

ДИССОНАНСЫ

Современная исследовательская литература самым активным образом обращается к проблемным узлам музыки России начала XX века, вынося на обсуждение ряд вопросов, которые не затрагивались ранее или находились на втором плане аналитических осмыслений. Если обратиться только к вышедшим в последнее время книгам, то в числе показательных примеров разного рода можно назвать целый ряд изданий — как российских [1, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 13, 17], так и зарубежных [19–26].

Предметом предлагаемой статьи является кардинальнейшая проблема отечественной музыки начала XX века, суть которой определяла антитеза *старый мир — новый мир*. Эти две сущности, связанные с процессами увядания и обновления, с «закатом» и «рассветом», с ретроспективной тенденцией и устремлением в перспективу, отнюдь не были обособлены друг от друга, выступали в многообразном, чаще всего противоречивом сопряжении.

Для подтверждения высказанной мысли отметим следующее. Диалог эпох, составлявший смысл и суть периода 1890–1920-х годов получал свою реализацию не только в размежевании идей, связанных с представлениями об уходящем жизненном укладе и об утверждающемся новом, но еще с большей отчетливостью в резко выраженном расслоении стилей: с одной стороны, постепенно вы-

тесняемый классический стиль, с другой — неуклонно нарождавшийся стиль современный. Сразу же оговорим тот момент, что данные понятия ни в коем случае не носят оценочного характера и рассматриваются как эстетико-стилевые категории.

Второй из этих стилей во многих своих проявлениях противостоял классике, будучи по природе «антиклассическим» или, по крайней мере, «аклассическим» — это понятие, введенное И. Барсовой в отношении стиля симфоний Г. Малера [3], с полным основанием может быть отнесено и к целому ряду радикальных новаций в отечественной музыке начала XX века.

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

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

Во взаимодействии классического и современного с наибольшей отчетли-

востью выделялись три позиции: гармоничное сопряжение, разноречивое сосуществование и конфликт.

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

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

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

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

Для позиции неприятия по отношению к представителям старшего поколения со стороны «апостолов» современности достаточно характерен отзыв С. Прокофьева о Сонате *F-dur* («Грозовой») Н. Метнера:

«Странно, что этот человек способен писать такую отжившую и абсолютно чуждую эпохе музыку» [11, 287].

Еще более безапелляционно отреагировал молодой композитор на концерт, в котором Метнер играл другие свои произведения: «Это такое тематическое и гармоническое убожество, что казалось, передо мной сидел человек, сошедший с ума и, потеряв понятие о времени, упорствующий в писаниях на языке Карамзина» [12, 376].

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

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

В основе своей традиционное направление уходило в целом в музыкальную культуру XIX столетия, но самое непосредственное воздействие на нее оказала языковая система рубежа XX века, представленная глав-

ным образом в творчестве Лядова, Глазунова, Танеева, Скрябина, Рахманинова.

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

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

как фундамента профессиональной культуры.

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

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

* * *

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

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

В результате сопряжения разнородного материала складывается весьма сложный идейно-стилевой симбиоз с соответствующей композиционно-драматургической структурой, многосоставность и дробность которой должна рассматриваться не как

дефект, а как естественное следствие, вытекающее из стремления отразить многоликость, пестроту и напластование контрастов, свойственных действительности переломного времени.

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

Именно в этом случае, когда контрасты доводились до уровня поляризации, когда классическое становилось синонимом старой, уходящей жизни, а современное олицетворением нового, восходящего мира — тогда с наибольшей отчетливостью и драматической силой раскрывался коренной, опреде-

ляющий смысл начала XX века как времени смены столетий, эпох, эр.

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

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

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

Эти две линии не просто составляли антитезу скорби и радости, мрака и света, а отражали присутствие двух разнонаправленных потоков: с одной стороны, жизнь

слабеющая, увядающая, с другой — жизнь, связанная с подъемом сил и жаждой обновления.

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

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

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

* * *

Отношения между прежним и новым Чайковский чаще всего раскрывал косвенно, через контраст устремлений и общей настроенности. Допустим, в «Иоланте» уходящее предстает в тонах сумрачной анемии, оцепенения с характерным отчужденно-мертвенным колоритом и фатальным оттенком

(Интродукция) или в патетике мучительных терзаний с оголенно страдальческой нотой (ариозо Рене).

