

На правах рукописи

МЕЛИКСЕТИАН София Владимировна

Русский музыкальный конструктивизм

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Автореферат диссертации на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения

Москва 2011

Работа выполнена на кафедре истории русской музыки
Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского

Научный руководитель:
доктор искусствоведения **СТЕПАНОВА Ирина Владимировна** – профессор
кафедры истории русской музыки Московской государственной
консерватории имени П.И.Чайковского

Официальные оппоненты:
доктор искусствоведения **ГРИГОРЬЕВА Галина Владимировна** –
профессор кафедры теории музыки Московской государственной
консерватории имени П.И.Чайковского

кандидат искусствоведения **МАСЛОВСКАЯ Татьяна Юрьевна** –
профессор кафедры истории музыки, проректор по научной работе
Российской Академии музыки имени Гнесиных

Ведущая организация:
Государственный институт искусствознания

Защита состоится _____ на заседании
диссертационного совета 210.009.01 при Московской государственной
консерватории им. П.И.Чайковского (125009, Москва, ул. Б.Никитская, 13/6)

С диссертации можно ознакомиться в библиотеке Московской
государственной консерватории имени П.И.Чайковского

Автореферат разослан « » _____ 2011 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор искусствоведения, доцент

Ю.В.Москва

Общая характеристика работы

Актуальность работы. Русский художественный конструктивизм, ярко вспыхнув в 20-е годы прошлого века, был, фактически, запрещен в 1930-е и в течение нескольких десятилетий числился в списке отвергнутых явлений. Ныне эта страница истории советского искусства, в том числе и музыкального, открыта для исследователей. Спорные, эпатажные, порой даже шокирующие заявления самих конструктивистов спустя почти столетие вновь интригуют ученых. Ставшие доступными материалы и архивные данные привлекали внимание многих музыковедов уже с 1970-х годов, однако до сих пор нет точного ответа на вопрос: что же такое музыкальный конструктивизм?

Русский музыкальный конструктивизм не может считаться изученным ни с эстетической, ни с технической стороны, ни даже в отношении персоналий: все еще есть забытые авторы, не говоря уже о десятках забытых произведений. А его психологические и социологические аспекты так вообще почти полностью остаются в тени.

Предмет исследования – конструктивизм, как одно из ведущих направлений советского музыкального искусства 1920-х годов, подготовленный предшествующим периодом, но оформившийся именно в это время и продолжавший существовать вплоть до середины 1950-х годов на «нелегальном» положении.

Основные задачи работы:

1. Рассмотрение музыкального конструктивизма как направления со своей эстетикой, стилем и техническими приемами.
2. Акцентирование роли научно-технического прогресса в рождении художественного конструктивизма и особой – социальной – подоплеки его советского периода.
3. Расширение представлений о музыкальном конструктивизме, выходящих за рамки привычного тождества: конструктивизм – музыка машин.
4. Разграничение двух видов музыкального конструктивизма – рационального и прикладного.
5. Анализ выразительных средств и технических приемов, привнесенных направлением прикладного конструктивизма в музыку.
6. Классификация основных признаков прикладного конструктивизма в музыке.

7. Новый взгляд на конструктивистские сочинения классиков советского музыкального искусства.
8. Анализ неизвестных произведений композиторов-конструктивистов.
9. Выявление роли конструктивизма в искусстве XX столетия как одного из знаковых и ярких направлений, отголоски которого видны до сих пор.

Материал исследования. Основным объектом музыковедческого анализа в данной работе стали произведения признанных лидеров и последователей музыкального конструктивизма – А. Мосолова, В. Дешевова, в меньшей степени – Л. Половинкина. В исследовании привлекались как опубликованные сочинения, так и рукописи, хранящиеся в архивах Москвы¹ и Санкт-Петербурга². Внушительный пласт архивных источников составили – помимо нот – авторские дневники-рукописи, письма и биографические заметки. Значительное внимание было уделено и до недавнего времени незаслуженно забытому композитору В.П. Задерацкому. Благодаря знакомству с личным архивом его сына, профессора Московской государственной консерватории В.В. Задерацкого, стал возможен анализ многих интересных и абсолютно неизвестных конструктивистских сочинений В. Задерацкого-старшего. С конструктивистских позиций были рассмотрены некоторые произведения С. Прокофьева и Д. Шостаковича 1920-х годов.

Широкий подход к проблематике конструктивизма обусловил и соответствующий охват явлений. Помимо музыкальных сочинений и литературного наследия их авторов, в исследовании привлекаются произведения немusикального конструктивизма, давно ставшие классикой этого направления и детально рассмотренные в трудах по истории и теории архитектуры, театра и живописи, исследования по литературе первого послереволюционного десятилетия, а также дизайну, рекламе, полиграфии.

Методология исследования. Решение одной из сверхзадач данного исследования – вписать русский музыкальный конструктивизм в контекст общих конструктивистских тенденций 1920-х годов – стало возможным благодаря комплексному подходу, основанному на совмещении культурологического, музыкально-исторического и аналитического методов исследования.

¹ Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки.

² Российская национальная библиотека имени М.Е. Салтыкова-Щедрина, Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

Начало разработки проблематики музыкального конструктивизма было положено Т.Левой¹ и, главным образом, И.Барсовой², а затем продолжено Н.Алексенко³, Т.Бутаковой⁴, А.Журавлевой⁵, Л.Никитиной⁶ и Л.Римским⁷ – авторами монографий и статей, посвященных творчеству советских композиторов-конструктивистов.

Желание углубиться в процессы, приведшие к рождению конструктивизма, установить закономерности его развития вынудило обратиться к изучению социальных, философских и психологических основ мироощущения 1920-х годов. Существенную помощь в этом оказали работы О.Ахматовой⁸, В.Мириманова⁹, В.Руднева¹⁰, С.Хан-Магомедова¹¹, Ю.Холопова¹², А.Якимовича¹³.

