и-Гассет констатировал: «Насилие становится в наше время обычным явлением, нормой» (1989, с. 144).

Остаётся подчеркнуть, что «чувство катастрофы» (А. Блок) вызревало уже с рубежа 1890-х годов, особенно отчётливо в позднем творчестве Чайковского. Психологический сдвиг в плоскость этого состояния, которое становилось одной из констант жизнеощущения, без труда улавливается в призме гибельных исходов ряда произведений композитора – начиная с симфонической поэмы «Воевода» и увертюры-фантазии «Гамлет», кончая оперой «Пиковая дама» и Шестой симфонией.

Кстати, достаточно сопоставить «Пиковую даму» с «Евгением Онегиным», как её аналогом из предшествующего периода (аналогом по лирико-драматическому строю образов, по силе художественной выразительности и значимости в наследии), чтобы убедиться, насколько ощутимым был скачок уровня напряжения. И не приходится говорить об исторической локализованности, то есть о сопряжённости подобных явлений только и сугубо с исходом прежнего мира. Внимательный взгляд обнаруживает тенденции более общего порядка, имеющие непосредственное отношение и к Модерну. В определённых своих сторонах отмеченная настроенность оказывалась и приметой нового жизнеощущения.

Происходившее было не только скорбным знаком уходящей цивилизации – одновременно это был знак вступления в историческую зону колоссальной конфликтности и трагического мироощущения. Следовательно, исход предшествующей эпохи становился *истоком* эры небывалых катаклизмов и катастроф.

Один из конкретных и самых ранних примеров подобной «двуликости» находим в сфере фатальной образности Чайковского – это вторжения грозowych *tutti* в Пятой симфонии, особенно на кульминации её II части, где звучание тяжелой меди в оголённо-прямолинейном интонационном контуре и с категоричным росчерком кадансовой синкопы воспринимается как выражение непререкаемого повеления, надличного диктата, требующего безоговорочного подчинения, что раскрывало ситуацию открытого подавления. Не случайно очертания этого образа весьма непосредственно отзовутся позднее в эпизоде нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича – в эпизоде, который стал для искусства XX века важнейшим музыкальным обобщением натиска негативно-одиозных побуждений.

Итак, вхождение в «систему координат» исключительной напряжённости бытия вместе с раскрепощением от устоявшихся норм, вместе с угрожающим размахом разного рода деформирующих воздействий, вместе с экспансией нового мира и взрывчато-скачкообразным характером развития повлекло за собой сильнейший кризис сознания, резкий слом сложившихся представлений и понятий.

Можно сколько угодно говорить о необходимости кардинальной ревизии основ бытия, но невозможно отрицать того, что в сфере гуманизма происходили труднообратимые изменения к худшему. И если в начале XX столетия на повестке дня стоял вопрос морального выживания отдельных поколений и социальных слоёв, то к концу века со всей очевидностью встала проблема физического выживания человечества в целом.

* * *

Питательная почва дисгармонии была во многом связана с действием всевозможных антитез, представленных на уровне единичного произведения (заострённый контраст составляющих эпизодов, частей), на уровне творчества отдельного композитора (между различными его сочинениями) и, наконец – на уровне музыкального искусства в целом (противостояние направлений, индивидуальных стилей). Склонность к выявлению антитез, столь свойственная романтическим периодам вообще, получила в начале XX века особое развитие по причине радикализма художественных установок, ввиду тяготения к предельным, поляризованным формам выражения. Если суммировать некоторые из типичных антитез, нашедших своё преломление в музыкальном искусстве этого времени, получим примерно следующую картину разноплановых сопряжений:

- старый мир – новый мир;
- архаика – модерн;
- адинамия, подчёркнутая индифферентность, созерцательность, пассивность – динамизм, деятельно-преобразующая направленность, повышенная интенсивность проявлений, активизм;
- апатия, депрессия, безотрадность существования, трагизм, пессимистическое восприятие окружающего – воодушевление, подъём сил, праздничное ощущение бытия, исключительное жизнелюбие, героико-оптимистическая настроенность;
- гедония, беспроblemное существование – обострённая конфликтность;
- утончённость, изысканность, эстетизм, стремление к идеально-возвышенному – материально-вещная приземлённость, плакатно-огрублённый штрих, примитивизм;
- субъективистское – объективистское;
- *emotio – ratio*;
- деструктивное – конструктивное.

