



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 второй**

При всей весомости героического начала, о котором шла речь в первом очерке (ПМН, 2019, № 1), несравненно больше с точки зрения раскрытия деятельно-преобразующего характера новой эпохи значил *динамизм*, который стал одной из важнейших констант современного жизнеощущения. Причём в любом своём варианте энергетизм начала XX века отличался склонностью к мощному динамическому прессу, упругостью, остротой, ударностью, горячим возбуждением и учащённой пульсацией. Принадлежность такой энергии, как и динамизма вообще, XX столетию во многом определялась её конструктивно-урбанистической сущностью. При всей распространённости понятия *антиромантизм*, часто адресуемого искусству того времени, господствующим вектором происходящего были тяготения именно романтического толка, чему отвечали два основополагающих и взаимосвязанных принципа – принцип экстремальности и принцип антитез. Один из магистральных процессов начала XX века был связан с устремлением к всемерному высвобождению и раскрепощению. Отсюда – и столь значительная роль стихийности, что неизбежно сопровождалось разного рода деструктивными явлениями. На волне процесса раскрепощения, отказываясь от ограничений и сдерживающих начал, человек неизбежно переходил в область негативного, что стало для рассматриваемого периода нормой. Среди подобных проявлений наиболее угрожающим оказалось развёртывание комплекса агрессивности.

Ключевые слова: искусство начала XX века, динамизм и его отражение в искусстве, романтическое мироощущение, антиромантизм, раскрепощение и высвобождение.

Для цитирования: Демченко А. И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк второй // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 120–131.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.120-131.

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.
Second Essay**

Despite all the weightiness of the heroic element which was elaborated upon in my first essay (Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship, 2019, No. 1), of incomparably greater importance



from the point of view of disclosure of the actively transforming character of the new era was *dynamism*, which became one of the most important constants of contemporary sense of being alive. Moreover, in any of their variants the energetics of the early 20th century was distinct for its inclination towards powerful dynamic pressure, elasticity, sharpness, immediacy, passionate excitement and quickened pulsation. Accessory to such energy, as to dynamism in general, was defined for the 20th century by its constructive urbanistic essence. For all the abundance of the term *antiromanticism*, frequently addressed to the art of that time, the predominating vector of what occurred at that time was in the gravitations of particularly the romantic kind, which were fulfilled by two prevailing and interrelated principles – the principle of extremality and the principle of antitheses. One of the mainstream processes of the early 20th century was connected with the aspiration towards universal emancipation and extrication. Hence also comes such a significant role of elemental spontaneity, which was inevitably accompanied by various kinds of destructive phenomena. On the wave of the process of emancipation, rejecting the limitations and the restraining elements, the human being inevitably passed into the sphere of negative manifestations, which became the norm for the early 20th century. Among such manifestations, the most menacing turned out to be the unfolding of the complex of aggression.

Keywords: the art of the early 20th century, dynamism and its reflection in art, the romantic world perception, antiromanticism, emancipation and extrication.

For citation: Demchenko Alexander I. The World and the Human Being of the Beginning of the 20th Century Reflected by the Art of Music in Russia. Second Essay. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 120–131. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.120-131.

То, о чём пойдёт речь в предлагаемой статье, так или иначе и с самых различных позиций обсуждалось прежде всего в статьях и монографиях, посвящённых творчеству наиболее значительных композиторов России начала XX века [2; 3; 6; 7; 9; 10; 11; 12; 13; 14]. В более ограниченном числе, но тем не менее достаточно широко представлена и исследовательская литература, дающая обстоятельные обзоры по данной проблематике [1; 4; 5; 8; 15; 16; 17]. Нижеследующий текст – своего рода сублимация коренных смыслообразующих концептов, выявленных в ходе анализа соответствующего художественного материала.

Энергия и динамизм XX столетия

Деятельно-преобразующий характер новой эпохи проявил себя через дина-

мизм, который стал одной из важнейших констант современного жизнеощущения. Самым непосредственным образом это заявляло о себе через бурный напор энергии (совершенно показательны Вторая и Третья сонаты С. Прокофьева и его фортепианные пьесы типа «Наваждение» или Этюда *c moll* op. 4 № 4).