¹ *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 1991.

² *Барсова И.* Раннее творчество Александра Мосолова (двадцатые годы) // Александр Мосолов. Статьи и воспоминания / Общ. ред. И.А.Барсовой; Сост. Н.К.Мешко. – М., 1986. С. 44–122; *Барсова И.* Творчество А.Мосолова в контексте музыкального конструктивизма 1920-х годов // Россия – Франция: Проблемы первых десятилетий XX века: сб. ст. / ред. И.Даниловой. – М., 1988. С. 202–220; *Барсова И.* Опыт анализа музыкального конструктивизма в связи с творчеством Александра Мосолова // Современная музыка и проблемы воспитания музыковеда – Межвузовский сборник научных трудов. – Новосибирск. 1988. Вып. 9. С. 43–58; *Барсова И.* А. Мосолов: двадцатые годы // Советская музыка. 1976. № 12. С. 9; *Барсова И.* Александр Мосолов, 20-е годы // Советская музыка. 1989. № 7. С. 80–92.

³ *Алексенко Н.* О творчестве А.Мосолова 30–70-х годов // Александр Мосолов. Статьи и воспоминания / Общ. ред. И.А.Барсовой; Сост. Н.К.Мешко. – М., 1986. С. 123–172.

⁴ *Бутакова Р.* Новые стилистические тенденции в советской фортепьянной сонате 20-х годов // Анализ. Концепции. Критика. Статьи молодых музыковедов. – Л., 1977. С. 94.

⁵ *Журавлева А.* Вл.Дешевов: десятилетие поиска // Советская музыка. 1991. № 2. С. 64–74.

⁶ *Никитина Л.* Вл.Дешевов – 20-ые годы // Советская музыка. 1980. № 1. С. 85–90.

⁷ См.: *Римский Л.* Материалы к биографии Л.Половинкина // Из прошлого советской музыкальной культуры / сост. и ред. Т.Ливанова. – М., 1975. С. 142–175; *Римский Л.* Переписка Половинкина (1926–39) // Из прошлого советской музыкальной культуры / сост. и ред. Т.Ливанова. – М., 1975. С. 176–209.

⁸ *Ахматова О.* Русский конструктивизм (опыт социально-философского анализа). – М., 2001.

⁹ *Мириманов В.* Неизвестный русский авангард. – М., 1992.

¹⁰ *Руднев В.* Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. – М., 1997.

¹¹ *Хан-Магомедов С.* Конструктивизм. Концепция формообразования. – М., 2003.

¹² *Холопов Ю.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // *Musica theoric.* – М., 2001. Вып. 8. С. 6–19.

¹³ *Якимович А.* Парадигмы XX века // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте / Отв. ред. Г.Ф.Коваленко. – М., 2000. С. 3–16.

Широкое изучение конструктивистских тенденций в архитектуре, театре, кинематографе, литературе и живописи исторически предшествовало музыкальным изысканиям, и не могло не стать объектом пристального внимания в процессе разработки темы. Достижения и научный опыт искусствоведов, лингвистов, театроведов и киноведов дали основания для заимствования некоторых терминов, применяемых прежде в ограниченной области отдельных видов искусства.

Научная новизна работы заключается в многоаспектном подходе к исследованию конструктивистского направления. Панорамное рассмотрение культурно-исторической обстановки 1910–1920-х годов, внимание к взаимодействию лидирующих тенденций того времени позволили определить закономерности появления конструктивизма в России. Несмотря на богатую и разнообразную литературу по проблематике конструктивизма в живописи, в архитектуре или в области дизайна, до сих пор не было труда, выявляющего точки соприкосновения самых разных видов конструктивизма. Настоящая работа – первая попытка восполнить этот пробел.

Конструктивизм в музыке рассматривается не просто как набор определенных приемов, а именно как направление со всеми присущими направлению составляющими: эстетикой, стилем, техникой. В исследовании подвергается сомнению общепринятый взгляд на музыкальный конструктивизм только как на «музыку машин», вводятся и теоретически обосновываются понятия «конструктивизм прикладной» и «конструктивизм рациональный».

Специальные усилия были направлены на анализ признаков прикладного музыкального конструктивизма в различных аспектах техники: тематизма, ритма, фактуры, гармонии, формы, тембра и пр. Данные вопросы затрагивались и прежде в некоторых музыковедческих трудах, но еще не становились предметом изучения этих признаков в совокупности.

Практическое значение. Полученные в работе данные могут послужить базой для дальнейшего исследования теоретических проблем музыкального конструктивизма. Не вызывает сомнений, что предложенная концепция по этому вопросу вызовет желание ее обсуждения и последующего развития.

Неизвестные конструктивистские музыкальные произведения из малоизученных архивов, фигурирующие в работе, могут стать началом более детального знакомства со стилистикой конструктивизма и творчеством

композиторов-конструктивистов в практике чтения лекционных курсов по истории русской музыки XX столетия.

Апробация работы. Диссертация и автореферат были окончательно обсуждены на заседании кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского 23 марта 2010 года и рекомендованы к защите.

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, трех глав и Заключения. Поскольку в 1920-е годы огромное количество творческих групп именовалось с помощью аббревиатур, к основному тексту добавлено приложение, включающее список упоминаемых условных сокращений.

Краткое содержание работы

Введение. Конструктивизм до последнего времени вызывал самое неоднозначное отношение. Довольно долго многие исследователи ставили под сомнение сам факт его существования как направления. Параллельно сформировалась и иная точка зрения на конструктивизм – как на одно из ведущих течений XX столетия. И в момент пика популярности, и после десятилетий общественного забвения, конструктивизм вызывал множество вопросов, не находивших своего разрешения. Даже о месте и времени его возникновения спорили русские и западные специалисты. Однако наиболее важным, все же, кажется вопрос о сущности конструктивизма. Для одних он воплощал некую абсолютизацию рационального начала, охватывающего как процесс создания, так и восприятия конструктивистского творчества, для других ограничивался кругом весьма специфических приемов и средств. Внести, по возможности, ясность в этот вопрос стало важнейшей целью исследования.