Разумеется, это только схема, располагающая удобством наглядности. Внутри неё существовала масса взаимоотношений. Допустим, возвышенно-одухотворённая лирика, наиболее широко представленная в творчестве Рахманинова, противостояла как мотивам обыденно-прозаического существования, так и красочно-декоративному «варварству», как пессимистическим веяниям, так и жизненной сверхактивности.

Среди антитез начала XX века важнейшей предпосылкой дисгармонии служило действие антитезы *объективное – субъективное*, в ряде случаев доводимое до грани *объективизм – субъективизм*.

Процесс объективации особенно ощутимо отразился на положении лирики. В сравнении с прошлым значимость её резко снижается, сплошь и рядом она оказывается далеко на заднем плане. Так, в балете Стравинского «Петрушка» она отодвигается внешним, насыщенно событийным действием и представлена

крохотными островками, самый развёрнутый из которых – эпизод смерти главного героя (ц. 129 – всего 10 тактов), где его лейтмотив до неузнаваемости преобразован в проникновеннейшее *lamento*.

Более того, наблюдался процесс «насиленной депортации» лирики. Скажем, в Десяти пьесах *op.12* Прокофьева мягкие, лирические настроения (№№ 2, 4-7) попадают в кольцевую осаду жёстких, экспансивных образов (№№ 1, 3, 8-10) – автор всемерно утверждает чёткость и материальную осязаемость, конструктивность и упругость мускульной энергии, даже если это связано с издержками плакатности, огрублённости, гротеска.

Одно из следствий «антилиризма» состояло в том, что непомерно выдвигался инструментализм и уходили в тень вокальные жанры. Речь идёт не столько о количественной стороне, сколько об удельном весе художественных достижений, которых несопоставимо мало в сравнении как с вокальной классикой предшествующей эпохи, так и с завоеваниями инструментализма начала XX века.

Другое следствие – совершенно явное ослабление роли мелодического начала. Справедлива констатация в отношении всего общеевропейского художественного процесса тех лет: «Выдающиеся мелодисты становятся редкостью, образуя заметное меньшинство среди творцов новой музыки. Что же касается таких мастеров, как Скрябин и Дебюсси, Стравинский и Шёнберг, то их важнейшие достижения относятся к сфере гармонии и оркестровки, к особым ритмическим и фактурным открытиям» (Музыка XX века, 1976, с. 90).

В частности, если вернуться к отечественному вокальному творчеству, обнаружим совсем не случайную трансформацию романса в «стихотворение с музыкой», что отражало переход от напевности к речевому интонированию. Причём очень характерно, что даже в такой жанрово-стилистической метаморфозе к середине 1910-х годов обрывается вокальное творчество Рахманинова, этого последнего выдающегося мастера классического романса.

* * *

И за пределами лирики в русле объективации проходили процессы коренного перерождения. Самый характерный из них можно обозначить метафорой «великое охлаждение». Не исключено, что возникло оно из соображений самосохранения и выживания, как реакция на тотальный наплыв подавляющих воздействий, однако сейчас важнее установить основные контуры самого явления. Происходит утрата непосредственности, теплоты, вуалирование и нейтрализация эмоциональной окраски, отстранение от привычных настроений радости и печали. Типичной становится подчёркнутая сдержанность, подчас даже отстранённость от переживаемого чувства (своего рода анальгезия или анестезия, если воспользоваться медицинской терминологией). Высказывание перемещается в плоскость созерцания, медитации или констатирующего пассажа, приобретает рациональный, суховато-рассудочный характер.

Не потому ли А. Белый, анализируя в середине 1910-х годов структуру нового человека, с горьким сарказмом отмечал, что у него «вместо знания и сердечного отношения господствуют два усвоения жизни: при помощи мозга и при помощи функций желудка» (Белый, 1923, с. 10). С точки зрения средств выразительности одно из следствий этого состояло в том, что музыкальная ткань становится жестковато-графичной, аскетичной, как бы сконструированной. В плане художественного метода общая отстранённость зачастую выражается в том, что происходит перемещение акцента с проникновения и переживания на изображение.