Это могла быть жизненная энергия вообще с широким арсеналом всевозможных двигательных формул и могла быть сугубо рабочая энергия с обнажением её физиологического «скелета» и мускульной сути. То мог быть выплеск стихийных, неуправляемых сил, и мог быть собранно-сосредоточенный, целеустремлённый силовой поток, движущийся в определённом русле и с «железной» регулярностью. И наконец, то мог быть яростный натиск с экспансивным наскоком и фовистской или инфернально-

демонической окраской и «реальный динамизм» с его вполне мирной, созидательной направленностью (Третий фортепианный концерт С. Прокофьева, Третья симфония Д. Шостаковича). Однако в любом варианте энергетизм начала XX века отличался склонностью к мощному динамическому прессу, упругостью, остротой, ударностью, горячим возбуждением и учащённой пульсацией. В пределе это выводило на уровень сверхэнергии, когда движение превращалось в неистовый бег, вихревой полёт, а клокочущее действо напоминало лавину, шквал, вулканическое извержение.

Принадлежность такой энергии, как и динамизма вообще, XX столетию во многом определялась её *конструктивно-урбанистической сущностью* (из разноплановых образцов – Токката для фортепиано ор. 11 С. Прокофьева, Концерт для фортепиано и духовых И. Стравинского, Первая фортепианная соната Д. Шостаковича).

Урбанизация более чем что-либо другое отмечала вступление в индустриальную эру. На главенствующие позиции выдвигаются энергия машинного типа, конструкция из железа и стали, стекла и бетона, жизнь современного города с его культом интенсивного движения и технической оснащённости. Урбанистический «мотор» XX века одержим стремлением подчинить всё и вся специфике производственного процесса, и потому возникает введённое Х. Ортегой-и-Гассетом понятие *человек массы*. На авансцену выходят простейшие и сложнейшие механизмы, что-то перемалывающие малые и большие жернова, одним из ярких символов времени становится захватывающее движение экспресса-локомотива. Мир наполняется перестуком двигателей, всякого рода вибрациями, биениями, назойливым трением и свербящим повизгиванием трущихся частей, лязгом, скрежетом и

грохотом металла, пронзительным рёвом гудков, свистков, клаксонов.

Так формируется индустриальный пейзаж и сопутствующая ему загрязнённо-шумовая атмосфера. Под воздействием машины и в человеческой природе появляется нечто нивелированное, механическое, прямолинейно-угловатое, идущее от робота и манекена.

Конструктивность как понятие предстала в достаточно широкой гамме оттенков. Это могли быть и более общие признаки, связанные, например, с принципами разумности, полезности, рациональности, упорядоченности, с утверждением логичности, системности и целенаправленности. При этом установка на трезвый расчёт и полную выверенность могла приводить к откровенному схематизму, когда существование напоминает скорее технический чертёж, чем «живую жизнь» (В. Вересаев). Сюда же относятся и более конкретные свойства – скажем, стремление к организации отлаженных, планомерных процессов в их размеренной, безостановочной, неукоснительно выдержанной пульсации. И в данном случае культ методичности и безоговорочное подчинение заданному ритму могли выливаться в самодовлеющий диктат той или иной идеи (допустим, «движение ради движения»), а жизнь начинала походить на движение конвейера. Наконец, это могли быть и качества, являющиеся следствием только что отмеченных моментов: дух собранности и деловитости, подчёркнутая чёткость и сдержанность с тенденцией к суховато-холодному, аскетичному, жёсткому тону.

Нередко отвергая эмоциональность в привычном значении слова, даже насквозь техницизированный человек начала XX века отличался незаурядным темпераментом, который выливался во



всепоглощающую отдачу бурно кипящей жизнедеятельности, в захватывающий азарт сверхскоростей, чувство сопричастности миру высоких энергий. Современный динамизм – это не только колоссальный энергетический потенциал и его конструктивно-урбанистическое оснащение, это всепроникающий фактор нового, что проявляло себя по самым различным линиям:

– высокая интенсивность и общая стремительность жизненных процессов, резко ускорившийся темп развития;

– максимальная насыщенность движением, чрезвычайная мобильность, импульсивно-взрывчатый характер;

– ударность, сильнейшая концентрация активно-действенного начала;

– спрессованность, компактность, лаконизм, информативная насыщенность и т. д.

