



А. И. ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
Центр комплексных художественных исследований
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

**Мир и человек начала XX века
в зеркале музыкального искусства России.
Очерк первый**

В начале первого из серии очерков, посвящённых проблеме отображения человека в музыкальном искусстве, предлагается периодизация художественного творчества, обосновываются понятия Классической эпохи и эпохи Модерн, что позволяет рассмотреть их взаимодействие в период 1890–1920-х годов. Далее они именуются началом XX века. При изучении музыкального искусства России указанного времени подразумевается её статус многонациональной державы, что было унаследовано советским государством. По этой причине в анализ вовлекаются артефакты, относящиеся не только к русской, но и к другим композиторским школам (главным образом Украины, Прибалтики и Закавказья). При этом не проводится водораздел между творчеством дореволюционных и послереволюционных лет, так что на равных правах анализируются произведения, принадлежащие Чайковскому и Римскому-Корсакову, Скрябину и Рахманинову, Стравинскому и Прокофьеву, Шостаковичу и Давиденко, Витолу и Комитасу, а также многим другим. Воссоздавая посредством осмысления этого материала художественную картину мира, автор одним из важнейших бытийных процессов называет коренное обновление и кардинальное раздвижение жизненных горизонтов. Свою эволюцию XX столетие начинало с интенсивнейшего продуцирования идей, открытий, новаций. Это был настоящий бум модернизации, поистине революционный переворот. В контексте бурной экспансии Модерна преодоление инерции нередко означало вызов прошлому, разрыв с ним, его ниспровержение. Путём резкого слома прежних представлений и установок, подчас ценой немалых издержек был совершён прорыв в качественно новую жизненную реальность, сложился принципиально иной тип мироощущения, психологии, двигательного-эмоционального настроения. Всё это рассматривается через анализ образных линий, связанных с категориями макрокосмоса и микромира, юношеской тематики, неофольклоризма, деятельно-преобразующих инициатив в ипостасях героики и динамизма.

Ключевые слова: музыка начала XX века, Классическая эпоха, Модерн.

Для цитирования / For citation: Демченко А. И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк первый // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 89–97.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.089-097.

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Center for Comprehensive Art Studies
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

**The World and the Human Being of the Beginning of the 20th Century
Reflected by the Art of Music in Russia.
First Essay**

In the beginning of the first of a series of essays devoted to the issue of the reflection of the human being in the art of music, there is a proposition of a periodization of art, the concepts of the Classical Era and the Modern Era are substantiated, which makes it possible to examine their interaction during the period between the 1890s and the 1920s. Subsequently they are manifested in the beginning of the 20th century. When studying the art of music in Russia of the indicated time periods, we must presume its status of a multinational state, which was inherited by the Soviet state. For this reason, the analysis draws in artefacts pertaining not only to the Russian compositional school, but also to

those of other peoples (chiefly, those of the Ukraine, the Baltic countries and the Trans-Caucasus). At the same time, there is no dividing line presented between the musical legacy of the pre-revolutionary and the post-revolutionary periods, so the musical compositions of Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov, Scriabin and Rachmaninoff, Stravinsky and Prokofiev, Shostakovich and Davidenko, Vitols and Komitas, as well as many others are analyzed on an equal footing. While recreating the artistic picture of the world by means of comprehension of this material, the author deems the radical innovation and cardinal spreading of living horizons to be one of the most important existential processes. The 20th century began its evolution with a most intensive production of ideas, discoveries and innovations. This was a real boom of modernization, a truly revolutionary upheaval. In the context of the headlong expansion of the Modern Era the overcoming of inertia frequently presumed a challenge to the past, a break with it, or its subversion. By means of a harsh dismantlement of previous perceptions and notions, at times through considerable expenditures a breakthrough was made into a qualitatively new living reality, a principally different type of world perception, psychology, motional-emotional attitude was created. All of this is viewed through analysis of image-related lines connected with the categories of the macrocosm and the microcosm, youthful subject matter, neo-folklorism, active-transforming initiatives in the hypostases of heroism and dynamism.

Keywords: music of the beginning of the 20th century, the classical era, the modern style.

Насколько можно понять, мы находимся сегодня в преддверии нового исторического измерения. То, что устанавливалось на заре XX века, по-видимому, приближается ныне к своему эволюционному завершению. И думается, что в совсем недалёком будущем мы, вероятно, со всё большей отчётливостью сможем увидеть контуры иного времени. Вот что побуждает обратиться к осмыслению того, что происходило около столетия назад, когда закладывался фундамент ещё продолжающей существовать современной эпохи. Но прежде необходимо оговорить те понятия и определения, которые будут фигурировать в ходе последующего изложения.