Первая глава: «Русский конструктивизм в контексте общих художественных тенденций в отечественном искусстве 1920-х годов». Ее центральной задачей стало обнаружение и научная аргументация точек соприкосновения у различных последователей конструктивизма во всех областях отечественного искусства, что является необходимым условием для выявления *общей эстетики* данного направления. Составленная автором

хронологическая таблица, отражающая алгоритм появления не только конструктивистских произведений, но и теоретических деклараций, позволяет увидеть картину взаимодействия собственно конструктивистских и близких им тенденций. Удивляет их сложная взаимосвязь, параллельное возникновение схожих взглядов и манифестов при открытой, подчас, конфронтации ведущих идейных установок.

Большинство конструктивистских манифестов 1920-х годов отличаются смесью эпатажности и нечеткости формулировок. Броскость слов, яркие метафоры, воодушевление и даже агрессивность нередко скрывали расплывчатость представлений самих авторов. Призывая строить новую жизнь, новое общество, новое отношение к искусству, вещи, производству, художники подчас сами не знали, что же в итоге получится. Цель их поисков – новая социалистическая реальность, причем обязательно непохожая ни на свое, отечественное прошлое, ни на настоящее западное. Яркие манифесты тех лет можно сравнить с фейерверками в ночной тьме, с помощью которых мастера искали доселе неизвестный путь искусства социализма. При всей их аморфности нельзя не заметить присутствия в большинстве из них рожденной в начале века парадигмы – зависимости от научно-технического прогресса (НТП), воспевания научно-технической революции и культа машинерии. Эта парадигма обусловила параллелизм проявления конструктивистских принципов и их родственность в различных видах искусства, а также легкость заимствования, взаимообмена: из архитектуры – в театр, из театра – в музыку и т. д. Конечно, тенденции конструктивизма в каждой из областей имели свою специфику, но можно выделить и общее.

Прежде всего – это *отказ от отвлеченно-эстетического начала*. Произведение искусства, служащее «жизнестроению», должно было выполнять определенную функцию, востребованную обществом и отвечающую нуждам новой культурной и экономической ситуации. В этом заключалась причина возникшего – и поначалу кажущегося противоестественным – союза новых направлений с агитискусством, повышенным агитационным пафосом в целом, который зачастую выходил за рамки собственно агитжанров: стихотворений-агиток, агитплакатов «Окон РОСТА», песен-агиток (которые писали Д.Васильев-Бугай, А.Кастальский, К.Корчмарев, Г.Лобачев...) и других.

Творческая деятельность получает *яркий социальный оттенок*. Пристальным вниманием к социальной тематике отмечены

конструктивистские тенденции во всех видах искусства. Красноречивее всего – в живописи, о чем свидетельствуют уже названия самих работ: «Матрос» (В.Козлинский, 1919), «Рабочий у наковальни» (В.Лебедев», 1920–1921), «Текстильщицы» (А.Дейнека, 1927), «Монтер» (А.Русаков, 1928[?]), «Трактористка» (В.Малагис, 1932), «Рабочие /Металлисты/» (П.Осолодков, 1929), «Кондукторша» (А.Самохвалов, 1928).

Сплоченная революционная масса стала главным героем популярных в то время уличных действ. В них участвовало множество людей, невероятное количество техники, часть которой с успехом заменяла музыкальные инструменты. В художественном плане такие действия отличал «тотальный» синкретизм. Литературная основа сочеталась с музыкой, элементами хореографии и изобразительного искусства, акробатическими трюками. Дух революционной сплоченности пронизывает и большинство сочинений музыкального конструктивизма, достигая апогея в сочинениях для театра – опере Мосолова «Плотина», балете Дешевова «Красный вихрь».

Поклонение машинерии и технике началось с футуристов, чьим идеалом стал «гоночный автомобиль со своим кузовом, украшенный громадными трубами со взрывчатым дыханием». Для Ф.Т.Маринетти «рычащий автомобиль» был «прекраснее Самофракийской победы»¹. Поэты использовали технические профессиональные термины, жаргоны и т. п. Музыканты, как и художники, давали своим сочинениям индустриальные и технические названия².

Отождествление создания художественного произведения и производственного процесса в той или иной степени присуще различным областям конструктивистского искусства. В 1922 году знаменитый хореограф Н.Фореггер призывал актеров: «Точность, простота и целесообразность. Учись у машин! Производи! Не акай! Сегодня есть пример, есть наука, есть театроведение, есть математика театра»³. Позже о

¹ Манифесты итальянского футуризма. – М., 1914. С. 7.

² Вот, например, названия музыкальных опусов: «Рельсы» (Дешевов), «Телескопы», «Электрофикат» (Половинкин); а вот – картины: «Сталелитейный завод» (Н.Дормидонтов, 1932), «Подъемный кран» (Г.Стенберг, 1920), «Трамвай Б.» (С.Аддиванкин, 1922), «Орудия и продукты производства» (В.Стржеминский, 1920[?]), «Коллективизация» (К.Поляков, 1920–1930-е годы).

³ *Фореггер Н.* Пьеса. Сюжет. Трюк // Зрелища. 1922. № 7. 10–16 октября. С. 10. Цитата по: *Титова Г.* Творческий театр и театральный конструктивизм. – СПб., 1995. С. 201.

производственном подходе к созданию поэтического произведения писал В.Маяковский в докладе «Поп или мастер»¹.