Уже в классике рубежа столетия возникает сильнейшее тяготение к картинности, особенно в творчестве А. Глазунова и А. Лядова, которое продолжилось и в 1910-е годы (в качестве типичного опуса можно назвать оркестровую картину А. Лядова «Из Апокалипсиса»). Очень притягательными оказались формы «театра представления» – в первую очередь это касалось молодых авторов того времени, утверждавших сугубо современную стилистику (балет С. Прокофьева «Шут», позднее его опера «Любовь к трём апельсинам»). Самым последовательным приверженцем «представленчества» был, как известно, И. Стравинский. Характеризуя его художественную позицию, Б. Асафьев в конце 1910-х годов проницательно подмечает, что в своём творчестве он предстаёт прежде всего «как наблюдатель, который умеет и знает, как схватить и запечатлеть тот или иной момент», многозначительно добавляя: «Стравинский лишь констатирует современность» (Советская музыка, 1982, № 2, с. 19). И вопрос не только в отказе от психологизма, в сосредоточении на внешних проявлениях. Вспомним решённые в изобразительно-характеристическом роде сцены убийства – Петрушки в одноимённом балете Стравинского и Лисы в его «Байке» или шутиных жён в балете «Шут» Прокофьева. Можно указать и на развязку его оперы «Маддалена», где героиня с поразительным спокойствием созерцает трупы двух близких себе людей, погибших по её вине.

Представим себе глобальные катаклизмы, отмечаемые в «Весне священной» Стравинского и кантате Прокофьева «Семеро их» как бы сторонним регистратором, вне эмоционально-драматической оценки разрушительного результата, когда в происходящем (при всей сверхвозбуждённости) чувствуется дух расчётливого, методичного уничтожения, что делает разгул ожесточения ещё более устрашающим. Следовательно, можно говорить о возникновении «эффекта бесчувствия». Подразумевается нарочитая отчуждённость от переживаемого состояния, индифферентность к экспрессии болевых ощущений.

Многое сводится к констатации или своеобразному любопытству, к созерцанию или аналитическому изучению (как бы иллюстрируя пушкинское «Добру и злу внимая равнодушно»). Любые драмы и катастрофы всего лишь фиксируются сознанием. Не в этом ли кроется корень тех неисчислимых акций людского уничтожения, которыми так обременило себя XX столетие?

Важнейшее русло отстранения связано с действием надличных факторов. Закономерность развития данного явления подтверждается тем, что свою роль в его художественном моделировании сыграли в начале XX века

последние представители Классической эпохи. Так, в отдельных песнях и хорах Комитаса находим, что объективация приводит к оттеснению человеческого, когда оно сливается с отрешённой, бесстрастной природной материей или теряется в зияющей пустоте и всепроникающем холоде безмерного космоса.

Если взять, к примеру, творчество Рахманинова, то обнаружим в ряде произведений тенденцию к растворению индивидуального в общем – в формах пантеизма («Остров мертвых»), в культовой ритуальности («Литургия Иоанна Златоуста»), в синтезе обрядового и народно-массового начала («Всенощная»), в слиянии народно-массовой и природной стихии (III часть кантаты «Колокола»). У него же примечательны случаи отказа от своего неповторимо индивидуального композиторского стиля ради надличного канона во «Всенощной» и особенно в «Литургии», что может напомнить о практике анонимных мастеров Средневековья.

В творчестве композиторов современной ориентации подобная направленность заявила о себе с неизмеримо большей заострённостью. Так, у Стравинского (прежде всего в его «языческих» опусах) находим сильнейшее влечение к обрисовке массовидных существ, когда совершенно неуместными оказываются категории личности, единицы. Причём культ множеств ведёт не только к нивелированию индивидуального и отчуждению от него, но и способствует возникновению духа отчуждённости вообще.

Соединение обеих рассмотренных тенденций объективистской эстетики (возвеличение внеличного начала и «эффект бесчувствия») было в своё время отмечено Б. Ярустовским в «Весне священной», где отсутствует «*внимание к отдельной личности, даже к тем немногим солистам, что выделены из числа действующих лиц – к трагической судьбе Избранницы или эпизодической фигуре Старейшего. Смерть Избранницы – молодого существа – никак не волнует композитора, и он не преследует цели заставить сопереживать, волноваться зрителя-слушателя. Его привлекают лишь целые человеческие группы, пласты, в столкновении которых движется, развивается Жизнь – молодость и старость, женское и мужское начала, человек и природа*» (Ярустовский, 1989, с. 304).