«Буря и натиск» начала века

Коренное обновление бытия и кардинальное раздвижение жизненных горизонтов определялось преобладающе *романтической сущностью* происходящего в начале XX века. Родовым признакам романтического мироощущения в полной мере отвечали два основополагающих и взаимосвязанных принципа – принцип экстремальности и принцип антитез.

Принцип экстремальности фиксирует тяготение к предельному, крайнему с соответствующим рядом производных: чрезвычайное, гиперболизированное, обострённое, особенное, уникальное, что естественно порождает столь заметную склонность ко всякого рода новациям. Отдельные из конкретных преломлений уже отмечались («макро» и «микро», юношеская фантастика, языческая первозданность, высокое героическое деяние, сверхэнергия), некоторые другие будут названы позже. Пока что выделим

такие примечательные особенности, как избыточность и радикализм.

Первая из этих особенностей ярко возвестила о себе в обилии изначально данных возможностей и проявлений, в буйстве сил, переполняющих всё существо и подчас вырывающихся наружу с поистине вулканическим темпераментом. Достаточно обычная их мера – повышенная интенсивность, экстатический характер, бурный активизм. Радикализм жизненных устремлений базировался на тяготении к крайностям, на позиции категоричности и максимализма, – именно он породил характерную для начала XX века атмосферу «бури и натиска».

Под эгидой экстремального в значительной степени развивался столь ценимый романтиками мир личности. Не случаен расцвет цикла фортепианных пьес как своего рода микрокосмоса души: 12 этюдов ор. 8 и 24 прелюдии ор. 11 А. Скрябина; Прелюдии ор. 32 и Этюды-картины ор. 33 и ор. 39 С. Рахманинова; Десять пьес ор. 12 и «Мимолётности» С. Прокофьева; «Воспоминания», «Пожелтевшие страницы» и «Причуды» Н. Мясковского; «Афоризмы» и 24 прелюдии ор. 34 Д. Шостаковича.

Происходит совершенно очевидное расширение граней и оттенков индивидуально-субъективной сферы – в частности, на пути культивирования интеллектуально-усложнённых и утончённо-изысканных движений мысли и чувства, что приближало к рафинированности и духовному аристократизму. В связи с общим устремлением к выходу за рамки привычного регистрируется появление сильных натур с завышенными притязаниями и с претензией на исключительность, что в крайнем варианте порождало тип явного эгоцентрика (многие фортепианные произведения А. Скрябина, включая Пятую сонату).

О степени многообразия и дифференцированности говорит сосуществование весьма разнонаправленных тенденций. С одной стороны, восхождение к идеальному в человеке, к отсветам божественного, непреходящего, к высшей красоте и возвышенности (романы «Островок», «Здесь хорошо», «Вокализ», медленные части Второго фортепианного концерта, Второй симфонии и кантаты «Колокола» С. Рахманинова). С другой стороны, причудливая «экстраваганца», каприз, прихоть, взбалмошность, изощрения и выверты ума, чувства и фантазии, нервный излом, соблазн специфических ощущений и психологических деформаций («Причудливая поэма» ор. 45 № 2, «Загадка» ор. 52 № 2, «Ирония» ор. 56 № 2 и другие фортепианные пьесы А. Скрябина подобного рода; вторая картина балета «Петрушка» и вторая из Трёх пьес для струнного квартета И. Стравинского).

Краеугольным основанием романтического мироощущения является *принцип антитез*. В свою очередь, почву для их возникновения подготавливает действие *центробежных тенденций*. В начале прошлого столетия этому сопутствовали такие моменты, как активный жизненный поиск, дух всеобщего брожения, исключительная множественность проявлений. Поиск шёл интенсивнейший, разнонаправленный, продиктован он был присущей новому человеку неуёмной любознательностью и стремлением как можно шире раздвинуть горизонты. Отсюда – исключительная мобильность, склонность к непрерывной изменчивости и перебросам из крайности в крайность, стремление ко всему прикоснуться, всё опробовать и оценить заново.