Новое время в исторической науке принято исчислять с эпохи Возрождения. Вслед за ней последовала эпоха Барокко, а далее начиналось то, что обозначим *Классической эпохой*. Такое наименование правомерно, поскольку именно в ходе её эволюции в различных видах искусства сложились основополагающие формы и жанры. Если придерживаться традиционной хронологии, то Классическую эпоху составили два историко-художественных измерения, получившие давно установившиеся названия: Просвещение (вторая половина XVIII века) и Романтизм, под которым обычно имеют в виду всё XIX столетие. Но здесь сразу же требуются существенные поправки.

Эпоха Просвещения распадается на два составляющих её периода приблизительно сорокалетней протяжённости: Раннее Просвещение (примерно 1730–1760-е годы) и собственно Просвещение, или Высокое и Позднее Просвещение (1770–1800-е), где Высокому Просвещению отводятся 1770–1780-е годы, а Позднему – 1790–1800-е. Романтизм в

прямом соответствии этому обозначению занимает следующий сорокалетний период (1810–1840-е годы), переходя в тот период, который мы всё чаще именуем Постромантизмом (1850–1880-е), поскольку сугубо романтические проявления на данном этапе отошли в искусстве на второй план. После этого эволюция Классической эпохи завершалась ещё на протяжении почти сорокалетия (1890–1920-е годы), и здесь мы непосредственно соприкасаемся с тем временем, которое будет предметом рассмотрения предлагаемых очерков. Сразу же проведём необходимую параллель.

Как на этапе 1730–1760-х годов исторически совмещались завершавшая свою эволюцию эпоха Барокко и нарождавшаяся Классическая эпоха (в контурах Раннего Просвещения), так и в 1890–1920-е годы «сходившая со сцены» Классическая эпоха находилась в непосредственном взаимодействии с формировавшейся тогда текущей ныне эпохой. Эту эпоху, пришедшую на смену Классической, резонно именовать как *Модерн* хотя бы на том основании, что с начала XX века самое широкое распространение получили термины *модерн*, *стиль модерн*, *модернизм* (в русскоязычном обиходе 1920-х годов – *современничество*). Данная эпоха после 1890–1920-х годов прошла в своей эволюции такие большие периоды, как *середина XX столетия* (1930–1950-е), его *вторая половина* (1960–1980-е), а 1990-е открыли нынешний этап (*рубеж XX–XXI века*), который нередко обозначают как *Постмодерн*.

Если следовать исторической логике, то исходя из тридцатилетней протяжённости предыдущих периодов, этот этап близится к завершению, и с 2020-х годов должен начаться период перехода от Модерна к следующей эпохе. Имя её, возможно,

будет *Информ* – ввиду стремительно нарастающей значимости всякого рода цифровых, виртуальных и кластерных технологий. И если Возрождение, Барокко и Классическая эпоха составили эру Нового времени, то с Модерна своё исчисление повело *Новейшее время*.

Обрисовав ретроспективу и перспективу смен эпох, вернёмся к зоне стыка Классической эпохи и Модерна: итак, 1890–1920-е годы, которые в последующем будем именовать как *начало XX века*. Пользоваться этим обозначением будем только из соображений краткости, так как точнее было бы обозначение *рубеж XIX–XX и начало XX века*. Рубеж XIX–XX века – это 1890–1900-е годы, когда явственно современное заявляло о себе только в виде отдельных элементов, а превалировало то, что соответствовало поздней стадии Классической эпохи, поэтому справедливо говорят о *позднеклассическом искусстве*. Столь же правомерен и термин *позднеромантический стиль* – ввиду того, что в эти десятилетия, после Постромантизма с характерным для него доминированием реалистических тенденций, с новой силой заявили о себе романтические устремления. Собственно *начало XX века* – это 1910–1920-е годы, когда бурный прорыв новейших художественных форм со всей очевидностью знаменовал выход Модерна на историческую арену. На этой стадии, оттесняя всё позднеромантическое, в искусстве безусловно главенствовал тот стиль, который можно назвать раннесовременным (подобно раннеклассическому стилю в фазе перехода от Барокко к Классической эпохе). И сразу же условимся, что употребление понятий *раннесовременный* (или шире – *современный*) подразумевает в данной работе соотносённость с художественным творчеством первого периода Модерна (1890–1920-е годы).

Напомним терминологическую цепочку, звенья которой могут понадобиться в ходе последующего изложения:

- Новое время и Новейшее время;
- Классическая эпоха и Модерн;
- рубеж XIX–XX века и начало XX века;
- классическое, позднеклассическое (или позднеромантическое) и раннесовременное, современное.

