

prof. Alexander Demchenko, doctor of art history

Center for complex artistic research at
the Saratov Conservatory (Russia)

Boom of energy and dynamism in the musical art of Russia of the early twentieth century

Бум энергии и динамизма в музыкальном искусстве России начала XX века

Реферат. В статье рассматривается ситуация, когда в музыкальном искусстве России начала XX века с исключительной интенсивностью разрабатывалась образность, связанная с воплощением столь характерных для современности категорий энергии и динамизма. Ведущими выразителями данной идеи выступили И.Стравинский и С.Прокофьев.

Ключевые слова: музыка России начала XX века, категории энергии и динамизма.

Abstract. The article deals with the situation when in the musical art of Russia at the beginning of the XX century imagery associated with the embodiment of such characteristic categories of energy and dynamism was developed with exceptional intensity. The leading exponents of this idea were I. Stravinsky and S. Prokofiev.

Key words: music of Russia of the beginning of XX century, categories of energy and dynamism.

Уже на рубеже XX столетия, в 1890–1900 годы, наряду с существованием всякого рода пассивно-созерцательных настроений и в противовес им в музыкальном искусстве России происходит заметный подъём жизненной активности, интенсивное утверждение действенно-динамичного тонуca. Наибольшая перспективность в этом отношении была заложена в индивидуальных стилях А.Скрябина и С.Рахманинова.

Скрябин настойчиво культивировал такое качество как импульсивность, которое касалось всех компонентов (от ритма до формообразования) и одно из самых своеобразных воплощений нашло в мотивах полёта (скрябинское *volando*).

Рахманинов в связи с характерной для него тенденцией к воплощению энергии волевых усилий разрабатывал выразительность мужественных, деятельно-упругих ритмов и к тому же обнаружил «склонность к обнажению и нагнетательной повторности простых метроритмических формул – явление, ставшее очень характерным для современной музыки, в частности для Стравинского, Прокофьева, Шостаковича» [9, 88].

Не случайно и в его пианистической манере именно в начале 1910-х годов отмечали «упругий звук, неиссякаемый запас ритмической энергии» [10], а также «мощный, точно стальной, острый удар» [8].

И всё же прорыв современного динамизма, происшедший в начале 1910-х годов, был настолько мощным по силе и новым по очертаниям, что воспринимался как нечто ошеломляющее.

Существенные изменения претерпевает в эти годы стиль старших современников (Н.Метнер, С.Рахманинов), но основными выразителями движения «бури и натиска» выступили начинавшие свой путь композиторы, прежде всего С.Прокофьев и И.Стравинский.

Отныне динамизм становится важнейшей приметой эпохи, означая максимальную насыщенность движением, повышенную активность, исключительную мобильность, обострённую импульсивность. Он является всепроникающим фактором нового мироощущения, его действие сказывается и на самых общих свойствах музыкального творчества, отражаясь, например, в ускоренной, взрывчато-скачкообразной эволюции художественного процесса, в частой смене стилевых манер и направлений.

Музыка становится открытой к соответствующим воздействиям со стороны других видов искусства (скажем, воспринимает принципы монтажной драматургии, идущие от только что народившегося кинематографа) и, в свою очередь, воздействует на них (новаторская балетная эстетика начала XX века, выдвинувшая взамен многоактной структуры одноактную симфонизированную композицию).

Самые непосредственные проявления современного динамизма соотносились с понятием *новой энергии*. Для её художественного воплощения использовался арсенал всевозможных формул движения: различные виды моторики и токкатности, этюдные и экзерсисные формы, маршевые ритмы, пассажные и репетиционные рисунки, фигурации вращательного типа, движение по типу *perpetuum mobile* – причём в сравнении с их традиционной трактовкой часто происходило обнажение интонационно-жанрового костяка, его формульности.

На передний план выдвигаются такие качества, как мускульный характер, упругость, острота, ударность. Ударность в самом широком смысле слова – от жёсткого волевого напора до плакатно-оголённого рельефа и всякого рода маркированной артикуляции.

Эта энергия отличалась высочайшей интенсивностью, носила, как правило, чрезвычайно возбуждённый характер с доведением внутреннего напряжения до мыслимого предела, что в первую очередь касалось отдельных произведений варваристского плана с их яростными бушеваниями (балет Стравинского «Весна священная», кантата Прокофьева «Семеро их»).

Но, скажем, «бешеная» токкатность нередко определяла облик и собственно динамической стихии, особенно когда она представала в образах неведомой, полуфантастической силы или приобретала инфернально-демонические очертания.