* * *

Одновременно с процессом объективации в искусстве начала века развивались устремления прямо противоположные.

Субъективная направленность могла выявлять себя в избирательно-специфических ракурсах видения окружающего мира – усложнённо-метафорическом, символистском, ирреально-фантастическом. Наблюдается влечение ко всякого рода экзотике (включая архаику), заметны акценты на особенном, необычном, причудливом. Однако главное было связано с самопроявлениями индивида. Напоминая происходившее в западноевропейском романтизме первой половины XIX века, в отечественной музыке начала XX столетия по причине чрезвычайной активизации личностной сферы необычайно важное место начинает занимать сольная фортепианная литература и столь же закономерно выдвигается плеяда выдающихся композиторов-пианистов (Скрябин, Рахманинов, Метнер, Прокофьев), важнейшую часть наследия которых составляет фортепианная музыка.

Точно также, совсем не случайно широкое распространение получает крупный цикл фортепианных миниатюр с его возможностями многомерного раскрытия мира личности. Среди опытов создания такого рода микрокосмоса следует назвать в первую очередь 12 этюдов *op. 8* и 24 прелюдии *op. 11* Скрябина, Прелюдии *op. 23* и *op. 32* и Этюды-картины *op. 33* и *op. 39* Рахманинова, Десять пьес *op. 12* и «Мимолётности» Прокофьева, а также созданные в 1920-е годы циклы «Воспоминания», «Пожелтевшие страницы», «Причуды» Мясковского и «Афоризмы», 24 прелюдии *op. 32* Шостаковича. Очень симптоматично, что у тех из названных композиторов, которым довелось творить за пределами рассматриваемого периода, впоследствии интерес к фортепианной миниатюре резко падает, одновременно не менее ощутимо падает и художественная результативность в этой сфере (в числе редких исключений – принадлежащие Шостаковичу 24 прелюдии и фуги *op. 87*).

В своём крайнем выражении мир индивида предстал утончённо-изысканным до рафинированности, прихотливо-искусным, эстетизированным до изошённости. Тяготение к субъективизму сказалось также в эгоцентрических склонностях, в чертах причудливости и в экстравагантных проявлениях. Наконец, это могли быть реакции нервно-впечатлительной натуры, вспышки обострённой экспрессии и экстаической эмоции, позиция вызова, порождающая экспансивные выпады. Уже само по себе появление человеческого характера с подобными параметрами мироощущения исключало возможность гармоничности. Таким заявлен, к примеру, герой скрябинского «Прометея», персонифицированный тембром солирующего фортепиано (эту партию и сам автор сознательно связывал с воплощением чувств и мыслей индивида) – своевольный, с претензиями на исключительность, импульсивный до взвинченности, склонный к спонтанным всплескам активизма (рваные ритмические рисунки, интонационный излом, чрезвычайная усложнённость гармоний, форсированная звучность, фактура стихийных мазков и резких бросков). Это уже почти законченный портрет современного эгоцентрика, годом позже представшего в образе Петрушки из одноимённого балета И. Стравинского, затем во второй из Трёх пьес для струнного квартета того же автора, а также в отдельных «Мимолётностях» С. Прокофьева и в некоторых фортепианных композициях Н. Рославца.

Отмеченное противостояние объективного и субъективного, в пределе доводимое до грани объективистского и субъективистского, как и действие других антитез, являлось показателем расслоения отображаемой действительности, её поляризации на разнонаправленные жизненные сущности. Такое противостояние создавало почву для разного рода художественных открытий, для интенсивного расширения горизонтов возможного, но в то же время отражало чрезмерную напряжённость человеческого существования, его остро выраженную противоречивость. Так, в движении к объективистской позиции игнорировалось индивидуально-личностное начало, а в движении к субъективистской позиции третировалась окружающая действительность – в том и другом случае возникали соответствующие деформации в устоявшихся представлениях о мире и человеке.