Во всех областях искусства *исключительное внимание уделяется самому материалу*. В книге «Опыт теории живописи», опубликованной в 1923 году, Н.Тарабукин писал о взаимосвязи материала и конструкции: «Форма художественного произведения складывается из двух основных моментов: материал (краски, звуки, слова) и конструкция, благодаря которой материал организуется в законченное целое, приобретающее свою художественную логику и внутренний смысл»². В разных областях творчества происходит попытка «заменить психологию человека, отныне исчерпанную, ... завладением материала»³. Показательно, что и в музыке появляется новый объект звукоизобразительности – неодоушевленный и не связанный с силами природы – сама Машина, во всем комплексе ее акустических и даже визуальных проявлений.

Естественно, в подобной ситуации *камерности не остается места*. Еще художники-футуристы писали: «Наши чувства в живописи нельзя больше шептать. Мы хотим, чтобы отныне они пели и звучали на наших холстах, подобно оглушительным триумфальным фанфарам»⁴. Из конструктивистской живописи практически исчезает частный («домашний») портрет, сценки. Привычные жанры сильно трансформируются. Например, вместо пейзажной зарисовки предлагается «Индустриальный пейзаж» (К.Поляков, 1930-е годы). Поэты-конструктивисты, отказываясь «от слякоти лирических эмоций»⁵, склонялись в пользу чеканной, громкоголосой декламации. Музыканты, отрицая созерцательность, интимность интонации, субъективность лирического высказывания, используют все более и более диссонансные гармонии. Преобладает громоздкость фактуры и оглушительная динамика, порой доходящая до ffff: *музыка будто забывает о существовании р*. Музыкальные звуки, поданные грубо, прямо, громко, как будто материализуются. Звуковая ткань, вопреки законам «бестелесности» музыкального искусства, словно претендует на материальную осязаемость.

¹ Маяковский В. Доклад «Поп или мастер»: 24 ноября 1926 года // Маяковский В. Полное собрание сочинений. – М., 1959. Т. 12. С. 116–117.

² Тарабукин Н. Опыт теории живописи. Цитата по: Наков А. Русский Авангард / Перевод с франц. Е.М.Титаренко. – М., 1991. С. 32.

³ Манифесты итальянского футуризма. С. 39.

⁴ Манифесты итальянского футуризма. С. 77.

⁵ Госплан литературы. Сборник литературного центра конструктивистов (ЛКЦ) / Под ред. К.Зелинского, И.Сельвинского. – М.-Л., 1925. С. 110.

Художники отказываются от традиционных измерений и форм, абсолютизируя *геометрическое начало*. Поэты экспериментируют с «геометризацией звука» (например, А.Чичерин), превращая стих в систему графических знаков. Аналогичный процесс происходит и в музыке. Композиторы, нарушая привычные приемы строительства музыкальной ткани, *превозносят прямую линию*, прибегая к тотальному использованию техники пластов и принципу остинато.

Завоевания технической революции 1910–1920-х годов всколыхнули умы множества людей, в том числе весьма далеких от производства. И их реакция, вполне естественная и оправданная, органично вписывается в ускоряющийся ритм жизни большого города, что, в свою очередь, приводит к *«машинным ритмам и формам»* в искусстве: в архитектуре и живописи, поэзии и музыке. Целое – и в области ритма, и в области форм – представляет собой *набор одинаковых деталей*: ритмических формул и групп, равнопротяженных блоков. Этот прием заявляет о себе как об одном из ведущих практически во всех видах искусства.

Поскольку все конструктивистские направления подчеркивали новые свойства и роль материала, новый подход к работе с ним, неизбежно вставал вопрос об отыскании «элемента», т. е. чего-то наипростейшего, кубиков-деталей, из которых потом можно создавать-конструировать произведение. Н.Пунин призывал: «Ищите элементы – иначе какие же вы организаторы»¹. Такой поиск вел А.Родченко, открывший значимость линии для всего пластического искусства. (Он даже ввел дисциплину «Конструкция» на живописном факультете ВХУТЕМАСа). Музыканты все богатство тематизма сплошь и рядом сводили к кратким формулам, бесконечно повторяемым.

Конструктивисты вдохновлялись общей для того времени *идеей создания механического человека*. Театральные режиссеры использовали, вслед за В.Мейерхольдом, принципы биомеханики. На полотнах художников изображались человеческие фигуры и лица, не просто лишенные каких-либо эмоций, но и как бы разложенные на части – детали. Этот феномен интересен не только сам по себе, а еще и в проекции на сверхобъект – фабрику как символ объединения людей: завод в искусстве тех лет воплощал идею массовости, а человек сравнивался с отдельной шестеренкой, подобной тысяче других, синхронно работающих рядом. «Завод» Мосолова стал

¹ Пунин Н. Лира искусства (Для художников) // Искусство коммуны. № 9. 2 февраля. 1919. С. 2. Цитата по: Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. – М., 1995. С. 66.

музыкальным символом конструктивистской эстетики тех лет. Прокофьев, даже находясь за рубежом, под влиянием этих идей пишет балет «Стальной скок», вторая картина которого происходит на фабрике. Примечательно, что «человеческий» фактор в этой картине олицетворяет музыка, в полном смысле слова уподобленная фигурам-трафаретам и лицам без черт на картинах К.Малевича.

Интеллектуальный, промышленный, технический пафос индустриальной культуры сочетался с особым явлением массовой психологии 1920-х годов – *«радостью бытия»*. Это был своего рода *парадоксальный ответ на неустроенность и разруху*, ужасающие условия жизни тех лет. Непередаваемый кошмар действительности переживался лишь благодаря святой вере в революционные идеи, надежде на будущее, которое мыслилось исключительно как индустриальное. Таким образом, художественный конструктивизм 1920-х годов – во всех видах искусства – обнаруживает *общие эстетические основы*. И музыкальный конструктивизм не является исключением, демонстрируя действие всех вышеотмеченных принципов.