То было извержение энергии, переполнявшей человеческое существо, плещущей через край, потоком которой далеко не всегда удавалось управлять. Тем не менее, по внутренней своей природе она тяготела к целеустремлённости и организованности, что сказывалось в преобладании чёткого, лапидарного интонационно-ритмического контура и цельных, монолитных структур.

Особая примета динамизма, каким он был претворён в музыке начала XX

века, состояла в выдвигании *ритма*, который являлся базисом и одновременно пружиной развёртывания энергетического потенциала. Именно динамизм востребовал для себя ритм, в котором заключался нерв любой двигательной формулы – токкатной, моторной, маршевой и т.д.

Но ритм не довольствуется ролью элемента, не ограничивается «обслуживанием» нижних этажей художественной выразительности. Он поднимается в ранг первостепенных слагаемых стиля и активно воздействует на созидаание музыкальной конструкции.

В качестве основных формообразующих возможностей ритма В.Холопов называет такие оппозиции, как *«подчёркнутая метричность и “чистая” времяизмерительность, резкая акцентность и нивелированность артикуляции, интенсификация движения и выписанное торможение, убывающие и возрастающие прогрессии, остинатность и почти стихийная свобода ритмического рисунка»* [5, 81].

На этой основе воплощался широкий круг контрастных граней:

обобщённый образ жизненной энергии «вообще» и сугубо рабочая энергия с обнажением её физиологического «скелета» и мускульной сути;

выплеск стихийных, неуправляемых сил и собранно-сосредоточенный, целеустремлённый силовой поток, движущийся с «железной» регулярностью;

яростный натиск с экспансивным наскоком, с фовистской или инфернально-демонической окраской и «реальный динамизм» с его вполне мирной, созидательной направленностью.

Однако в любом варианте энергетизм начала века отличался склонностью к мощному динамическому прессу, упругостью, остротой и горячим возбуждением. В пределе это выводило на уровень сверхэнергии, когда движение превращалось в неистовый бег, вихревой полёт, а клочущее действие напоминало лавину, шквал, вулканическое извержение.

* * *

Принадлежность такой энергии, как и динамизма вообще, нынешнему столетию зачастую определялась её *конструктивно-урбанистическим характером*.

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».

Урбанистический «мотор» XX века одержим стремлением подчинить всё и вся специфике производственного процесса – с соответствующей ролью чёткой токкатной пульсации, остиратно-моторных фигураций вращательного типа и прочих имитаций рабочего ритма.

В связи с этим приходится согласиться с реальностью существующего в западной социологии термина *человек массы*, в котором *«масса – это не множество неразвитых, но способных к развитию отдельных существ; она с самого начала подчинена другой структуре: нормирующему закону, образцом для которого служит функционирование машины»* [3, 145].

На авансцену выходят простейшие и сложные механизмы, мир наполняется перестуком двигателей, всякого рода вибрациями, биениями, назойливым трением и свербящим повизгиванием трущихся частей, лязгом и скрежетом металла, пронзительным рёвом гудков, свистков, клаксонов.

Так формируется музыкально-индустриальный пейзаж с сопутствующей ему шумовой атмосферой. За всем этим вставала жизнь современного города с его культом интенсивного движения и технической оснащённости и шире – «энергетическое мировоззрение XX века, динамическое восприятие жизни в её подчинении рабочей дисциплине и мерному биению пульса машин» [1, 111].

Здесь же таилась и опасность различного рода гипертрофий, будь то соблазн самодовлеющего техницизма или появление в человеческой натуре черт нивелированности, механичности, всякого рода прямолинейно-угловатых штрихов (под воздействием «машинизированного» энергетизма). Но опасность эта с достаточной очевидностью заявила о себе только в 1920-е годы, а в 1910-е урбанистика могла беспрепятственно вступать в самые невообразимые синтезы (скажем, с ирреальной и фовистской образностью).

Урбанистические устремления обычно выступали в соединении с конструктивными элементами. Тенденция к конструктивности заявила о себе в достаточно широкой гамме оттенков.

Как и собственно в жизненной реальности, это могли быть самые общие признаки – связанные, например, с утверждением принципов полезности, рациональности, подчёркнутой логичности и системности. Причём установка на «математический» расчёт и полную выверенность приводила порой к откровенному схематизму, когда существование напоминало скорее технический чертеж.

Это могли быть и более конкретные свойства – скажем, отображение отлаженных, планомерных процессов, протекающих в безостановочной, неукоснительно выдержанной пульсации с акцентом на чёткости и ясности композиционного профиля и на целенаправленности драматургического развертывания. И в данном случае культ методичности, безоговорочное подчинение заданному ритму подчас переходили в самодовлеющий диктат той или иной идеи (допустим, «движение ради движения»), а жизнь начинала походить на работу конвейера.