Присоединим к этому следующие соображения. Рассматривая музыкальное искусство России начала XX века, будем подразумевать её в статусе многонациональной державы, что затем было унаследовано советским государством. Таким образом, в анализ вовлекаются артефакты, принадлежащие не только русской, но и другим ком-

позиторским школам (главным образом Украины, Прибалтики и Закавказья). При этом не проводится некий водораздел между творчеством дооктябрьских и послеоктябрьских лет.

Преследуя цель когнитивного осмысления избранного материала, автор посчитал необходимым исключить аналитическую аргументацию, чтобы построить изложение в компактной, предельно обобщённой форме, целиком сосредоточившись на моделировании художественной картины, то есть на выяснении вопроса, каким можно представить облик мира и человека начала XX века через призму музыкально-художественного творчества того времени.

Исходя из той же установки на краткость и обобщённость рассмотрения, позволим себе отвлечься от эволюционных подробностей и рассмотреть исторический процесс как бы спрессованным в некую одномоментную целостность, именуемую началом XX века. (При желании читатель сможет удовлетворить возникший интерес и получить необходимую информацию в двух книгах автора: [6; 7].)

Касаясь предлагаемого типа осмысления музыкального материала, заметим, что в последнее время внимание искусствоведения всё больше привлекает проблема создания художественной картины мира. Речь идёт о формировании знания о человеке и окружающей его действительности, исходя из образно-семантической системы искусства, которое рассматривается как своеобразное и важнейшее свидетельство породившей его эпохи. Избирая в качестве конкретного материала для реконструкции художественной картины мира отечественную музыку начала XX века, можно констатировать, что, с одной стороны, это актуальный пласт культуры, поскольку он является составной частью текущей ныне эпохи и возникшие тогда творческие идеи оказывают своё плодотворное воздействие на художественную практику вплоть до настоящего времени. С другой стороны, это художественный объект, находящийся на достаточном историческом отдалении и потому вполне отстоявшийся для восприятия и объективных оценок.

Особенности искусства этого периода определялись тем, что оно оказалось на пересечении двух эпох – завершавшей своё развитие Классической эпохи и начинавшей свою эволюцию нынешней эпохи. И суть процессов в этой хронологической зоне, протянувшейся с 1890-х по 1920-е годы, состояла прежде всего в переходе от классики к современности. Основной водораздел внутри периода

приходится на самое начало 1910-х годов, когда в художественном творчестве произошёл коренной перелом. Этим объясняется явственное расчленение на два этапа: 1890–1900-е и 1910–1920-е годы. На первой из этих стадий черты современного музыкального языка складывались и накапливались под эгидой классической системы мышления, на второй стадии происходит стремительное развёртывание современного стиля, а классическая стилистика оказывается на вторых ролях.

Какими же предстают мир и человек начала XX века в зеркале отечественной музыки этого времени? Осмысливая данную проблему посредством анализа соответствующих артефактов, можно прийти к выводу, что в самом крупном плане суть происходившего в те времена так или иначе сводилась к трём магистральным процессам:

- коренное обновление бытия и кардинальное раздвижение жизненных горизонтов;
- стремление к всемерному высвобождению и раскрепощению во всевозможных формах и в самых различных направлениях;
- вытеснение классической концепции мира и человека.

Переходя к рассмотрению первого из этих процессов, состоявшего в *коренном обновлении бытия и кардинальном раздвижении горизонтов*, находим, что свою эволюцию XX столетие начинало с интенсивнейшего продуцирования идей, открытий, инициатив, новаций. Это был настоящий бум модернизации, поистине революционный переворот. В контексте бурной экспансии Модерна преодоление инерции нередко означало вызов прошлому, разрыв с ним, его ниспровержение. Путём резкого слома прежних представлений и установок, подчас ценой немалых издержек был совершён прорыв в качественно новую жизненную реальность, сложился принципиально иной тип мироощущения, психологии, двигательно-эмоционального настроя.

Чрезвычайно расширились границы мыслимого и возможного, что заметнее всего сказалось в пристальном внимании к сфере «макро» и «микро», то есть к явлениям, выходящим за пределы привычных параметров существования. Что касается *макрокосмоса*, то, не довольствуясь обыденным знанием о себе, человек стремился внутренним взором проникнуть в изначальные глубины своего «я», осознать себя в сродстве с великой стихией всеобщей материи и ощутить себя её неотъемлемой частицей.