Новая эпоха заявляет о себе в порыве к свету и активности, в образах «живой жизни» (выражение В. Вересаева), в воодушевлении и восторженности, что естественно согласуется

с обликом молодых героев оперы (эта линия кульминирует в арии Роберта и в гимне-марше из сцены Иоланты и Водемона).

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

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

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

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

Отмеченные контрасты, как правило, не поддерживались отчетливо выявленным стилистическим расщеплением, и целое оставалось в рамках

позднеклассического искусства. Поэтому в таких случаях скорее приходится говорить о предвестии намечавшегося разлома эпох. Но Чайковский вплотную приближался к разработке данной проблематики на основе стилистического взаимодействия классического и современного как художественных репрезентантов-носителей старого, уходящего и нового, восходящего.

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

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

Третья часть не изолирована от других — к примеру, первый росток ее образности появляется в середине побочной партии первой части (радужность флейтового тембра, устремление ввысь, «легкокрылость»). Собственно скерцо — «племя младое, незнакомое», встающее в дерзком и праздничном развороте наступательного шествия. Причем характерно, что в чеканном рельефе тематизма и в стальном блеске тембрового наряда проглядывают явственно современные штрихи.

Следует признать, что при всей объективности художественного исследования проблемы переломного

времени Чайковский оставался сыном XIX века, выстраивая свои поздние концепции с позиций уходящей эпохи. Общеизвестно, к какому решению после долгих колебаний пришел он в отношении финала Шестой симфонии — им стало именно *Adagio lamentoso*, а не *Allegro molto vivace*.

Примерно то же находим и в рассмотренной выше вокальной серии *op. 73*, которая с явной «тенденциозностью» формируется не по принципу чередования контрастов, а таким образом, что светлые порывы (№№ 3, 4, 5) оказываются в тисках душевного надлома

и разуверенности (№№ 1, 2, 6). Причем внутри каждой из этих сфер развитие идет по линии психологического *crescendo*: в побочной — с нарастанием экзотичности радостного приятия бытия, в основной — с углублением мотивов исхода. То есть происходит усиление конфронтации восторга жизни и ее погребения, и побеждает в этом противоборстве второе.

Подобную расстановку акцентов в возникшей антитезе «закат-восход» можно понять только в контексте трагедийного восприятия происходящего слома времен.

* * *

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

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

Ростки зреющего конфликта прорывались на поверхность во всевозможном облике, часто преломляясь через различные поэтические метафоры. Два известных образца, показа-

тельных к тому же и с точки зрения стилевой эволюции: оркестровая фантазия С. Рахманинова «Утес» (1893) и симфоническая поэма А. Спендиарова «Три пальмы» (1905).

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

Благородной пластике лирико-созерцательного тематизма, выдержанного в традициях русского ориентализма, здесь противостоит прямолинейно-угловатый ритм с механичным *ostinato* и пестрая красочность по-новому поданного «ориента» (введение натурально-этнографического тембра бубенцов, квинт-аккорд в качестве опорной гармонии).

Это новое неуклонно развивается от красочной живописности и бодрого характера к открытой экспансивности, что находит свое логическое завершение в кульминации-катастрофе (ц.16,

по программе — эпизод вырубания пальм): четырежды повторяемый тут-тийный аккорд, в котором все сосредоточено на режущей краске малой секунды. В символическом контексте произведения данный момент звучит пророчеством грядущего насилия, опустошительного разрушения, которое несет с собой восходящая эпоха.

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

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

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

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

Несколько особняком стоит романс С. Танеева «Менуэт», о котором Б. Асафьев сказал, что композитор вместил в него «*столько содержания, сколько не дадут несколько томов психологических описаний и воспоминаний о Французской революции*» [2, 82].

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

Своеобразие художественного отображения конфликта классического и современного в музыке рубежа XX века (главным образом в 1900-е годы) состояло в том, что в ряде случаев новое воплощалось в негативном ключе. Во многом это объяснялось естественной реакцией представителей позднеклассического искусства, их ориентированностью на идеалы прошлого, которая порождала позицию настороженно-критичного отношения и заставляла рисовать непривычные явления как нечто чуждое, дикое, с соответствующей деформацией.

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

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

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

В изменившихся условиях появляются последние крупные полотна, вос-

создающие исход прежней жизни в ее столкновении с новыми веяниями. Самое значительное из подобных произведений — Третья симфония Глиэра (1909–1911), смысл которой можно обозначить следующим образом:

- музыкальный монумент уходящей России, выполненный на основе итогового обобщения типологических свойств русского эпического стиля классической эпохи;

- катастрофа исчезновения былого величия, происходящая как под напором чуждой «варварской» силы, так и в результате самоисчерпания прежнего уклада.