Можно сказать, что это время представляло собой гигантскую лабораторию, в которой осуществлялся грандиозный эксперимент созидания новой

эпохи. Другая ассоциация – огромный «бродильный котёл», в котором бурлил настой новой жизни. И для этой ассоциации есть все основания: настолько неустойчивой, вибрирующей и колеблющейся складывалась общая атмосфера. Мир становится многоликим, разрозненным, напоминая подчас пёструю смесь контрастов, нагромождение разнородных сущностей, поистине вавилонское столпотворение, причём это оказывается естественным состоянием, без стремления к выходу из него (балеты «Петрушка» И. Стравинского и «Красный мак» Р. Глиэра, Пятая симфония Н. Мясковского и Третья симфония Д. Шостаковича).

Не раз случалось, что линии жизненного поиска, брожения и множественности сходились в единой пространственно-временной точке, порождая впечатление мирового хаоса, в котором всё полыхает, клубится, идут непрерывные реакции распада и соединения (симфоническая поэма А. Скрябина «Прометей»). Центробежные тенденции по мере усиления их действия давали последовательную логическую цепочку: от разногласия через противоречие к противостоянию. Расслоение жизненного потока на разнонаправленные линии могло быть доведено до уровня поляризации, когда мир распадался на «*вещи несовместные*». Так контрасты в силу их поляризованности превращались в антитезы и наиболее типичными из них были следующие:

- старый мир – новый мир; архаика – модерн; патриархальность – урбанистика;
- подчёркнутая индифферентность, созерцательность, пассивность – повышенная интенсивность проявлений, неистовый активизм;
- апатия, разуверенность, депрессия, трагизм – воодушевление, подъём сил, исключительное жизнелюбие;



– гедония, бесппроблемное существование – обострённая конфликтность;
– духовно-утончённое; изысканное – огрублённо-примитивное, варварское;
– объективистское – субъективистское; *ratio – emotion*; деструктивное – конструктивное.

Эти противоположности в определённых условиях могли неожиданно сближаться и вступать в синтез. Примеры смыкания крайностей: структурный параллелизм микромира и макрокосмоса, конструктивно-рационалистический расчёт на входе и стихийно-хаотичный результат на выходе, рафинированный интеллектуализм, который в определённом контексте был способен обернуться преломлением сферы подсознания. Примечательно, что и в практике зарубежного искусства того времени также могли соединяться столь же противоречивые сущности. В качестве примеров можно назвать романы Ф. Кафки, литературу «потока сознания» Д. Джойса, М. Пруста, живопись П. Клее и П. Мондриана.

В числе самых причудливых гибридов – сопряжение фовистского примитива с изощрённым эстетизмом, сочетание обезличенной стихии людских множеств с чертами индивидуалистического своеволия, скрещивание «язычества» и современного техницизма, «варварства» и урбанистики, «зоологизма» и индустриальности, что в предельном варианте давало чудовищный феномен машинизированного вандализма. В подобном «совмещении несовместимого» со всей очевидностью проявила себя присущая романтическому мышлению парадоксальность.

Надо полагать, что это свойство, как и в целом расслоение на антитезы, при всех неизбежных издержках позволяло выявить самые неожиданные ракурсы внутреннего и внешнего мира, способ-

ствовало развёртыванию новых возможностей и представлений, создавало почву для открытий.

На пути к высвобождению

Один из магистральных процессов начала XX века был связан с *устремлением к всемерному высвобождению и раскрепощению*. Возникает сильнейшая потребность преодолеть сложившиеся каноны и стереотипы, отказаться от сдерживающих условностей и запретов, сбросить давящий груз многослойных накоплений предшествующей цивилизации. Конечный смысл этого отрицания состоял в том, чтобы обрести необходимые импульсы для дальнейшего развития, обеспечить свободное выявление сил и возможностей нового человека, то есть способствовать тем самым осуществлению целей коренного обновления и кардинального раздвижения жизненных горизонтов.

Вполне естественно, что некоторые пути высвобождения уже были ранее намечены. К примеру, погружение в сферу подсознания или «обращение в язычество» означало апелляцию к инстинкту, исключая систему контролируемых разумом чувств, мыслей, движений, а возвращение к миру детства и отрочества выдвигало на передний план раскованность проявлений, непредсказуемость фантазийно-игровой логики и смены настроений.