Наконец, это мог быть дух собранности, деловитости и подчёркнутой сдержанности с тенденцией к суховато-объективизированному тону, к холодноватой графичности письма, исключаящей эмоциональную окраску. Если подобная сторона оказывалась излишне подчёркнутой, возникал вариант конструктивизма, абсолютирующего жёсткую регламентацию и аскетизм, вплоть до рассудочной выхолощенности, когда начисто снимается живое биение человеческой плоти.

Впрочем, в 1910-е годы такой крен существовал только в виде потенции, которая более отчётливо проявила себя позже, в 1920-е, а пока *ratio* благополучно соседствовало с *emotio* и самой причудливой фантазийностью.

При этом нельзя не обратить внимание на следующее: нередко отвергая

эмоциональность в привычном значении слова, «техницизированный» человек начала века отличался незаурядным темпераментом, который выливался во всепоглощающую отданность бурно кипящей жизнедеятельности, в захватывающий азарт сверхскоростей, в чувство сопричастности миру высоких энергий.

* * *

Ведущим выразителем современного динамизма в отечественной музыке начала XX века стал С.Прокофьев. Не случайно сам композитор, анализируя своё раннее творчество, отмечал среди нескольких основополагающих для себя линий токкатную или моторную, называя в качестве образцов *Этюды op.2*, *Токкату op.11*, *Скерцо из Десяти пьес op.12*, *скерцо Второго фортепианного концерта*, *токкату в Пятом фортепианном концерте*, а также «*повторно-нагнетательные фигуры в “Скифской сюите”, “Стальном скоке”, пассажи в Третьем концерте*» [07, 24].

В плане выявления динамического потенциала «авангардным» жанром была для Прокофьева фортепианная музыка (пьесы, сонаты, концерты), непосредственно связанная со своеобразием его пианизма, который обычно определяется в следующих характеристиках: «*графический, мускулистый, беспедальный, тяготеющий к обнажённой чёткости линий и резко ударной акцентности*» [4, 21].

К этому можно добавить, что как пианист он снискал себе за рубежом репутацию «*человека со стальными пальцами*» [6, 372]. Сказанного достаточно для того, чтобы именно на образцах фортепианной музыки и попытаться выяснить коренные черты прокофьевской энергетики.

Если довериться художественной интуиции раннего Прокофьева, то следует констатировать: у рождавшейся эпохи был запрограммирован настолько колоссальный динамический потенциал, что в ряде случаев приходится говорить не просто об энергии, а в полном смысле о сверхэнергии. Подразумевается избыточность сил, переполняющих всё существо и вырывающихся наружу с поистине вулканическим темпераментом.

Впервые подобное обнаружилось в знаменитом «Наваждении» (*op.4 № 4*, 1908). В рамках относительно небольшой фортепианной пьесы 17-летнему композитору удалось сформулировать «энергетическую программу» нового времени. Мощный, собранно-сосредоточенный двигательный напор базируется на токкатной моторике в той её разновидности, которая стала самой типичной в музыке XX века – имеется в виду учащённая, но равномерная пульсация плотной аккордовой ткани.

Всё подчинено заданному рабочему ритму – его обнажённая подача проявляется уже в том, что целое от начала до конца выстраивается на единственном семизвучном мотиве, предельная краткость которого определяет сплошь разработочный характер произведения.

Непрерывные перебросы этого мотива из регистра в регистр, из одного фактурного слоя в другой создают ощущение исключительной мобильности.

Нагнетанию силового напряжения способствует использование имитационной техники и ещё в большей степени – взаимодействие основного мотива с упругими толчками-импульсами баса.

Это энергетизм урбанистического толка, что преломилось в конструктивной заданности, в графичном характере звуковой ткани и в особой жёсткости, в которой есть что-то напоминающее «скрежет железа» (передаётся посредством разного рода диссонантности, включая кластерные гроздья из малых секунд).

Таков самый общий контур энергии «Наваждения». Но претворено здесь нечто большее, а именно – сверхэнергия. Достигается это благодаря высочайшей концентрации используемых ресурсов.

Допустим, если взять средства динамики, находим взрывчатые контрасты на пределе звуковой шкалы, силовой пресс как общих, так и локальных нагнетаний, выделение резко форсированного ритма многочисленными акцентами.

Благодаря максимально быстрому темпу токката становится вихревой – этой лавине неудержимо мчащейся энергии присуще не только исключительное возбуждение (поддерживается непрерывным модулированием), но и дух яростного неистовства.