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

* * *

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

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

Такова среда обитания, и в ней являет себя натура человека-борца, который не теряет присутствия духа

в бурном водовороте времени. Мужественное жизнеотношение передается через суровый, твердый тон и упорные преодоления, завершаемые решительными росчерками кадансов. Венцом этих преодолений становится прорыв сквозь сумрак и напряжения к гимнически восторженной коде финала.

Итак, в водовороте жизненных бурь определена опора — вера в свет жизни. Однако следует признать, что результат этот достигается в известной степени за счет чисто волевого переключения. К тому же есть в праздничной звоннице коды нечто излишне громогласное, чрезмерно экстатичное. Общей для крайних частей героико-драматической концепции — совершенно классической по

духу — с точки зрения контекста начала 1910-х присуща доля ретроспективности.

В этом отношении своей органичностью и соприкосновением с атмосферой нового времени выделяются жизненные опоры, воплощенные в средних частях. Во второй части запечатлен мир светоносной юности, когда нет сомнений и вопросов, все наполнено радостью. Отсюда кристаллическая четкость структуры, живость и острота ритма, господство радужной звучности, размещенной преимущественно в верхних регистрах. Есть в этом скерцо-марше и дух молодого самоутверждения — в обаятельном упрямстве тритоновых «заноз» и дерзких синкоп, в энергичном напоре наступательного шага.

* * *

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

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

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

Общее для этих частей в плане их соприкосновения с современностью — достаточно свободная, усложненная вертикаль, хотя внешне она образуется «под видом» педалирования или проходящих звуков и задержаний. Кроме того, в третьей части проявляется адресация к медленной части Концерта для фортепиано и духовых Стравинского (1924).

нал), подспудно зреющие позитивные силы новой России (кода Финала), злое буйство современного варварства («Поганый пляс Кащеева царства»). Ориентиром в этом напластовании может служить отчетливо выраженное стилевое расслоение.

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

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

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

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

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

Самоценный, отнюдь не фоновый образный план — праздная Россия, пышущая здоровьем, насыщенная цветистыми красками и терпкими запахами. Композитор, по его собственному признанию, добивался того, чтобы музыка отдавала «какой-то русской снедью — щами, что ли, потом, сапогами-бутылками, гармошкой» [16, 453].

В обличье этой грузной, неповоротливой «массовки» черты патриархального уклада старой провинциальной закваски (с отголосками сцен торжищ и масленичных гуляний из

русской оперной классики) смешиваются с приметами нового быта (ввиду раскрепощения от академических норм, вплоть до включения элементов эстрады начала века).

Причем в движении от первой к последней картине «модуляция» становится все более ощутимой, так что в конечном счете устои прежнего жизнеощущения оказываются совершенно расшатанными — в частности ширь, размах, удаль переходят в бесшабашное ухарство, а праздничный гомон в разбитное веселье и хмельной разгул.

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

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

Варваризмы (они преимущественно сосредоточены в эпизодах с Арапом) служат в данном случае обрисовке угрюмо-давящей силы, грубого воинственного нажима, свирепого нрава с вспышками необузданной ярости.

Вот для чего понадобились плакатно-примитивистские краски, пронзительный клич и «топочущая» аккордика, «свербящее» переченье малых секунд, тритонов, больших септим и скрежет полигармоний, усиленный звучанием засурдиненной меди.

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

Сказанное в первую очередь относится к главному герою с его лейтфанфарой проклятий. Уместно напомнить, что автор в процессе разработки данного образа отмечал: «*Петрушка мой каждый день проявляет все новые и новые несимпатичные качества своего характера*» [18, 35].

Различия двух рассмотренных сфер образности («массовка» и эгоцентрика) самоочевидны, что является впол-

не достаточной предпосылкой ситуации разлада. Хотя следует уточнить: инициатива исходит только со стороны индивидуального начала. Среда (с ее установкой на сытость, довольство, потеху) добродушна до равнодушия.

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

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

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

* * *

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

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

Первая исходит из идеализированных представлений — благостное умиротворение пасторальных настроений (главная партия первой части), простодушная народно-жанровая сценка (трио третьей части), налет бы-

линной старины в картине всеобщего празднества (главная партия финала).

Другая грань — тяжелая дрема, в которой есть что-то от избываемой жизни (крайние разделы второй части).