Формой связи с всеприродным космосом становится *пантеизм*, представленный в массе градаций. Из более обычных его проявлений – круг эмоций,

возникающих в ситуации, когда тонко чувствующая душа остаётся наедине с пейзажем, проникается им в благостном созерцании до иллюзии слияния с ним (Прелюдии С. Рахманинова *G dur* и *gis moll* op. 35 № 5, № 12; Десятая соната А. Скрябина). Иная категория – «естественный человек», произрастающий в природной среде, неотрывный от неё, что чаще всего присуще младенцу (песни Комитаса «Ручеёк», «Куропаточка») или «язычнику» (балет И. Стравинского «Весна священная»). Предельная форма пантеистического мироощущения связана с настолько глубоким погружением во всеобщую материю, что происходит растворение человеческого в ней (симфоническая картина А. Лядова «Волшебное озеро», прокофьевский Этюд op. 2 № 1).

Понятно, что в подобных случаях всё наполняется бликами, звуками и голосами природы: дыхание земли и брожение её соков, колышание воздуха, журчание воды, весенняя капель, шелест листьев, трепетная вибрация света, радужные переливы цветового спектра, гуканье и рык существ, обитающих в дикой лесной глуши, и в особом изобилии – птичий гомон, щебет, пересвист, клёкот, трели, до фантастичности причудливые рулады, фиоритуры, выщёлкивания. Именно в соприкосновении с пантеистической стихией делались попытки проникнуть в сокровенное таинство зарождения жизни. Обязательной предпосылкой становления этого феномена является особого рода плодоносное насыщение, доводимое до грани избыточности, до ощущения непомерной физической тяжести, переполняющей всё существо, чему сопутствует состояние напряжённой томительности, тревожной затаённости и телесно-психологического оцепенения или дрёмы-забытья в ожидании канунов рождения новой жизни.

Общий тонус может быть в таких случаях и относительно светлым (средний раздел II части Третьей симфонии Р. Глиэра), однако гораздо достовернее сумеречно-затемнённая атмосфера и щемяще-скорбный оттенок (сцена «Вешние хороводы» из балета И. Стравинского «Весна священная»).

Подчас обнаруживалось стремление проследить все основные стадии процесса – от вынашивания плода в животворящем чреве матери-природы до собственно акта жизнерождения, когда всё более мучительные напряжения, истома позывов и схваток на болевом пределе и с нестерпимой экспрессией стонов, вскрикиваний, хрипящего дыхания приводят, наконец, к желанному отторжению.

Благодаря возникшему чувству соприродности интуиция не раз подталкивала к осознанию взаимосвязанности всего сущего, к мысли о включённости

человеческого бытия в общий поток мироздания. Природная стихия воспринимается как извечная субстанция, всё порождающая и всё поглощающая, как некая всеобъемлющая почва, в которую уходит отживающее и на которой произрастает новое. Более того, неоднократно возникало ощущение, что первичные и самые глубинные импульсы к переменам в человеческом мире исходят из недр всеобщей материи. Создавалось впечатление, что существуют некие подземные силы, творящие новое, которое рано или поздно выходит на поверхность бытия (балет И. Стравинского «Жар-птица»). Прослушивалась и такая идея: всё, что позже являет себя в человеческой натуре, так или иначе гнездится и вызревает в лоне матери-природы. В буйстве своих первозданных сил она в том числе способна породить и неистовство агрессивного разгула, далёким предвосхищением чего служат гортанный птичий клёкот, устрашающий выскит, звериный выкрик и клокочущая магма первородной энергии (балет И. Стравинского «Весна священная»).

Высшим завоеванием в постижении макросферы следует считать восхождение к вневременным и надпространственным категориям. В определённой степени подобное прочитывалось в предельных вариантах пантеистической концепции, когда мир воспринимался как вневечная стихия, извечно-нескончаемая в своей безбрежности и всеобщности.

Прикосновение к вечности чаще всего оказывалось возможным в случае, если удавалось подняться к высотам духовности, что означало отрешение от тлена и суety, погружение в сокровенные думы о непреходящем (культовая музыка с такими образцами, как «Литургия Иоанна Златоуста» С. Рахманинова и «Грузинская литургия» З. Палиашвили).

Другой путь – стремление опереться на твердыни духа, уходящего в глубинную почву европейской цивилизации, в которой видится нечто величественное и неподвластное времени (органное неobarocko прибалтийских композиторов – например, М. Чюрлениса и П. Сюдис). Иногда доводилось достигать причастия и к некоей высшей мудрости, то есть одновременно приникнуть и к вечности, и к бесконечности. Тогда открывались безмерные глубины и безбрежные дали мироздания с его растекающимся, неизменно струящимся хронотопом, в котором бестелесно витает возвышенный дух человеческий (отдельные песни и хоры Комитаса).