Из отмеченного выше можно заключить, сколь значительную роль для процессов высвобождения играла *стихийность*. Она могла преломиться в надлично-объективном плане (допустим, определённые реалии действительности в их переключках с явлениями природы – колыханием водной поверхности, порывами бури, вихрем вьюги) и в плане субъективно-психологическом (исключи-

тельная изменчивость состояний, взрывы необузданных страстей). Объединяющим моментом становится спонтанность, то есть то, что не требует мотивированности и какой-либо упорядоченности, основано на произвольных всплесках и переключениях, выливаясь в ничем не стесняемую череду действий и реакций.

Всё это неизбежно сопровождалось *деструкцией* – потерей целостности и стабильности, атмосферы всеобщей неустойчивости, приводящей в пределе к разброду, хаосу. Так являет себя брожение, вольная игра и неукротимое буйство новых жизненных сил, поднимающихся из недр природы и человеческой натуры.

Высвобождение шло самым широким фронтом во всевозможных направлениях. Чтобы убедиться в этом, обратимся к таким совершенно разноплановым его линиям, как *героика*, *жанровая стихия* и *критицизм*. Смысл *героического деяния* нередко был совершенно отчётливо связан с идеей раскрепощения. Не раз можно было зримо наблюдать процесс постепенного преодоления скованности и подавляющих воздействий, неуклонное продвижение к свету, бодрости, торжеству свободного волеизъявления (Второй фортепианный концерт С. Рахманинова, Третья соната и фортепианная поэма «К пламени» А. Скрябина).

Если говорить о революционной героике, то данная идея выражала её самую суть, была её безусловной прерогативой. Вот почему траектория судьбы отдельного человека и народа в целом сводилась в подобных случаях, как правило, к достаточно однотипной схеме. Исходной ступенью служили настроения скорби, подавленности, гнетущего сумрака, передающие ситуацию подневолья. Однако о слабости, надломленности не могло быть и речи – то была скованная на время сила, в которой таилась угроза, мятеж-

ность. Отсюда и начиналось длительное, но неотступное духовное распрямление: среди скорби зреют «*гроздь гнева*», который перерастает в сопротивление, отпор, и в ходе волевых преодолений удаётся совершить прорыв в состояние, когда становятся возможными гордые и нестеснённые вздымания человеческого духа (симфония-кантата «Кавказ» С. Людкевича, «Латышский реквием» Э. Мелнгайлса).

Решительно продвигалась в сторону раскрепощения нравов *жанровая стихия*, обращённая к повседневной жизни, быту, досугу (в числе самых характерных произведений – балет «Петрушка», симфоническая поэма «Песнь соловья», музыкально-театральное представление «История солдата» И. Стравинского). Игры, празднества теперь часто превращаются в игрище, потеху. Предпочтение отдаётся терпким, пёстрым, порой открыто лубочным краскам, сильным, острым, дразнящим импульсам, в ходу всякого рода пикантности (подчас на грани с фривольностью). Общая атмосфера – шумная, грубоватая, что достигает апогея, когда начинается бесшабашный хмельной разгул, вскипает ухарство, разудалое молодечество.

Особые грани были связаны с чисто восточной цветистостью (оперетта У. Гаджибекова «Аршин мал алан») и с возрождением скоморошины (музыкально-театральное представление И. Стравинского «Байка»). Во втором из этих случаев высвечивались черты разбитной, залихватской бойкости, тяга к занозистому пересмешничеству, глумливому озорству.

В целом, человеческий характер представал весьма раскованным, не стесняющим себя рамками приличий, поэтому можно было позволить себе сомнительный жаргон, развязный тон,



натуралистический жест и не отягощать себя взыскательным отношением к жизни, скользя по её поверхности. Такова пёстрая публика городской улицы, площади, подворотни, ярмарки и балагана начала XX века. А родом новоявленный «гуляка праздный» был прежде всего из мещанской среды, многое продиктовавшей в жизненном укладе этого времени.

Высвобождение через *критицизм* состояло в том, что рушились многие ограничения и регламентации, сомнению и бичеванию могла быть подвергнута любая из прежних ценностей, «котиrowались» открытое чувство антипатии, вольная препарация реальности, право вывернуть наизнанку всё и вся. Излюбленным родом оружия становится *гротеск* с его «двойным дном» текста и подтекста, с его приёмами буффонного снижения и огрубления, нарочитого заострения, карикатурного преувеличения, пародийной деформации.