Вторая глава – «О понятии музыкального конструктивизма» – уже целиком посвящена конструктивизму в музыке. Она начинается с обзора современной исследовательской литературы, в той или иной степени касающейся этого направления – в целом или отдельных его представителей.

Особое внимание уделено самому термину «музыкальный конструктивизм». Подчеркивается наличие достаточно четкой грани, которую проводили сами мастера в объяснении того, что с их точки зрения оценивалось как конструктивистское начало. Не сомневаясь в необходимости «конструирования» нового мира, и теоретики и практики спорили о конечной цели творчества, что и определяло для них самую суть понятия. Чем должно стать созданное произведение – предметом повседневного обихода, подобно техническому устройству, или образцом высокого искусства, сконструированным в соответствии с собственным представлением художника о внутренних законах пропорций? Это разделение мнений очень ярко проявилось и в живописи, и в поэзии, и в музыкальном искусстве.

«Пресловутая» «музыка машин», музыка, «полезная» советскому обществу, отражает в первую очередь – как искусство звука – усложнившуюся фонику современной жизни, за которой встает виртуальная панорама грезящегося индустриального будущего в самых невероятных,

отчаянно смелых представлениях. Подобные проявления конструктивизма можно отнести к прикладному виду направления (*ПК*).

Аффектированность, броскость образов произведений *ПК* соседствовали с иными проявлениями конструктивистских тенденций, в которых функционально-прикладное начало и урбанистически-индустриальная тематика либо вообще отсутствовали, либо использовались частично. Это были образцы так называемого «высокого искусства», где конструктивное начало проявляло себя на уровне внутренних структур. Назовем эту линию рациональным конструктивизмом (*ПК*). Вводя это определение, мы обозначаем им само явление, в истории музыки зародившееся отнюдь не в XX веке и насчитывающее не одно столетие.

Ю.Холопов, например, называл конструктивистами Орlando Лассо, Пьера де Ла Рю... Подобная трактовка термина встречается в статьях об этих полифонистах в словаре Гроува. Само музыкальное мышление упомянутых композиторов: четкое и рациональное, выраженное в строго просчитанных «формулах» произведений, красоте их стройной, выверенной архитектоники – все это перекликается со многими эстетическими установками *ПК* XX века. Есть композиторы первой четверти прошлого столетия, чье творчество в исследовательской литературе всегда тесно связывалось с рациональным началом. Их список возглавляет знаменитая тройка «нововенцев» – А.Шенберг, А.Веберн и А.Берг. Тенденции к упорядочиванию процесса сочинения проявлялись и в России. Русским «аналогом» западной додекафонии могут служить структурные идеи Н.Рославца. Метод Н.Обухова, по мнению И.Вышнеградского, «на весах диалектического суда весит не меньше, если даже не больше, чем имя Шенберга...». Сам Вышнеградский связывает свое творчество не только с рационально-математическим началом, но и с философским. Осенью 1916 и 1918 годов, посещая параллельно занятия в консерватории и на философском факультете в университете, он «услышал» совершенно особое звуковое качество, которое потом назовет «континуумом», «символом космического сознания». Четвертитоновой музыкой увлекался и А.Лурье. Свои принципы он изложил в статье «О музыке высшего порядка»¹. Помимо микрохроматики Лурье писал сочинения в двенадцатитоновой технике, интересовался идеей монтажного сопоставления отдельных фрагментов музыкальной композиции. Ему принадлежит изобретение «визуальной» музыки. «Формы в воздухе» Лурье, посвященные Пабло Пикассо, отражают особенности техники

¹ В сб.: «Стрелец». Вып. 1. Пг., 1915.

художника. Композитор представил свое произведение в виде отдельных фрагментов нотных станов, где паузы становятся «воздухом». Дискретность этой музыки вызывает ассоциации с живописной конструктивистской мозаикой.

Несмотря на различие теоретических установок, взглядов упоминаемых композиторов, всех их объединяет вера в то, что музыкальное сочинение, претендующее на право называться высоким образцом искусства *должно конструироваться*. Многие авторы современных исследований подчеркивают, что в XX веке конструируется даже *красота*: она перестает быть явлением романтического плана, а становится *феноменом, который строго рассчитывается*. Таким образом, меняется само отношение к методу создания эстетического объекта. Опора на рационализм усиливается в музыке и на уровне мышления, и на уровне создания общей структуры произведения и даже понимания искусства. Показательно мнение Рославца о творческом акте, который является не «каким-то мистическим “трансом”, не “божественным наитием”, а моментом высшего напряжения человеческого интеллекта, стремящегося “бессознательное” (подсознательное) перевести в форму сознания»¹. Возможно, эти слова наиболее точно характеризуют творческие устремления многих композиторов *РК*.

РК не может считаться стилем, поскольку способен проявляться в равной степени в разных исторических стилях, начиная от ренессанса и барокко до современности. Однако, в начале XX века крайние формы *РК* (например, сериализм Веберна) фактически смыкаются со стилем, что станет типичным для авангардных направлений в музыке второй половины прошедшего столетия.

Прикладной конструктивизм, конечно, был явлением менее элитарным, чем конструктивизм рациональный, однако, в 1930-е годы в нашей стране и тот и другой постигла печальная участь.

В термине *ПК* слово «прикладной» подразумевает в качестве синонима такие понятия как социальный, вещно-материальный, полезный обществу, функционально оправданный и т. д., в конце концов, механизированный и машинизированный. Правда, особенности музыкального искусства вносят в подобное толкование свои коррективы. Если художник, потрясенный сложным совершенством машины, запечатлевает ее на холсте, а поэт описывает слаженную работу тысячи деталей, то музыкант способен отобразить желаемое лишь с помощью звуков. А что могут звуки? – как ни

¹ Рославец Н. О себе и своем творчестве // Современная музыка. 1924. № 5. С. 136.