Параллельно прорыву в макросферу возникает прямо противоположное стремление проникнуть в сущность *микрпроцессов*. Пытливому взору от-

крывалась своего рода атомистика жизни, её элементарная материя, эмбриональные формы, в том числе существование микрофлоры и микрофауны в их непрерывной изменчивости, безостановочном движении, обновлении.

Но самым важным было желание добраться до «дна» человеческой натуры, понять её изначальную праоснову, нащупать те «молекулы», на базе которых формируются эмоции, мысли, действия, что означало бы возможность моделировать *сферу подсознания*.

Сложилось два основных метода её исследования:

- через скрупулёзнейший самоанализ истончённо-рафинированного внутреннего мира индивида (Шестая, Седьмая и Восьмая сонаты А. Скрябина, а также многие его поздние фортепианные пьесы – например, из оп. 58, 59, 63, 65, 71, 73);

- через погружение в глубины сугубо почвенной народно-национальной натуры, подчас заведомо «дремучей» в своей неодухотворённости (отдельные эпизоды балетов И. Стравинского «Петрушка», «Весна священная» и его симфонической поэмы «Песнь соловья»).

В первом случае перед нами типичный поток сознания, хотя точнее было бы говорить о потоке подсознания (обычно именно это и подразумевается в истолковании данного термина). В основе всего лежат ощущения, понимаемые в самом узком и прямом значении слова, и всё соткано из их вибрации, переливов, брожения. Если говорить более конкретно, это блики мимолётных настроений, безотчётных влечений, инстинктивных стремлений, смутных побуждений-позывов, а также спонтанное реагирование, чувственная истома, блуждания и витания неясных эмоций. Столь многоликая смесь живёт по только ей ведомым законам. Вспышки активности и статика стояния, всплески и опадания, слабые мерцания и бурные набухания – всё это лишено ясной мотивированности, осязаемых причинно-следственных связей, целей и смыслов, ведёт самопроизвольное существование, отличается фрагментарностью, чрезвычайной капризностью и хаотичностью. Именно полной произвольностью, а также труднопознаваемостью подобного микрокосмоса определяется его исключительная сложность. Вот откуда зыбкость, призрачность, неуловимость, зашифрованность и таинственность.

Во втором случае в качестве объектов избираются особые состояния: дрема, забытьё, сонная грёза с сопутствующими им ощущениями томления, психологической размягчённости, «утробного»

брожения. Возникает призрачно-ирреальная атмосфера, напоминающая расплывчатое, аморфное, туманное марево, в которой и разворачивается сокровенное, непостижимое – жизнь инстинктов, совершающаяся в недрах психики, в тайниках подкорки, в глубинах «нотра». Субстрат этой слепой материи составляют всевозможные заклички, заговаривания и заклинания, заповедные зовы, таинственные шорохи, произвольные вздрагивания и невнятные урчания, магия гаданий, ворожбы, колдовства. За творимым первозданно-дикивинным действием, завораживающе-сладким дурманом и полусомнамбулической зачарованностью угадывается сокровенная лирика томления инстинктов, мерцания их загадочного существования.

При всём различии методов художественного проникновения и его объектов (интеллектуально-изысканное и огрублённое, «языческое») совершенно очевидно сходство в главном: в обоих случаях перед нами – жизнь подсознания. На передний план выдвигаются первичные побуждения и реакции, инстинктивные влечения и эмоции. Психоанализ изначальных ощущений, углубление в область интуитивно-рефлекторного уводили в туманности иррационализма, в едва ли не тупиковую плоскость слишком специфического и особенного, однако была своя закономерность в том, что на данной ступени человеческого развития стало возможным и необходимым столь настойчивое вслушивание-вчувствование в потаённый, ускользающий от контроля разума мир происходящего в «дебрях» духа и тела.

Самым отчётливым образом коренное обновление сказало в появлении качественно новых человеческих типажей. И прежде всего среди них нужно выделить фигуру отрока-юноши, поскольку он олицетворял собой начальную фазу нарождавшейся эпохи.

Этим же объясняется исключительная распространённость в начале XX века состояний и настроений, характерных для *детства и юности*:

– балет «Щелкунчик» и опера «Иоланта» П. Чайковского, опера «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова;

– ряд эпизодов в оркестровой фантазии «Фейерверк», балете «Петрушка» и симфонической поэме «Песнь соловья» И. Стравинского;

– фортепианные сборники Десять пьес ор. 12 и «Мимолётности», Первый фортепианный и Первый скрипичный концерты, Первая симфония и опера «Любовь к трём апельсинам» С. Прокофьева;

– 24 прелюдии для фортепиано, Первая симфония и Первый фортепианный концерт Д. Шостаковича;

– вокально-симфоническая баллада «О деве света Илманейтси» Р. Тобиаса, отдельные фортепианные пьесы М. Чюрлёниса, детские песни Комитаса и т. д.