Спектр граней гротеска простирался от дразнящей насмешливости и бурлескно-балаганной дурашливости до ядовитой сатиры и угрюмо-глумливой издёвки нигилистического толка. Конечно же, за принципом «кривого зеркала» стояло подчеркнуто неприязненное отношение к окружающему; ясно и то, что критицизм не может проявлять себя в благодушных формах.

Однако трудно не увидеть и другого: во всём отмеченном сказалась не просто склонность к иронии – за язвительным сарказмом нередко скрывалась гримаса, искажавшая лик человека, его недобрый нрав, демонический излом природы, презрение и безжалостность к другим (оперы «Золотой петушок» Н. Римско-Корсакова, «Нос» Д. Шостаковича, оркестровая фантазия «Баба-Яга» А. Лядова, фортепианный цикл «Сарказмы» С. Прокофьева).

Сказанное позволяет сделать вывод о неоднозначности происходившего в начале XX столетия процесса раскрепощения. Имеются в виду, к примеру, опасные метаморфозы героики в варианте революционного радикализма, шлейф обывательской ограниченности и склонность к сомнительным проявлениям в отдельных сторонах жанровой стихии, а также издержки критицизма и гротеска как его главного оружия, связанные с утратой милосердия и разрушительными последствиями.

Подобное нетрудно отметить и в ряде других образных сфер: подростковая фронда, часто объясняемая стремлением к подчеркнутой независимости, несла с собой задиристую браваду, колкую издёвку, злое упрямство, вздорные выходы; раскованность субъекта могла вылиться в откровенный эгоцентризм с претензией на исключительность, оправдывающей своеволие и любой каприз, позицию вызова и экстравагантный эпатаж. Высвобождение через «язычество» было в высшей степени любопытно с точки зрения проявлений человеческой природы, однако за ним стояло существо неодолимое, далёкое от того, что суммирует в себе понятие *homo sapiens*.

Комплекс агрессивности

Отказываясь от ограничений, сдерживающих начал и в пределе устремляясь к вседозволенности, человек неизбежно переходил в область негативных проявлений, что стало для начала XX века обычным. Среди подобных проявлений наиболее угрожающим оказалось развёртывание *комплекса агрессивности*. Под комплексом здесь подразумевается и совокупность соответствующих качеств, и психологическая фиксированность на них. Его формула: экспансионизм, помноженный на открыто

негативные устремления. Основные слагаемые представляются следующими: энергия мощного силового напора, подавления, диктата; характер жёсткий, резкий, угловато-колючий, ощетинившийся; атмосфера взрывчатая, конфликтная, основанная на «переченьи», противоположании и столкновении.

Конкретные преломления агрессивности могли быть самыми разными, например, в варианте массивованного натиска революционной стихии (Шестая симфония Н. Мясковского) или в виде бурного выплеска энергии инфернально-демонического плана (Прелюдия *f moll* op. 32 № 6, этюды-картины *es moll* op. 33 № 6 и *a moll* op. 39 № 6 С. Рахманинова).

Наиболее примечательными для этого времени стали *батальность* и *скифство*. Традиционные атрибуты *батальности*, оставшиеся в обращении XX века, предстают в соответствии с духом времени в неизмеримо более резко и жёстком качестве (пронзительный сигнал, чеканный маршевый шаг, команда, властный окрик).

Совершенно новым моментом оказывается сращивание агрессивных действий с возможностями современной техники. Базисом военной энергии становится мощный урбанистический «мотор» и спрессованная, монолитная масса-броня, которая движется с регулярным автоматизмом бесперебойно работающего механизма, заполняя окружающую среду скрежетом и лязгом металла. Именно этот неумолимо-властный пресс военной машины и придаёт происходящему отчётливо милитаристский оттенок.

Другие признаки военщины: «топорная», приземлённая плоть с рубленой жестикуюляцией «наотмашь» и солдафонской бесцеремонностью; тяжёлый, грубо впечатываемый топот кованого сапога; приёмы форсированного вколачивания и

методичной «долбёжки»; лихорадочная ружейная перестрелка и трассирующие пулёмётные очереди; грохот батальи и ураганная лавина воинствующей сверхэнергии, сметающей всё на своём пути (фортепианные марши С. Прокофьева типа Аллеманды из Десяти пьес op. 12, ряд эпизодов балета И. Стравинского «Весна священная»).