«Наваждение» явилось одним из самых ранних первооткрытий кардинально нового стиля – по этой причине многое в облике выходящих на поверхность сил казалось таинственным, загадочным. Отсюда черты причудливости, фантастический покров, inferнально-демонические очертания.

Внешне автор широко опирается на средства соответствующей образности, выработанные в музыке XIX столетия: «дьявольский» тритон, уменьшённые и увеличенные трезвучия, уменьшённые септаккорды, интенсивнейшая хроматизация, многозвучные форшлаги.

Но всё это предстаёт в резко трансформированном виде – скажем, связные модуляции замещаются механическими сдвигами по малым секундам, аккордика и голосоведение до предела насыщаются «перцем» диссонирующих добавок.

* * *

Шлейф таинственности, загадочности ещё длительное время сопровождал прокофьевские образы энергии, что объяснялось первородностью динамической стихии, вырывавшейся на поверхность бытия. Однако постепенно воплощение динамического начала приобретало в музыке композитора всё большую определённую и конкретность.

Характерен в этом отношении Этюд *c-moll* (op.2 № 4), появившийся годом позже «Наваждения» (1909). Казалось бы, всё то же: взрывчато-импульсивный поток бурлящей энергии, её фанатичный напор, inferнально-демонический оттенок. Однако столь же очевидны и различия, суть которых сводится прежде всего к ярко выраженному урбанистическому акценту, что находит себя в следующем:

обнажились признаки нарочитого примитива, в котором хорошо ощутимо воздействие «машинизации» (угловато-рубленный мелодический рельеф, однолинейные *ostinati* с назойливо неизменными повторами простейших рисунков);

появилась конструктивная чёткость, доведённая едва ли не до схематизма (симметричность композиции, опора на «квадрат» четырёхтакта);

возникли соприкосновения с джазовой стилистикой, которая станет одним из знаков индустриальной эпохи – соприкосновения тем более неожиданные и симптоматичные, что Прокофьеву тех лет джаз, даже в самых ранних его формах, вряд ли был известен.

Своё предельное выражение урбанистические тенденции получили в Токкате *op.11* (1912). Общие свойства прокофьевского динамизма всецело подчинены здесь запечатлению энергии машинного типа, которая становится олицетворением работы как таковой, в её сугубо производственном аспекте. Причём работы фанатичной, на полной самоотдаче, когда процесс идёт без малейших отстранений.

Технизация энергетического потока начинается с установки «движение ради движения». Пьеса целиком основана на токкатной моторике, в которой важна не столько интонационная выразительность, сколько постоянный пресс регулярного ритма.

Свидетельства рационалистической заданности состоят в неукоснительно выдержанной безостановочной пульсации шестнадцатых, в методичном хроматическом скольжении звукового пучка, в рассчитанности драматургического развёртывания (четыре динамические волны с соответствующими фактурно-регистравыми разрастаниями).

С индустриальным миром Токкату роднят и совершенно отчётливые слуховые ассоциации (по-разному претворённые имитации работающего двигателя, стучащего механизма, в отдельных эпизодах – иллюзия мчащегося экспресса).

Урбанистическая специфика заявляет о себе в подчёркнутой чёткости «производственного ритма», в механичности общего потока и его отдельных деталей, в стальном блеске фактуры, в исключительной жёсткости тона, что реализуется через сухую, нонлегатную артикуляцию и нарочито диссонирующую вертикаль (звуковую ткань композитор строит на сознательном столкновении линий, поэтому правилом становятся переченья малых секунд и больших септим).

Теперь можно наметить некоторые общие черты прокофьевского динамизма. Его «техническое оснащение» состоит в следующем:

стремительное, подчас вихревое движение на основе регулярной пульсации, изредка оттеняемой синкопированными перебивками;

плотная, насыщенная фактура, нередко с широким разбросом пластов (партии правой и левой руки), что создаёт ощущение объёма и мощи;

всё это становится компонентами виртуозной техники, которая в данном случае служит воплощению бурлящей энергии;

взрывчато-импульсивное интонирование опирается на упруго-толчковые фигуры, осязаемо передающие мускульное напряжение;

свою роль играет чрезвычайно мобильное модулирование и интенсивнейшая разработочность, которая проникает в любые разделы формы.

Основой и движущей пружиной всего является ритм – от отдельно взятых элементов до протяжённых остинатных построений. Ритм и остроакцентная артикуляция (на основе штриха *non legato* и *martellato*) с наибольшей отчётливостью передают «ударный» характер рассматриваемой образной сферы.