странно, довольно многое: не только воспроизвести звучание работающего механизма или нескольких механизмов сразу, но и отразить сам процесс, его динамику (что неподвластно живописи). Исполнение конструктивистского сочинения талантливым музыкантом рождает в воображении слушателя самые разные ассоциации, а не только аудиопредставления о работе какого-либо механизма. За аудиоэффектом встают ярчайшие зрительные образы, слушатель оказывается эмоционально захвачен процессом нагнетания скорости и страстным восторгом от работы чего-то поистине гигантского. Всё это было заложено в прославленном «Пасифике–231» А.Онеггера (1923) – признанном эталоне конструктивизма. Композитор объяснял, что его целью было «перевести» в музыкальный план не видимость и не имитацию шумов, а передать «мерное дыхание машины в состоянии покоя, усилие при “отчаливании” – при переходе в движение, прогрессивное увеличение скорости и нарастание бега до лирического пафоса поезда, идущего со скоростью 120 км в час»¹. «Пасифик» сразу завоевал мировую известность и послужил импульсом к созданию произведений на подобную тематику для многих авторов, в том числе и русских. Их названия говорят сами за себя: балет «*Стальной скок*» Прокофьева, «*Завод*» и опера «*Плотина*» Мосолова, пьеса «*Рельсы*» и опера «*Лед и сталь*» Дешеева, четыре сюиты «*Телескопы*» и пьеса «*Электрификат*» Половинкина...

Большинство этих сочинений объединены общей тематикой – миром машин, едиными принципами движения – упорядоченными, высчитанными; сходным строением – блочным, монтажным. Вследствие этого мы выделяем сочинения с подобной тенденцией к звукоизображению механической работы в отдельный вид *ПК* – «машинный». Сразу возникает вопрос: а есть «немашинный» прикладной конструктивизм? Некоторые исследователи, серьезно и обстоятельно разрабатывая проблемы интересующего нас направления, признавали лишь наличие «музыкально-сценического»² конструктивизма, то есть конструктивизма, связанного с конкретными, зрительными образами, в конечном итоге восходящими к машине в любой ее модификации. Но существует ряд произведений, не подразумевающих сценическую интерпретацию, не создающих зримый облик машины, которые и при первом исполнении в 1920-е годы, и до сих пор считались и считаются конструктивистскими.

¹ Цитата взята с интернет-сайта: <http://www.classic-music.ru/honegger.html>.

² Автором этого термина является И.Барсова.

Если в *машинном ПК* авторы музыкальных произведений пытались изобразить, озвучить процесс работы или сооружения какой-либо установки (от молотов до плотины), жизнь и функционирование огромного предприятия, то в *немашинном ПК* эта связь с ведущей парадигмой XX века – НТП – выражена не так явно, более опосредованно. Здесь нет открытых ассоциаций с машинами. Но есть сама техника письма, принципы организации звукового материала, конкретные приемы, и главное – общая жесткая, урбанистическая фоника, как выражение общей индустриальной атмосферы тех лет.

Большое внимание во второй главе уделено *технике машинного прикладного музыкального конструктивизма*, т. к. именно *признаки ПК* поддаются типологизации и классификации, хотя отдельные его характерные черты возможны и реально проявляются и в немашинном *ПК*.

Тематика – мир машин, производство, строительство новой жизни – главный признак и самое заметное отличие машинного *ПК* от других его разновидностей. Для большинства слушателей, и даже исследователей, конструктивистские произведения – прежде всего те, которые изображают работу механизмов. Они составляют наиболее заметную область музыки прикладного конструктивизма, неслучайно многие исследователи вообще ставят знак равенства между терминами «*конструктивизм*» и «*музыка машин*». Действительно, образы Завода, Фабрики, Стали, Рельс, Плотины оказались в 1920-е годы самыми востребованными для музыкального изображения.

Понятно, что программные названия не сопровождали произведения немашинного конструктивизма. Они создавались для различных составов исполнителей, в разных жанрах, в том числе и академических.

Общая ситуация с точки зрения наличия программного конструктивистского замысла в музыке складывалась весьма не простая. Здесь наблюдалось несколько уровней:

1. Самый распространённый пример конструктивизма в музыке – опусы, в которых есть и *приемы конструктивизма*, и соответствующее *название*.
2. Нередко встречаются и такие сочинения, в которых *конструктивистские приемы* есть, а соответствующего *названия* нет.
3. Как ни удивительно, есть и третий тип произведений, в которых *название* принадлежит конструктивистской тематике, а *музыка* не содержит ничего конструктивистского.

Если в XIX веке объекты изображения брались в основном из мира природы – шум леса, игра волн, морской ветер, полет шмеля, птичьи трели, движение облаков и т. д., то в музыке XX века появляется интерес к бетонно-металлическим конструкциям. Типы процессов, воспроизводящихся в конструктивистской музыке, самым радикальным образом отличаются от тех движений, которые прежде входили в число эстетических: того же плеска волны, «странствования» облаков, дуновения ветерка. Теперь в центре внимания – шарниры, поршни, колеса и подражание производственному шуму... Везде словно с природы списывается полиостинатная вертикаль, имитирующая реальную полифонию механических движений – вращательных, колебательных, скользящих, прыгающих.

В характеристике машинного прикладного конструктивизма намеренно не дан отдельный раздел о мелодическом начале. Интонационность, как основополагающая категория музыкальной выразительности, отходит на второй, в некоторых случаях даже и более далекие планы. Превращенная в *ostinato* интонационная основа уже не может претендовать на функции темы. Ее незаметность, выравненность, вытянутость в линию свойственна многим эталонным образцам конструктивистской музыки. Отходя в тень, она уступает место четкому, равномерно повторяющемуся *ритму* – точнее, *ритмическому остинато*, которое становится едва ли не самым характерным признаком прикладного конструктивизма. А для того чтобы ритм хорошо воспринимался, *яркой мелодики не нужно*, преобладает а-тематизм и а-лиризм мелодического начала.