При всем различии названных граней их объединяет ретроспективность стилистики, отмечающая принадлежность последнему этапу классической эпохи.

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

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

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

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

Как видим, контрасты в Пятой симфонии столь значительны и их настолько много, что складывается весьма пестрый конгломерат. Чрезвычайно разнороден уже сам по себе стилиевой синтез. Показательно, например, что среди обилия его истоков есть принадлежащее как петербургской школе (Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов), так и московской (Чайковский, Рахманинов).

Это дополняется отчетливо поларизованными напластованиями образов (допустим, радужная гедония и кошмар катастрофичности, сугубо

индивидуальное и надличное). Следовательно, можно говорить не только о многоликости, но и о явной разноречивости, которую в данном случае нужно расценивать как отражение противоречивости и разлаженности самой жизни того времени.

В становлении этого множественного вороха явлений улавливается достаточно отчетливая логика — многоступенчатая, зигзагообразная, но, тем не менее, определенно выраженная эволюция от старого к новому.

Процесс этот протекает следующим образом:

- в первой части превалирует то, что было характерно для русской действительности прежних времен, однако под покровом идиллического зреют иные силы и их действие так активно, что мир былого оказывается изнутри расшатанным;

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

- в скерцо прежнее уже оказывается оттесненным на задний план (оно ограничено рамками трио);

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

Примечательно, что в финале господствуют бодрые, динамичные ритмы марша, шествия. Это призвано высветить основную мысль произведе-

ния: Россия пришла в движение, она находится на переломе своей судьбы,

в пути от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам.

* * *

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

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

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

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

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

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

При всем контрасте образов, они родственны между собой, сближает их дух гедонии — активно-деятельной в первой части (бурлящая радость

празднества), созерцательно-лирической во второй (истома утонченной неги), но в любом случае упоительно-пьянящей.

Резкий перелом, который происходит во второй половине цикла (третья и четвертая части), вовсе не является неожиданностью. Предчувствия и разного рода предостережения слышались неоднократно — смутные, завуалированные в первой части, более отчетливые во второй. Чаще всего они вкрадывались набегающей тенью, настораживающим оцепенением, но подчас вторгались и пугающими уколами-всплесками.

В некотором роде происходящее в первой половине цикла разворачивалось как бы на дремлющем вулкане, а в третьей части происходит его извержение — это буйствующая слепая стихия, в которой людское неразрывно сливается с природным. Она предстает олицетворением силы грозной, яростной, зловещей (не случайна скифская окраска), ее экспансия несет с собой смуту бунтов, пожарниц, глобальных бедствий.

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

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

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

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

Нужно признать, что столкновение с суровой жизненной реальностью

герой произведения принимает мужественно, стойчески. Обреченный на гнетущее существование среди враждебного ему мира, он сознает необходимость адаптации к изменившимся условиям. Залогом выхода из кризиса является кода-катарсис, озаряющая светом надежды, верой в продолжение жизни.

Рассмотренная идея разработана композитором с подлинно концепционной глубиной и чрезвычайно целенаправленно. Ее воплощению подчинены все компоненты стиля и драматургии, включая интенсивнейшую симфонизацию. Стилистика здесь подчеркивает расслоение образности на позднеклассическую (отчетливее всего во второй части) и современную (ее наиболее острые прорывы наблюдаются в третьей).

* * *

Выше были отмечены показательные преломления взаимодействия классического и современного на материале ряда произведений 1910-х годов: Фортепианного квинтета Танеева, балетов «Жар-птица» и «Петрушка» Стравинского, Пятой симфония Мясковского, кантаты «Колокола» Рахманинова.

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

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

- до предела доводится принцип стиливой конфронтации, который мог использоваться и в плане контрастного сопоставления (балет И. Стравинского «Пульчинелла»), но чаще вводится в целях обострения конфликтности

(балеты «Пламя Парижа» Б. Асафьева, «Карманьола» В. Фемелиди);

- высшего накала достигает драматическое противостояние старого и нового мира, что с максимальной остротой и подлинно трагедийной патетикой воплотилось в Шестой симфонии Н. Мясковского, строй образов которой так созвучен ленинской характеристике происходящего в те годы: «Со страшным шумом и треском надламывается и разваливается старое, а рядом в неописуемых муках рождается новое» [8, 137].

Так завершился исключительно сложный, многоступенчатый период вытеснения классического и становления современного. Если за точку отсчета брать наиболее значительные концепции, то можно полагать, что ос-

новая зона этого процесса охватывает примерно три десятилетия — от Шестой симфонии Чайковского (1893) до Шестой симфонии Мясковского (1923).