Пытаясь набросать обобщённый портрет, сталкиваемся с определёнными затруднениями, состоящими в том, что это юное существо представало в градациях от младенчества до молодости, и потому вид его был весьма разноликим. На одном полюсе – обаятельнейший инфантилизм с его особой хрупкостью и родниковой чистотой, с его простодушием, наивной безыскусностью, незащищённостью и трогательной доверчивостью. На другом – горячая и нетерпеливая жажда юношеского самоутверждения, которое реализуется через жизненные пробы в различных направлениях, через неудержимое стремление вдаль и ввысь, через дух дерзаний, настойчивых преодолений, что сопровождается почти неизбежными издержками в виде чисто подростковой угловатости и задиристой бравады, а подчас и воинственного вызова.

Однако при всех различиях почти неизменно присутствовали такие качества, как игровая настроенность и мечтательность. Присущая этому возрасту склонность к игровой стихии проявляла себя весьма многообразно. Прежде всего следует отметить исключительную живость темперамента, другими словами – бурлящую энергию, неугомонность, задор. Движения отличаются возбуждённостью, торопливостью, нередко превращаясь в бег, вихревой взлёт, приобретая порой скачущий характер (стремглав, вприпрыжку). Этому часто сопутствует атмосфера шутовства, шалостей, озорства с характерно шумной и звонкой нотой. Специфический поворот – игры в старину с инсценированием дворцовой жизни, с имитацией галантных манер, светского шарма, не без доли забавной церемонности и в бутафорском облачении. Наконец, достаточно часто наблюдается присутствие сказочного антуража, без которого немислимы причуды отроческой фантазии, тяготеющей к интригующим тайнам и экзотическим диковинам.

Со сказочно-фантастическим элементом нередко соприкасалось и второе из названных качеств – мечтательность. Имеются в виду ситуации, когда «очарованная душа», трепетно внимающая миражам воображения, пребывает в завораживающем забытьи, витая в воздушных замках иллюзорного мира. Другой из предельных вариантов романтики

грёз выглядит следующим образом: лирическая эмоция, становясь всё более невесомой и окрылённой, воспаряет всё выше и в конце концов как бы зависает над временем и пространством. Надо ли говорить, насколько раздвигались границы возможного благодаря цветению микрокосмоса юной души.

Не менее заметно, но совсем по-другому происходило это и в результате выдвижения нового *народно-национального характера*. В сравнении с прежним своим состоянием менялся он в основном по двум противоположным направлениям. С одной стороны, появлялись черты психологической усложнённости, богатейшей эмоциональной нюансировки, утончённости, даже изысканности, что характеризовало облик на редкость одухотворённый, возвышенно-благородный, а для окраин Российской империи в сочетании с этической приподнятостью обычно связывалось с идеей становления национального самосознания (фольклорные обработки Д. Аракишвили, Комитаса, Н. Леонтовича, А. Спендиарова). С другой стороны, на передний план выходило нечто нарочито терпкое, кряжистое, угловатое. Взыграла сугубо материальная плоть – грубая, неприкрашенная, прямолинейно-опрошённая. В ход пошли зычный, гортанный выкрик, разбитной тон, всякого рода вульгаризмы, жаргон – словом, расцветает некий площадной стиль. Так во всеуслышание заявила о себе мужицкая «сермяга», но ещё более – просторечная слободская среда, городская толпа, мещански-обывательская стихия, жизнь улицы, ярмарки, подворотни.

По-разному можно относиться к этому мутному, сомнительному, сниженному потоку, но одного отрицать невозможно: на поверхность жизни поднимались типы яркие, колоритные, своеобразные, дразнящие своей пикантностью (из произведений И. Стравинского – балет «Петрушка», музыкально-театральные представления «Байка» и «История солдата», первая из Трёх пьес для струнного квартета).