Фактура выступает как одно из главных средств передачи движения, работы механизмов. Многослойная фактура конструктивистских сочинений представляет собой не соединение привычных голосов, а сочетание разных линий. Под линией в данном случае имеется в виду горизонтальная цепь, состоящая из повторений единой интонационно-ритмической формулы, отчего она и *уподобляется тянущейся ленте, линии*.

Оголенный каркас, столь часто встречающийся в проектах конструктивистов-архитекторов, в музыкальных произведениях трансформируется в строгое схематичное многоголосие, характерное и для фортепианной фактуры и для симфонических партитур. В таком многоголосии между линиями как бы *существуют воздушные прокладки*, которые и дают возможность при восприятии различать эти голоса, слышать их не только вместе, но и по отдельности. Прокладки эти образуются за счет того, что линии голосов-слоев музыкальной ткани не пересекают друг друга,

хотя *редко направлены в одну сторону*. Многообразие сочетаний направления, скорости взлета и падения линий поистине неисчерпаемо.

Гармония – как один из важнейших факторов своеобразия того или иного стиля – важна и для конструктивизма. Двадцатый век принес новое мироощущение, которое самым непосредственным образом отразилось на восприятии и понимании роли гармонии. Гармония конструктивистских сочинений целиком зависит от самой эстетики направления. Благозвучие, внимание к слаженной вертикали остаются за её бортом. Железо, сталь, скрежет машин передаются жесткими, дерзкими, «вызывающими» созвучиями.

Происходит резкое ослабление функциональной стороны гармонии, практически сведены на нет внутрिलाдовые отношения. И здесь всё диктует горизонталь. Гармонический стиль прикладного конструктивизма прежде всего характеризуется дублировками голосов. Техника дублировок существует давно. После И.С.Баха и Л.Бетховена, Ф.Шопена и К.Дебюсси, в пору конструктивизма принцип дублировок обретает «новое дыхание» и качества, и даже более того – получает статус ведущего. Идея целесообразности, простоты, экономии привела к мысли *о создании объекта, состоящего из одинаковых деталей не только по горизонтали, но и по вертикали*.

Остинато в сочинениях конструктивистов имеет универсальное значение, так как проявляется в сфере ритма, мелодии, тембра, *форм*. Возрастание актуальности линии на новом историческом этапе возродило старинные остинатные полифонические приемы. В современной музыке до сих пор существуют формообразующие принципы, возникшие пять, а то и более столетий назад. Это вполне объяснимо. Как и сейчас, внимание музыкантов прошлых эпох привлекали задачи разных типов организации, конструирования музыкальной формы, среди которых одним из самых популярных и распространенных приемов был принцип остинато. В искусстве XX века этот прием стал, по сути, единственной формой соответствия основным особенностям машинного конструктивизма. До сих пор актуальна и другая, не менее древняя, идея – *perpetuum mobile*. Она тоже связана с образом непрерывного течения, процесса, цикличности. Идея вечного движения – быстрого, постоянного, ритмически равномерного, и раньше нередко получала «механическую» окраску. В минувшем столетии с ростом достижений научного и технического прогресса идея непрерывного и механического движения возводится, как это ни парадоксально звучит, в

ранг поэтического приема, становится очень популярной именно для изображения работы машин¹.

Остинато XX века, зародившись преимущественно в конструктивистской музыке и достигнув в ней небывало сложных форм развития, на сегодняшний день, когда традиционные способы организации горизонтали и вертикали во многом исчерпали себя, по-прежнему остается важнейшим приемом строения музыкальной формы, например, в минимализме. Правда, его эстетический модус радикально меняется.

Форма в классических образцах русского конструктивизма чаще всего складывается как последовательность оstinатных блоков, которые могут в разной степени отличаться друг от друга как музыкальным материалом, так и фактурой, динамикой, тембром и т. п. Например, оstinатные блоки на границе между соседними разделами обычно несхожи кардинально, что создает эффект цезуры. Постепенное развитие внутри раздела происходит за счет неспешного и осторожного прибавления новых пластов, минимально отличающихся от исходной формулы. Кульминация может осуществляться разными путями: помимо усиления динамики и фактуры, этот блок зачастую имеет новый оstinатный пласт, резко выделяющийся на фоне предыдущих.

В конструктивистской музыке чрезвычайно распространен метод членения музыкальной ткани, не связанный с принципом оstinато, а именно так называемый контрастно-составной, с ослабленной процессуальной стороной².

Строение по «кирпичикам» становится актуальным, начиная с первой четверти двадцатого столетия. Именно в этот период рождается особое название этого метода – монтаж, допускающий безболезненную для общего впечатления смену кадров-блоков, составляющих «каркас» произведения.

Д.Гойови при анализе «экспрессионистски-механистических сочинений» 1920-х годов вводит термин «принцип конструктора»³. Одновременно он заостряет внимание на отсутствии мотивной разработки:

¹ Хотя, конечно, прошедший век дает примеры применения оstinато и без механических ассоциаций. К примеру, для передачи стихийного движения («скифство» Прокофьева), усиления психологического эффекта (хоровое оstinато в операх Прокофьева), выразительности (фортепианные сонаты Мосолова).

² Циклы с взаимозаменяемыми частями, например, старинная сюита с несколькими вариантами менуэтов или сарабанд, различные варианты формы рондо являются предками «блочной» формы XX века.

³ Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов / Перевод с нем. и общ. редакция Н.Власовой. – М., 2006. С. 75.

элементы темы не трансформируются при развитии, но меняется их последовательность; т. е. тема «разбирается», а потом «собирается», «монтируется» заново. Главенствует механическое разъятие и составление готовых элементов.