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

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

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

- одухотворенность, благородство, этическая строгость, возвышенный строй мыслей и чувств — грубовато-разбитой характер, терпкость, приверженность к материально-весомому, приземленному;

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

- склонность к идеализированным представлениям о людях, природе, жизни в целом — подчеркнуто реаль-

ный взгляд на окружающее, неприкрашенность до натурализма, нередко иронично-скептическое отношение;

- доминанта элегических и созерцательных настроений, сосредоточенность на душевных переживаниях, тяга к рефлексии, хрупкость и расплывчатость — активная настроенность, действенность и динамизм, наступательная устремленность, волевой напор, экспансивность, четкость, ясность, осязаемость;

- главенство лирически-эмоционального начала, душевная теплота и проникновенность — приоритет социальных факторов, рациональный, суховато-рассудочный оттенок, пресс прагматики и деловитости;

- мягкость, пластичность, закругленность очертаний — жесткость, резкость, острота, ломано-угловатый рельеф.

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

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

Переход в иное историческое измерение был во многом болезненным,

мучительным и можно понять его трагедийное или резко критическое восприятие, естественность появления исповедей прощания, настроений *fin du siècle* и «мировой скорби».

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

Для достижения этой цели считались оправданными любые средства, в том числе отрицание эмоционально-лирического начала, высвобождение стихии темных инстинктов и примити-

вистских проявлений, экспансионизм в различных его ипостасях, включая неистовую варваристику и остракизм гротеска.

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

Совершался величайший исторический перелом: не просто XX столетие сменяло век XIX-й и даже не только модерн приходил на смену классической эпохе — шестисотлетнее Новое время сменялось Новейшей эрой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб, 2004. 474 с.
2. Асафьев Б. Об опере. Л., Музыка, 1976. 336 с.
3. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Москва: Сов. композитор, 1975. 496 с.
4. Валькова В. С.В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Тамбов: издательство Першина Р.В., 2017. 276 с.
5. Демченко А. Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. Москва: Композитор, 2017. 450 с.
6. Демченко А. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. Москва: Композитор, 2018. 440 с.
7. Долинская Е. Театр Прокофьева. Москва: Композитор, 2012. 376 с.
8. Ленин В. Полное собрание сочинений. Т. 41. Москва: Госполитиздат, 1962. 696 с.
9. Никитин Б. Сергей Рахманинов. Две жизни. Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. 208 с.
10. Новое о Рахманинове // ГЦММК им. М.И. Глинки. Москва: Дека-ВС, 2006. 200 с.
11. Прокофьев С. Материалы. Документы. Москва, Музгиз, 1961. 708 с.
12. Прокофьев С. и Мясковский Н. Переписка. Москва: Сов. композитор, 1977. 600 с.
13. Русская музыка и XX век. Москва: Гос. ин-т искусствознания, 1997. 874 с.
14. Савенко С. Мир Стравинского. Москва: Композитор, 2001. 328 с.
15. Сергей Рахманинов. История и современность. Ростов-на-Дону: РГК, 2005. 488 с.
16. Стравинский И. Статьи и материалы. Москва: Сов. композитор, 1973. 528 с.
17. Ханнанов И. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. Москва: Композитор, 2011. 288 с.
18. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Москва: Сов. композитор, 1969. 397 с.
19. Bertensson S., Leyda J. Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music. Bloomington; Indianapolis, Indiana univ. press, 2001. 464 p.
20. Elliot D. New Worlds, Russian Art and Society 1900–1937, London, 1986. 280 p.

21. *Fay L.* Shostakovich: A Life. Oxford University Press, 2000. 492 p.
22. *Nice D.* Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935. Yale University Press. 2003. 390 p.
23. *Norris C.* Music and the Politics of Culture. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
24. *Taruskin R.* On Russian Music. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
25. *Taylor B.* Art and Literature Under the Bolsheviks Vol. I, London, 1991.
26. *Harrison M.* Rachmaninoff: life, works, recordings. London; New York: Continuum, 2005. 422 p.