Дополнительное обострение дисгармонии происходило в результате непосредственного совмещения антитез, то есть когда они существовали не порознь, в противостоящих массивах произведений, а в рамках одной концепции – подобно тому, как взаимодействует объективное и субъективное в «Петрушке» Стравинского («массовка» площади и подчеркнутая индивидуализация в «интерьерных» сценах). Более того, антитезы могли вступать в самые неожиданные синтезы, что также служило фактором сильнейшей противоречивости.

Имеет смысл напомнить известное самонаблюдение А. Скрябина: *«И всё крайние настроения; то вдруг покажется, что сил бездна, всё побеждено, всё моё; то вдруг сознание полного бессилия, какая-то усталость и апатия; равновесия никогда не бывает... Ведь нужно же было двум полюсам поместиться в одном человеке»* (1965, с. 95).

В числе показательных случаев смыкания крайностей можно назвать такие: микромир и макрокосмос, «скифство» и урбанистика, фовистское и эстетизированное, рафинированный интеллектуализм и сфера подсознания, конструктивно-рационалистическое и стихийно-хаотичное. Остаётся подчеркнуть, что всё это складывалось ещё на рубеже века, в том числе в творчестве представителей национальных школ, что дополнительно подтверждает закономерность происходившего. Если взять к примеру, романсы латышского композитора Э. Дарзиньша, то находим два полюса: либо упоение лирическим чувством («Розы рвёшь с кустов», «Мое счастье»), либо безотрадность, горестная потерянность («Зимней ночью у окна», «Резиньяция»). Примерно то же и в романах Д. Аракишвили: высветленная гедония («На холмах Грузии», «Ручей и цветы», «В царство розы и вина – приди!») и печальная тягостность существования («Догорела заря», «Лишь окутают землю сумерки», «Полночь глуха» с красноречивым подзаголовком «Симфония скорби»).

* * *

Воздействие силового прессинга и обострённой противоречивости самым непосредственным образом сказалось на психологической структуре человеческой личности, вызвав кризис сознания. Именно так воспринимаемый смысл происходящего с достаточной отчётливостью фиксировался многими из современников. К примеру, три части, составляющие написанную в 1910-е годы книгу раздумий А. Белого «На перевале», носят заголовки: «Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры» (Белый, 1923). Этот цикл предваряла вышедшая в 1910 году статья «Кризис сознания» (Белый, 1911).

Сегодня, с позиций пройденной исторической дистанции, совершенно ясна закономерность этого кризиса, возникшего на пороге и начальной стадии нескончаемой череды всякого рода катаклизмов, которые стали достаточно привычными для XX столетия, но в его первые десятилетия нередко воспринимались как губительное потрясение.

Один из показателей кризиса сознания – чрезвычайно широкое распространение мотивов безотрадного существования. Примечательно, что они активно развивались и в жанре фольклорных обработок – среди запечатлённых здесь состояний можно встретить безутешное *lamento*, плач о тяготах жизни, и временами экспрессия оказывалась сгущённой до предела (хоры Н. Леонтовича «Была у матери одна дочка», «Зеленый тот орешник», «Из-за гор» или обработки М. Саара типа «Где есть дом людей несчастных»).

С мотивами безотрадности в разной степени соприкасались практически все авторы фольклорных аранжировок, но были и такие, что едва ли не всецело посвятили себя воплощению подобных настроений. Среди них – Д. Аракишвили, у которого преобладали настроения горькой разуверенности, душевной усталости, сетований на судьбу и который разрабатывал эти мотивы не только в лирических песнях («Баяты»), но и в земледельческих («Оровела»), аробных («Урмули»).

В числе наиболее употребляемых композитором средств выразительности – никнувшие ламентозные обороты с прорывом интонаций рыдания, щемящие созвучия с участием больших септаккордов, темповая заторможенность, сумрак низких регистров, кадансы на доминантовом квинтквартаккорде, застывающем как безмолвный вопрос. Постоянно ощутимо присутствие атмосферы жизненного запустения, в котором человек чувствует себя брошенным, одиноким. Передаётся это через обрисовку соответствующей пейзажной среды – благодаря сверхпрозрачной фортепианной фактуре с широким разбросом голосов, в опоре на блёкло звучащие унисоны, квинты, октавы в протяжённых длительностях, иногда с добавлением дрожащей вибрации отдельного тона или тихого тремолирования, напоминающего тоскливый шорох ветра.