С огрублением народного характера был связан и более глубинный процесс – обнажение корневых, изначальных свойств человеческой природы. В её структуре неожиданно обнаруживается феномен первозданности и в чём-то возрождается, казалось бы, безвозвратно исчезнувшее язычество (балет И. Стравинского «Весна священная», «Скифская сюита» С. Прокофьева). Оказывается, сохранилась ещё нетронутая глухомань, где гнездится жизнь первородных существ, находящихся на уровне первичных чувствований и побуждений, ведущих слепое, неосмысленное существование,

то есть пребывающих в состоянии варварства. В союзе с загадочными силами земли душа язычника творит свой магический обряд, кудесничает, ворожит, волхвует, что на поверку означало брожение непознанных инстинктов. В конечном счёте за всем этим, с одной стороны, стояло нецивилизованное, «неотёсанное», фовистски-неодухотворённое в человеческой природе (чаще всего родом из дремучей, медвежьей Руси), а с другой – скрывалось нечто сокровенно-архаическое, спрятанное в заповедных тайниках народного духа, уходящее в толщу времён, связывающее нынешнего человека с исконно-глубинной субстанцией.

Нарождавшейся эпохе был в высшей степени свойствен деятельно-преобразующий характер. Сильнейший приток жизненной активности с наибольшей отчётливостью предстал в двух ипостасях – через героiku и динамизм.

Никогда прежде не наблюдалось в отечественной истории столь мощного разворота *героического потенциала*. Следует по достоинству оценить и разнообразие его проявлений. Поначалу выдвинулась концепция репрезентативного, героико-лирического плана:

– Четвёртая симфония и кантата «По прочтении псалма» С. Танеева;

– Второй и Третий фортепианные концерты, Вторая симфония и Виолончельная соната, ряд фортепианных пьес, подобных Прелюдии *g moll* op. 23 № 5 или Этюду-картине *D dur* op. 39 № 9 С. Рахманинова;

– Вторая и Третья симфонии, «Поэма экстаза» и «Прометей» А. Скрябина.

Отправным моментом этой концепции становится атмосфера тревог, столкновений, грозных накатов и бушеваний. Человек безбоязненно бросается в пучину жизненных бурь и ведёт победоносную схватку с окружающей стихией. То была натура дерзая и дерзновенная, она как бы олицетворяла собой веление самой Истории – вот откуда впечатляющая импозантность, приподнятость высказывания, основанного на ораторском провозглашении, отсюда же особая укрупнённость с тяготением к грандиозности и глобальному размаху («гражданин планеты»), вещающий от имени всего человечества). В глубинах этой гордой и могущественной природы произрастает сыновнее чувство Родины, либо благоухает «сад души» (изысканная интимная лирика неги и томления). И можно только удивляться тому, как причудливо, но совершенно органично соединялось индивидуально-субъективное и социально значимое, всеобщее. Так складывалась практически

идеальная модель внеобыденного, неординарного существования по самой высокой мере: личность, пребывающая в цветении сил, располагающая всем богатством жизненных проявлений, наделённая красотой и благородством, в равной мере способная к героическому деянию и нежнейшему лиризму.

Несколько позднее, в достаточно отчётливой оппозиции к героико-лирической концепции выдвинулся тип героики, в котором совершенно снимается публицистический элемент, ораторский пафос, а тем более какая-либо декларативность или мечтательность, и на передний план выходит энергия непосредственного действия. Всё наполняется реальным активизмом, обретает силовую насыщенность и конкретное целеполагание, ввиду чего нередко возникают переклички с проявлениями современного динамизма (Вторая симфония, Вторая и Третья фортепианные сонаты С. Прокофьева). Кроме того, необходимо отметить ярко выраженный экспансивный оттенок с различной степенью бурного натиска, воинственности, дерзости, вызова, чему отвечали угловато-резкий характер, подчеркнутая жёсткость и острота, так что в ряде

случаев уже не приходится говорить о благородстве, красоте, привлекательности.