REFERENCES

1. *Akopjan L.* Dmitrij Shostakovich. Opyt fenomenologii tvorchestva. SPb [Akopyan L. Dmitri Shostakovich. Experience of phenomenology of creativity. St. Peterburg], 2004. 474 p.
2. *Asaf'ev B.* Ob opere. L.: Muzyka [Asafiev B. About the Opera. L.: Music], 1976. 336 p.
3. *Barsova I.* Simfonii Gustava Malera. Moskva: Sov. kompozitor [Barsova I. Symphonies of Gustav Mahler. Moscow: Sov. Composer], 1975, 496 p.
4. *Valkova V. S.V.* Rahmaninov: letopis zhizni i tvorchestva. Tambov, Izdatelstvo Pershina R.V. [Valkova V. S.V. Rachmaninov: chronicle of life and creativity. Tambov: Publishing house Pershin R.V.], 2017. 276 p.
5. *Demchenko A.* Illyuzii i allyuzii. Mifopoetika muzyki o Revolyucii. Moskva: Kompozitor [Demchenko A. Illusions and allusions. Poetics of music about the Revolution. Moscow: Composer], 2017. 450 p.
6. *Demchenko A.* Kartina mira v muzykal'nom iskusstve Rossii nachala XX veka. Moskva: Kompozitor [Demchenko A. Picture of the world in the musical art of Russia in the early twentieth century. Moscow: Composer], 2018. 440 p.
7. *Dolinskaya E.* Teatr Prokof'eva. Moskva: Kompozitor [Dolinskaya E. Theatre Prokofiev. Moscow: Composer], 2012. 376 p.
8. *Lenin V.* Polnoe sobranie sochinenij. T. 41. Moskva: Gospolitizdat [Lenin V. Collected works. T. 41. Moscow: Gospolitizdat], 1962. 696 p.
9. *Nikitin B.* Sergei Rahmaninov. Dve zhizni. Moskva: Izdatel'skii dom «Klassika-XXI» [Nikitin B. Sergei Rachmaninoff. Two lives. Moscow: Publishing house «Classic-XXI»], 2008. 208 p.
10. *Novoe o Rahmaninove // GCMMK im. M.I. Glinki. Moskva: Deka-VS [New about Rachmaninoff // GTSMNK them. M.I. Glinka. Moscow: Deka-VS], 2006. 200 p.*
11. *Prokof'ev S.* Materialy. Dokumenty. Moskva: Muzgiz [S. Prokofiev Materials. Documentation. Moscow: Muzgiz], 1961. 708 p.
12. *Prokof'ev S. i Myaskovskij N.* Perepiska. Moskva: Sov. kompozitor [Prokofiev S. and Myaskovsky N. Correspondence. Moscow: Sov. Composer], 1977. 600 p.
13. *Russkaja muzyka i XX vek.* Moskva: Gos. in-t iskusstvovedeniya [Russian music and XX century. Moscow: State Institute of art studies], 1997. 874 p.
14. *Savenko S.* Mir Stravinskogo. Moskva: Kompozitor [Savenko S. The World of Stravinsky. Moscow: Composer], 2001. 328 p.
15. *Sergej Rahmaninov. Istorija i sovremennost'.* Rostov-na-Donu: RGK [Sergei Rachmaninoff. History and modernity. Rostov-on-don: RGC], 2005. 488 p.
16. *Stravinskij I.* Stat'i i materialy. Moskva: Sov. Kompozitor [Stravinsky I. Articles and materials. Moscow: Soviet composer], 1973. 528 p.
17. *Hannanov I.* Muzyka Sergeja Rahmaninova: sem' muzykal'no-teoreticheskikh etudov. Moskva: Kompozitor [Khannanov I. Music by Sergei Rachmaninoff: seven musical-theoretical etudes. Moscow: Composer], 2011. 288 p.
18. *Yarustovskij B.* Igor' Stravinskij. Moskva: Sovetskij kompozitor [Yarustovsky B. Igor Stravinsky. Moscow: Soviet composer], 1969. 320 p.

19. *Bertensson S., Leyda J.* Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music. Bloomington; Indianapolis, Indiana univ. press, 2001. 464 p.
20. *Elliot D.* New Worlds, Russian Art and Society 1900–1937, London, 1986. 280 p.
21. *Fay L.* Shostakovich: A Life. Oxford University Press, 2000. 492 p.
22. *Nice D.* Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935. Yale University Press, 2003. 390 p.
23. *Norris C.* Music and the Politics of Culture. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
24. *Taruskin R.* On Russian Music. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
25. *Taylor B.* Art and Literature Under the Bolsheviks. Vol. I. London, 1991. 420 p.
26. *Harrison M.* Rachmaninoff: life, works, recordings. London; New York: Continuum, 2005. 422 p.