* * *

Если подобные настроения получили столь широкий резонанс в отображении жизни народной среды, обычно отличающейся душевным здоровьем, то можно представить интенсивность их разработки за пределами фольклорной сферы. Для примера остановимся на двух разноплановых произведениях, одинаково примечательных тем, что закончены они в 1912 году, который для отечественной истории был ознаменован всеобщим подъёмом жизненной активности. А рядом, по только что отмеченному принципу антитез – нечто совершенно иное, ярко отразившееся в принадлежащем Я. Степовому «Прелюде памяти Шевченко» (существует в редакциях для фортепиано и для струнного оркестра) и в опере А. Тиграняна «Анүш». Причём следует подчеркнуть, что о случайности здесь не может быть речи ввиду определяющей значимости названных сочинений для этих авторов – «Прелюд» считается центральным произведением Степового предреволюционного десятилетия, «Анүш» является общепризнанной вершиной всего творчества Тиграняна. В первом случае хорошо ощутимы флюиды «мировой скорби», идущие от трагедийных романсов Рахманинова и некоторых фортепианных пьес раннего Скрябина. Разворачивая изложение цепью всё выше вздымающихся волн, композитор передаёт

развитие состояния от сдержанной печали к обнажённой экспрессии боли, страдания, когда в стремлении вызвать непосредственный эмоциональный отклик музыка приближается к грани мелодраматизма. И хотя изредка прослушивается нота протеста (явственной всего на гребне последней драматургической волны), безусловно доминирующей остаётся печать тягостности, горестной безнадежности. Переходя к опере «Анүш», сталкиваемся с почти тотальной фиксированностью на состояниях горестной озабоченности и скорби, в спектре которых не способны что-либо изменить иногда возникающие эпизоды оживлённого движения и элементы героики, поэтому повествование логично завершается лирически трактованным отпеванием. С точки зрения музыкально-смысловой выразительности определяющей здесь является фигура человека, который оказался в стороне от основного потока жизни, замкнулся в мире собственных переживаний, ведёт тоскливое существование по инерции, на упадке сил, без света и надежды. Мерой такого существования становится тягостность и неудовлетворённость, что раскрывается через различные отрицательные аффекты (заунывная меланхолия, обиды, упрёки, плач) и превращает произведение в *opera-lamento*.

По мнению М. Тараканова, восприятие ряда произведений армянских композиторов (от песни «Антуни» Комитаса до оперы «Анүш» Тиграняна) должно обязательно учитывать чрезвычайно важную для искусства их страны тех лет тему изгнанничества. Полностью соглашаясь с этой мыслью, хотелось бы отметить, что в данном случае разработка темы изгнанничества совпала с развитием одной из общих линий всего отечественного художественного творчества.

Мотивы безотрадного существования составляли одну из граней разветвлённого образно-смыслового комплекса, который сложился под воздействием следующих моментов. Мир потерял устойчивость, утратил жизненно важные опоры, в атмосфере всеобщего разлома слишком многое рушилось и ломалось.

* * *

«Наше время – время сдвига всех осей», – заметил в 1914 году Вяч. Ив́анов (1916, с. 347). В прямых параллелях с отмеченной идеей, но, уже переводя её в конкретику средств музыкальной выразительности, В. Каратыгин писал в том же году о «Весне священной»: «Сдвинулись тональности, громоздящиеся друг на друга, и сдвинулись интервалы. Октавы внезапно соскользнули на септимы. Сдвинулись ритмы. От правильных тактов отсечены где четверть, где восьмая... Везде я вижу сдвиг. Сдвиг в музыке – *pes plus ultra* музыкального модернизма» (Театр и искусство, 1914, № 9). Латинское выражение *pes plus ultra* («дальше некуда») в данном случае колоритно передаёт восприятие происходивших тогда кардинальных перемен. Всё наполнилось брожением и лихорадочными исканиями, наплыв смуты был настолько силен, что могло показаться, будто повсюду господствует хаос, распад. В подобной ситуации весьма типичной становится фигура человека, бредущего сквозь мглистые туманы тревожного времени. Складывается впечатление, что это время не просто тревожное, а поистине грозное: оно накалено до предела, чревато столкновениями и катаклизмами, злым буйством бунтов и пожаров. С одной стороны, сильнейшим образом подавляет действие надличных факторов – будь то идущий извне жёсткий силовой прессинг, громада глобально-всеохватывающего социума с его категоричными установлениями или растворяющий в своём водовороте поток обезличенных множеств. С другой стороны, очень многое в общем неблагополучии объясняется и тем, что нет согласия между людьми, царит рознь и ожесточение душ, происходит недопустимая коррозия нравственности.