Более того, по мнению Ю.Холопова, ударность – это «*проявление ведущих качеств художественной натуры Прокофьева: энергичность, сила и интенсивность мысли, плакатная чёткость и категоричность высказывания*» [11, 182], к чему следует добавить и стремление к сжатости, спрессованности форм.

В «ударном» характере прокофьевского динамизма заложена важнейшая предпосылка конструктивно-урбанистического наклонения прокофьевской музыки, которое могло сказываться в достаточно общих моментах – таких, как стремление к крепкой и твёрдой манере музыкального письма или проявления самодовлеющей энергии.

Но важнее были конкретные свидетельства: чёткость, упорядоченность структур, заданность ритмоинтонационного потока, подчёркнуто жёсткий тон (аскетичный «чёрно-белый» колорит, графическая оголённость, диссонирующая вертикаль). И хотя подчас мог возникать оттенок схематизма, в целом это способствовало впечатлению рациональной выверенности, собранности, деловитости.

Что касается урбанистики, то прежде всего следует выделить «железные» в своей неукоснительной размеренности ритмы и длительные единообразные *ostinati*, которые при определённой концентрации оказались способными вызывать весьма отчётливые ассоциации с производственным процессом (биение мотора, перестук двигателя, работа механизма, движение мчащегося локомотива).

* * *

И всё-таки определяющие качества прокофьевской энергии соотносились в основном с фигурой реально действующего человека. Примером тому может служить одночастная Третья соната (1907–1917).

Её суть состоит в выявлении бурного силового напора. Однако напор этот максимально заряжён взволнованностью, горением, приподнятостью, чему в частности служат концертно-виртуозный стиль изложения и гимнически-утверждающая нота (начиная с заключительной партии).

Развёртывание ведущего образа лишено малейшей монотонности, так как тематизм главной партии в каждой из трёх динамических волн предстаёт по-иному:

экспозиция напоминает извержение или грохочущий водопад, который клубится, пенится, клокочет;

разработка вторгается подобно шквалу, открывая разворот мощных

преодолений;

реприза – от начала до конца ускоряющийся разбег, в ходе которого звуковой поток постепенно собирается как бы из отдельных ручейков.

«Истинно человеческое» в полной мере расцветает в двух лирических островках-отстранениях (побочная партия), обогащающих целое обертонами сокровенного и штрихами национально-русского. Так исключается абстрагирование и взамен «узкоспециализированной» машинной энергии утверждается энергия одухотворённая, олицетворяющая общий подъём жизненных сил.

При всей соотнесённости с реально-человеческим, центром притяжения прокофьевской концепции 1910-х годов оставался *homo faber*, девиз которого: действенность, воля, динамизм – превыше всего.

И всё же только теперь, с достаточной исторической дистанции можно представить всю значимость рассматриваемого фактора. Его первичная функция – запечатлеть извержение колоссальной энергии, с которой выходило на авансцену времён XX столетие.

Но суть современного динамизма заключалась не только в мощном силовом потенциале и его конструктивно-урбанистическом качестве. Речь идёт о новом стиле жизнедеятельности вообще, что подразумевает следующее:

- бурный, резко ускорившийся темп развития, его чрезвычайная импульсивность и подчас учащённо-лихорадочный характер;
- нередко исключительная интенсивность и высочайшее напряжение жизненных процессов, сильнейшая концентрация активно-действенного начала;
- спрессованность, компактность, информативная насыщенность и т.д.

Динамизм стал одной из важнейших констант современного мироощущения. Соответственно этому и человек предстал в оптимуме фигурой деятельной, исполненной бодрости и жажды движения. В максимуме это было существо одержимое, без остатка отданное делу, обуреваемое стремлением «жить удесятерённой жизнью» (А.Блок).

Литература

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском – Л., Музыка, 1977. 280 с.
2. Асафьев Б. О балете. – Л., Музыка, 1974. 295 с.
3. Вопросы философии. 1990. № 4.
4. Музыка XX века. Кн. 4. – М., Музыка, 1984. 509 с.
5. Проблемы музыки XX века. – Горький, Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. 320 с.
6. Прокофьев С. – М., Сов. композитор, 1962. 384 с.
7. Прокофьев о Прокофьеве. – М., Сов. композитор, 1991. 285 с.
8. Раннее утро. 1911. 16 дек.
9. Советская музыка. Сборник № 4. – М.– Л., Музгиз, 1945. 190 с.
10. Утро России. 1911. 15 дек.

11. *Холопов Ю.* Современные черты гармонии Прокофьева. – М., Музыка, 1967. 477 с.