Скифство – явление чрезвычайно своеобразное, по сути своей – это варварский экспансионизм. Варварство определялось его соприродностью, произрастанием из недр жизни, а также сильнейшим огрублением и примитивизацией человеческого существа. Весьма ощутимы фовистские склонности, которые со всей обнажённостью являют себя в гортанном возгласе, вызывающе резком высвисте, зычном рёве и топоте. Как правило, то был разворот народной силы, но силы медвежьей, дремучей, с коряво-неуклюжей повадкой, а подчас – и угрюмой силы, пустившейся в разбой.

Экспансионизм заключался в подчёркнутой воинственности, которая представала во всевозможных амплуа: пёстрый и шумный «базар» орды, стремительное шествие воинства, идущего походом, скифское игрище, обряд устрашающих приготовлений, злой набат и вызов на поединок, поток брани и поношения, междоусобные распри, дерзкий наступательный натиск и шквал сокрушительной энергии.

Безраздельно господствует мужское начало, выявляющее себя в тяжёлой, грузной стати, угловатой поступи, буйстве мускульной силы, характере грозном, суровом, угрюмо-ощетинившемся, в очертаниях жёстких, резких, прямолинейных. Однако это скифство – «современного покроя», получившее соответствующее техническое оснащение и потому зачастую оборачивающееся

игрой «стальных» мышц и ударами «железного» кулака.

Спору нет, подобное по-своему может захватить мощью, темпераментом, но ещё более оно способно насторожить и оттолкнуть яростным возбуждением, привкусом хищного азарта – в конечном счёте то была стихия давящая, необузданная, свирепая и кровожадная (горские пляски в опере В. Палиашвили «Даиси», оркестровая «Скифская сюита» и III часть кантаты «Колокола» С. Рахманинова, эпизод «Мужик с медведем» из балета «Петрушка» и оркестровая обработка «Эй, ухнем» И. Стравинского).

Особая грань рассмотренного явления – «азиатчина» как специфический гибрид определённых черт русского и восточного психического склада, то есть вариант фовизма, произрастающий на почве русского бытия в его соприкосновении с ханским деспотизмом. Своенравие, домостроевские замашки, спесь, чванство, туповатое самодовольство, фанфаронская важность и грубо прущая сила – такова личина отечественного помпадура, многое в которой выглядит почти комично, но тем не менее, грозно и устрашающе («Шествие Юпитера» из оперы Н. Лысенко «Энеида», образ Арапа в балете «Петрушка» и ряд эпизодов симфонической поэмы «Песнь соловья» И. Стравинского).

Своё крайнее выражение комплекс агрессивности получил в различных формах экстремизма, в синтезе с гротеском и на выходе к вандалистским проявлениям. Первый из этих моментов возникал в ходе эскалации радикализма с попутным обнажением одиозно-негативных побуждений. Перечислим самые типичные варианты:

- крикливо-злобные диалоги, скандальные выпады и яростные наскоки;
- зловещие ритуалы подозрений, судилищ и приговоров;

- категоричный, непререкаемый императив и властный, попирающий диктат, требующий безоговорочного подчинения;

- ожесточённый натиск энергии подавления и грохочущие обвалы катклизмов;

- экстаз ниспровержения в формах разрушительного бунтарства или путча фашистского толка (стоит напомнить, что фашизм пришёл к власти в Италии уже в 1922 году);

- наконец, нечто, в силу своей гиперболности, глобальности охвата и апокалиптического оттенка напоминающее Всемирный потоп, Великое пришествие.

Всё это, как правило, было пронизано духом враждебности, ненависти, неумолимой беспощадности, фанатизма. Не менее устрашающим представал комплекс агрессивности в соединении с гротеском, когда объявлялась анафема красоте и поэзии, когда торжествовали презрительное поношение, нигилистическое глумление, циничная гримаса, безжалостная издёвка.