Из сказанного становятся понятными исключительная интенсивность и чрезвычайно широкий спектр отрицательных эмоций, характеризующих внутреннюю жизнь индивида: психологическая неуравновешенность, нервозность, тревожное беспокойство, жгучая неудовлетворённость и душевный разлад, подавленность и склонность к пессимистическим выводам. Обычной становится фигура смятенного человека с болезненно рефлексирующим, «расстроеным» сознанием. Распространился тип жизненной судьбы, ход событий которой идёт не «от мрака к свету» (как в классической модели), а наоборот – «от света к мраку» (кантата Рахманинова «Колокола», вокальный цикл Прокофьева «Пять стихотворений Анны Ахматовой»). Развитие подобных состояний не раз подводило к грани трагизма. Он мог находить себя в остроэкспрессивно выраженных эмоциях боли, страдания, в наплывах отчаяния и болезненного страха, доходящих до кошмара, жути. Не менее гнетущими были и внешне бесстрастные формы выражения трагизма – горькая разуверенность, констатация несбыточности идеалов, душевный надлом, чувство обречённости.

Многое в модусе существования связывается с ощущением жизненной дисгармонии. Если попытаться определить крайние точки её амплитуды на примере вокального творчества тех лет, то, с одной стороны, найдём достаточно умеренное выражение душевных тревог и смятений (серия романсов Н. Метнера, близких «Бессоннице»), с другой – психологическую подавленность и откровенно пессимистическую настроенность (романс А. Калныныша «За лебединой стаей облаков»).

Некой средней величиной, своего рода нормой дисгармонии можно считать драму отчаяния. В числе типичных образцов – романс С. Танеева «Что мне она!» (1911), в котором экстагически нервное высказывание передаёт не только боль, горечь, но и ситуацию «разорванного» сознания. Поэтому приходится говорить о речевом потоке не просто взволнованном, порывистом, но и судорожно-лихорадочном, почти бессвязном (неровный, сбивчивый ритм, попадание «не на те» звуки). Потеря устойчивости передаётся в этом романсе и путём соответствующей трактовки других средств выразительности:

- автономно сосуществующие вокальная и фортепианная партии усиливают ощущение несвязности;

- фактура сопровождения производит впечатление «расстроенной» (клокотание фигураций с внезапными прерывами);
- структурная логика практически снята – спонтанный, ничем не сдерживаемый звуковой поток размывает формальную трёхчастность.

Всё вместе взятое позволяет говорить о явственных чертах экспрессионизма.

* * *

Экспрессионистские тенденции, в немалой степени порождённые стремлением передать дисгармонию существования, постоянно заявляли о себе в произведениях Н. Мясковского. «*Мученическая лирика*» – так с предельным лаконизмом обозначил Б. Асафьев пафос раннего творчества композитора (Орлова, Крюков, 1984, с. 42). И действительно, хотя он разрабатывал достаточно широкий круг образов (светлая пейзажность, эпические мотивы, волевой порыв и т. д.), всё же тонус его музыки тех лет в первую очередь определяло следующее: сумрак безотрадной жизни, гнетущее чувство неудовлетворённости, смятения и терзания души, печать трагизма и нередко катастрофический исход. Более всего в этом отражалась драма интеллигенции, сформировавшейся на рубеже XX века и затем оттеснённой на «обочину жизни» стихийным потоком иных, чуждых сил. Судьба этого людского слоя была для художественных интересов Мясковского настолько значимой, что она осталась для его творчества ведущей темой и в будущем, то есть в 1930-1940-е годы, когда композитор не только сохранил, но и упрочил свои классические привязанности.