Отдельное место заняла революционная героика, которая также продвигалась от романтизированного восприятия мятежно-бунтарской стихии (хоры Э. Дарзиньша «Идём вместе» и «Сломанные сосны», фортепианная поэма Н. Метнера «Отрывок из трагедии») к реальному её наполнению (песни пролетарской борьбы и песни Гражданской войны, массовые жанры 1920-х годов, представленные, например, в творчестве А. Давиденко). Конечные устремления состояли в том, чтобы вдохнуть дух коллективизма, суровой дисциплины и решимости к преодолениям, внедрить в сознание масс волевой призыв и властный императив, что закономерно повлекло за собой обнажение агитационно-пропагандистской функции. Можно как угодно относиться к идее революционного преобразования мира и к тому, как протекала её реализация, однако невозможно отрицать, что в те десятилетия (подобно всей героической эпохе начала XX века) эта идея была объективно закономерной, многое определившей в дальнейшем историческом пути нашей страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Ю. А. Революция и литература. Л.: Наука, 1969. 391 с.
2. Асафьев Б. В. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. 260 с.
3. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.
4. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2017. 276 с.
5. Демченко А. И. Балет И. Стравинского «Весна священная». Опыт концепционного анализа. М.: Композитор, 2000. 96 с.
6. Демченко А. И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М.: Композитор, 2005. 264 с.
7. Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
8. Друскин М. С. Игорь Стравинский // Собр. соч. В 7 т. Т. 4. СПб., 2009. С. 31–286.
9. Курченко А. П. «Скифство» в русской музыке начала XX века // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. М., 1976. С. 170–195.
10. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: Государственный институт искусствознания, 1997. 874 с.
11. Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
12. Demchenko A. I. Igor Stravinsky's Symphonic Poem "The Song of the Nightingale" // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 4, pp. 70–77. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.070-077.
13. Fanning D. Shostakovich Studies. New York: Cambridge University Press, 1995. 280 p.
14. Ivanova A. Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution. University of Maryland, College Park, 2006. 108 p.
15. Milner J. Russian Revolutionary Art. London: Oresko Books, 1979. 196 p.
16. Nice D. Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935. Yale University Press, 2003. 390 p.
17. Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
18. Norris C. Music and the Politics of Culture. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.



19. Taruskin R. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
20. Wood P. *The Politics of the Avant-Garde. The Great Utopia: the Russian and Soviet Avant-Garde 1915–1932*. New York: Guggenheim Museum, 1992. 384 p.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru



REFERENCES



1. Andreev Yu. A. *Revolutsiya i literatura* [Revolution and Literature]. Leningrad: Nauka, 1969. 391 p.
2. Asaf'ev B. V. *O muzyke XX veka* [On 20th Century Music]. Leningrad: Muzyka, 1982. 260 p.
3. Bryantseva V. N. *S. V. Rakhmaninov* [S. V. Rachmaninoff]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 645 p.
4. Val'kova V. B. *S. V. Rakhmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva* [S. V. Rachmaninov: Chronicle of his Life and Artistic Legacy]. Tambov: Publisher R. V. Pershin, 2017. 276 p.
5. Demchenko A. I. *Balet I. Stravinskogo «Vesna svyashchennaya». Opyt kontseptsionnogo analiza* [Stravinsky's Ballet "The Rite of Spring". The Experience of Conceptual Analysis]. Moscow: Kompozitor, 2000. 96 p.
6. Demchenko A. I. *Kartina mira v muzykal'nom iskusstve Rossii nachala XX veka* [The Picture of the World in the Musical Art of Russia in the Early 20th Century]. Moscow: Kompozitor, 2005. 264 p.
7. Demchenko A. I. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [World Artistic Culture as a Systematic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 528 p.
8. Druskin M. S. *Igor' Stravinskiy* [Igor Stravinsky]. *Sobr. soch. V 7 t. T. 4* [Coll. Op. In 7 Vol. Vol. 4.]. St. Petersburg, 2009, pp. 31–286.
9. Kurchenko A. P. «Skifstvo» v russkoy muzyke nachala XX veka [The "Scythian" Element in Russian Music of the Early 20th Century]. *Iz istorii russkoy i sovetskoy muzyki* [From the History of Russian and Soviet Music]. Issue 2. Moscow, 1976, pp. 170–195.
10. *Russkaya muzyka i XX vek. Russkoe muzykal'noe iskusstvo v istorii khudozhestvennoy kul'tury XX veka* [Russian Music and the 20th Century. Russian Musical Art in the History of Artistic Culture of the 20th Century]. Ed. by M. G. Aranovskiy. Moscow: State Institute of Art Studies, 1997. 874 p.
11. Savenko S. I. *Mir Stravinskogo* [The World of Stravinsky]. Moscow: Kompozitor, 2001. 328 p.
12. Demchenko A. I. Igor Stravinsky's Symphonic Poem "The Song of the Nightingale." *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 70–77. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.070-077.
13. Fanning D. *Shostakovich Studies*. New York: Cambridge University Press, 1995. 280 p.
14. Ivanova A. *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution*. University of Maryland, College Park, 2006. 108 p.
15. Milner J. *Russian Revolutionary Art*. London: Oresko Books, 1979. 196 p.
16. Nice D. *Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935*. Yale University Press, 2003. 390 p.
17. *Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music*. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
18. Norris C. *Music and the Politics of Culture*. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
19. Taruskin R. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
20. Wood P. *The Politics of the Avant-Garde. The Great Utopia: the Russian and Soviet Avant-Garde 1915–1932*. New York: Guggenheim Museum, 1992. 384 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410031, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