Однако своего пика агрессивность достигала, приближаясь к тому критическому пределу, на грани которого происходил переход в область вандализма. Для этого нужен был человек-зверь, то есть существо дикое, духовно слепое, живущее стадным инстинктом (точнее, инстинктом толпы) и располагающее колоссальным запасом природных сил. Остаётся настроить его на соответствующую волну, обеспечить «фронт работы», и мы получим на выходе поток изрыгаемых ругательств, зубовного скрежета, рыка, освистывания, бешеную жажду крови, пожарищ, уничтожения, оргию неистового выгапывания-избиения, доводимую до массового беснования, остервенения, исступлённости, судорожного пароксизма (фортепианный цикл «Сарказмы»,

кантата «Семеро их», Вторая симфония С. Прокофьева; негативная образность балетов «Жар-птица», «Весна священная» И. Стравинского).

Так в обиход эпохи входили и узаконивались в качестве нормы культ грубой

силы, разгул самых тёмных импульсов и побуждений, право на насилие. То была плата за тотальное раскрепощение – вместе со всем положительным, что оно принесло с собой; на историческую арену вырвался и «век-волкодав» (О. Мандельштам).

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. 260 с.
2. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2017. 276 с.
3. Демченко А. И. Балет И. Стравинского «Весна священная». Опыт концепционного анализа. М.: Композитор, 2000. 96 с.
4. Демченко А. И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М.: Композитор, 2005. 264 с.
5. Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
6. Демченко А. И. Творчество С. В. Рахманинова // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 198–210. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.198-210.
7. Друскин М. С. Игорь Стравинский // Друскин М. С. Собр. соч. В 7 т. Т. 4. СПб., 2009. С. 31–286.
8. 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.
9. Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
10. 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.
11. Fanning D. Shostakovich Studies. New York: Cambridge University Press, 1995. 280 p.
12. Ivanova A. Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution. University of Maryland, College Park, 2006. 108 p.
13. Nice D. Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935. Yale University Press, 2003. 390 p.
14. Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
15. Norris C. Music and the Politics of Culture. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
16. Taruskin R. On Russian Music. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
17. 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. Asaf'ev B. V. *O muzyke XX veka* [On 20th Century Music]. Leningrad: Muzyka, 1982. 260 p.
2. Val'kova V. B. *S. V. Rakhmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva* [S. V. Rachmaninov: Chronicles of his Life and Artistic Legacy]. Tambov: Publisher R. V. Pershin, 2017. 276 p.
3. Demchenko A. I. *Balet I. Stravinskogo «Vesna svyashchennaya». Opyt kontseptsionnogo analiza* [Stravinsky's Ballet "The Rite of Spring". An Attempt of Conceptual Analysis]. Moscow: Kompozitor, 2000. 96 p.
4. Demchenko A. I. *Kartina mira v muzykal'nom iskusstve Rossii nachala XX veka* [The Picture of the World in the Art of Music of Russia in the Early 20th Century]. Moscow: Kompozitor, 2005. 264 p.
5. Demchenko A. I. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [World Artistic Culture as a Systematic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 528 p.
6. Demchenko A. I. *Tvorchestvo S. V. Rakhmaninova* [The Musical Legacy of Sergei Rachmaninoff]. *ICONI*. 2019. No. 1, pp. 198–210. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.198-210.
7. Druskin M. S. *Igor' Stravinskiy* [Igor Stravinsky]. Druskin M. S. *Sobr. soch. V 7 t. T. 4* [Collected Works In 7 Volumes. Vol. 4]. St. Petersburg, 2009, pp. 31–286.
8. *Russkaya muzyka i XX vek. Russkoe muzykal'noe iskusstvo v istorii khudozhestvennoy kul'tury XX veka* [Russian Music and the 20th Century. The Art of Russian Music in the History of the 20th Century Artistic Culture]. Ed. by M. G. Aranovsky. Moscow: State Institute of Art Studies, 1997. 874 p.
9. Savenko S. I. *Mir Stravinskogo* [The World of Stravinsky]. Moscow: Kompozitor, 2001. 328 p.
10. 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.
11. Fanning D. *Shostakovich Studies*. New York: Cambridge University Press, 1995. 280 p.
12. Ivanova A. *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution*. University of Maryland, College Park, 2006. 108 p.
13. Nice D. *Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935*. Yale University Press, 2003. 390 p.
14. *Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music*. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
15. Norris C. *Music and the Politics of Culture*. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
16. Taruskin R. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
17. 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