С отражением кризиса сознания связана преобладающая часть произведений Мясковского 1910-х годов – фортепианных (Вторая соната), вокальных (романсы на стихи З. Гиппиус) и особенно оркестровых (первые четыре симфонии, симфонические поэмы «Аластор», «Молчание»). Этот мотив, с максимальной концентрированностью и в предельно краткой форме воплощённый в среднем разделе II части Пятой симфонии, наиболее масштабное претворение получил в Третьей симфонии (1913-1914). Её ведущие настроения – непрерывное беспокойство, тревожность, психологическая взбудораженность, передающие сумятицу душ и умов в условиях воздействий нового времени. Нервно-судорожное интонирование, блуждающая тональность, частая смена тематизма, фактуры, темпа раскрывают заведомо субъективный характер героя, живущего порывами, на резких перепадах состояний, в рефлексующем строе чувствований. Это человек смятенный и драма его усугубляется тем, что он оказывается между Сциллой подавляющих импульсов мира внешнего и Харибдой замыкания в мире внутреннем. В первом случае – надличные вердикты-предписания (тема вступления I части) либо глумливый шабаш демонической силы (финал), что основано на форсированно-акцентной динамике духовых, на отталкивающем в своей плакатности оголённом рельефе, на подчёркнуто экспансивном напоре. Во втором случае – оазисы покойно-просветлённого, мечтательного лиризма (благородство интонационных очертаний, тонкий оркестровый колорит с высветленным звучанием струнных и солирующих высоких деревянных).

Самый развёрнутый из этих оазисов – реприза побочной партии (ц.26), которая переходит в код I части и даёт первый вариант драматургического исхода: человек ищет прибежища в отрешении от бурлящего водоворота бытия, в уединённом созерцании богатств собственной души. Но это всего лишь эфемерная надежда, только мираж, и ещё более развёрнутая кода следующей, финальной части (ц. 56) регистрирует совершенно иной, безжалостный исход: траурный марш звучит как констатация бесплодности усилий, герой предаётся чувству безнадежности, впадая в апатию и разuverенность.

Источники | References

1. Белый А. Арабески. М., Мусaget, 1911.
2. Белый А. На перевале. Берлин – Пг.; М.: Изд-во З. И. Грошбин, 1923.
3. Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. Л.: Художественная литература, 1980. Т. 2.
4. Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. Л., Художественная литература, 1982. Т. 4.
5. Варуц В. Музыкальный неоклассицизм. М.: Музыка, 1988.
6. Гессе Г. Избранное. М.: Художественная литература, 1977.
7. Друскин М. Игорь Стравинский. Л.: Сов. композитор, 1982.
8. Иванов Вяч. Борозды и межи. М.: Мусaget, 1916.
9. Камю А. Бунтующий человек. М.: Политиздат, 1990.
10. Музыка XX века: в 2 ч. М.: Музыка, 1976. Ч. 1.
11. Музыкальное наследие Чайковского. М.: Музгиз, 1958.
12. Орлова Е., Крюков Н. Академик Б. В. Асафьев. Л.: Музыка, 1984.
13. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Вопросы философии. 1989. № 3.
14. Скрябин А. Н. Письма. М.: Музыка, 1965.
15. Современные проблемы советской музыки. Л.: Сов композитор, 1983.
16. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.: Музгиз, 1963.
17. Тевосян А. «Литургия» С. Рахманинова: Диск «С. Рахманинов, Литургия Иоанна Златоуста» / стерео А 10 00407 005. М.: Мелодия, 1988.
18. Толстой А. Н. Полное собрание сочинений: в 15 т. М.: Гослитиздат, 1947-1949. Т. 5.
19. Ярустовский Б. Избранное. М.: Музыка, 1989.

Информация об авторах | Author information**RU****Демченко Александр Иванович¹**, д. иск., проф.¹ Международный центр комплексных художественных исследований;
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова**EN****Demchenko Aleksandr Ivanovich¹**, Dr¹ International Center of Complex Artistic Research;
Saratov State Conservatory¹ alexdem43@mail.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 17.09.2023; опубликовано online (published online): 10.11.2023.

Ключевые слова (keywords): музыкальное искусство России; классическая концепция гуманизма и гармоничности; идейно-концепционная суть музыкального произведения; Russian music art; classical concept of humanism and harmony; ideological-conceptual essence of a musical work.