Оптимальной формой для музыкантов-конструктивистов считалось построение, состоящее из некоторого количества «кубиков», к которым возможно добавление новых составляющих и по краям (в начале и в конце), и внутри композиции. Стремление к подобному универсальному способу организации формы, где главенствует «многосоставность», стремительная смена эпизодов, особенно ярко проявились в сочинениях Мосолова, Дешевова и – очень многообразно – в конструктивистской и неконструктивистской музыке Прокофьева.

Существуют примеры и индивидуального подхода к решению вопроса о музыкальной структуре конструктивистских опусов. Например, в «Телескопе II»¹ Половинкина в качестве образной основы для идеи музыкальной формы используется конструкция телескопа. Устройство этого прибора – выдвижные подзорные трубки все меньшего и меньшего размера – отражается в строении музыкального произведения. В процессе развития пьесы, состоящей из различных эпизодов, как будто вследствие увеличения диоптрий возрастает детализация «рассматриваемого» материала.

Прикладной конструктивизм открывает новые возможности академического оркестра, проявляет настоящую виртуозность в изобретении новых инструментальных эффектов. Традиционный оркестр в сочинениях конструктивистов, например, «старается» – и небезуспешно – подражать шуму производственного цеха, а обычное фортепиано «подготавливается» – листами бумаги или тяжелой цепочкой на струнах², что придает его

¹ Всего «Телескопов» было четыре. Г.Поляновский характеризует эти произведения как «сложные партитуры для большого симфонического оркестра». Все четыре «Телескопа» – «проекция на большие формы, сочинения умозрительного порядка». Опубликован только второй «Телескоп». См. подробнее: *Поляновский Г. О творчестве Л.А.Половинкина // Советская музыка. 1934. № 5. С. 13–25.*

² Прием, который впоследствии получил название «препарированного» или «подготовленного» фортепиано и вошел в практику сонорно-алеаторической музыки. Несмотря на то, что подобное использование рояля встречается в партитурах Дешевова в 1926 и 1930 годах, само изобретение piano prepare связывают с именем Джона Кейджа и датируют 1938 годом. См. подробнее: *Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976. С. 198.*

звучанию «антиэстетический» механистичный обертон. Часто встречается использование рояля как ударного инструмента.

Появляются и собственно новые «инструменты» – шумовые. Например, расческа с наложенной на нее папиросной бумагой как самый общедоступный «инструмент» шумового – и театрального (вспомним «Синюю птицу» И.Саца и М.Раухвергера) – оркестра сохраняла свою популярность вплоть до 1960-х годов. Бутылки, кастрюли, тазы, гвозди, стекло, различные сорта и марки бетона, металла, дерева, кожи, производственные инструменты (ножовка, молоток, сверло, топор) – все могло пойти в ход, слиться в едином звучании Симфонии труда.

Третья глава – «Эстетико-аналитические этюды о конструктивизме и конструктивистах» – состоит из нескольких разделов. Своеобразным вступлением к ней стал очерк о шумовой музыке. Получившая в 1920-е годы название «производственной», музыка «шумовиков» – ансамблей шумовых инструментов – была чрезвычайно популярна. Практически все предметы, с помощью которых можно было извлекать звук, могли попасть в состав подобных оркестров. Автор знаменитой «Симфонии гудков» – А.Авраамов – с особым почтением относился к пулеметам, пушкам и паровым гудкам. Звуковые реалии шумовой музыки стали использоваться и в театре: например, для эпизода стройки в пьесе С.Третьякова «Слышишь, Москва? – Слышу» была написана специальная партитура для напильников, пил, молотков, рубанков и т. п. Это увлечение отразилось и в профессиональной, традиционной музыке: композиторы стали вводить в состав оркестра не просто необычные инструменты, а знаковые для того времени, такие, как фабричный гудок (Шостакович), наковальня (Задерацкий).

Основной материал третьей главы составил ряд этюдов, посвященных конструктивистским тенденциям в творчестве избранных композиторов. Среди них есть как стойкие приверженцы идей конструктивизма, так и те, для кого увлечение конструктивистскими тенденциями было кратковременным явлением. Рамки кандидатской работы не позволили представить эти очерки в виде отдельных глав, чего многие из авторов заслуживают.

Лидер музыкального конструктивизма 1920-х годов – Мосолов. Его «Завод», ныне сверхпопулярный, можно назвать, пожалуй, визитной карточкой не только самого композитора, но и русского музыкального конструктивизма вообще. Несмотря на уже существующие исследования, это

произведение снова попало в фокус внимания, как и другие наиболее известные опусы – вокальные циклы «Три детские сценки» и «Четыре газетных объявления». Их популярность, к сожалению, отодвинула на второй план другие работы Мосолова. Поэтому в очерке, прежде всего, рассматриваются менее прославленные и даже вообще неизвестные его сочинения: хор «Двадцать четвертый год» (памяти В.И.Ленина), опера «Плотина», Пятая соната для фортепиано. Все творчество Мосолова 1920-х годов автоматически относят к конструктивистскому направлению, хотя произведения этого периода сильно отличаются друг от друга различным «уровнем» конструктивности. Их анализ выявил у автора взаимодействие приемов конструктивизма с другими стилями, порой очень далекими, такими, например, как романтизм, экспрессионизм и даже кажущимся на первый взгляд абсолютно несовместимым с ним подлинным музыкально-этническим материалом (туркменским и русским).

Часто упоминавшийся в прессе 1920-х годов как композитор-конструктивист Дешевов пока находится в тени Мосолова. Поэтому творчеству Дешевова в работе уделено больше внимания, чем творчеству Мосолова. Сейчас в концертных программках можно встретить лишь одно его произведение – «Рельсы», причем как в фортепианной версии, так и в переложении для оркестра. Между тем, в архивах Санкт-Петербурга хранится еще много рукописей, заслуживающих как изучения, так и исполнения. Несмотря на то, что конструктивистский период Дешевова в силу внешних событий прервался на пике, до начала 1930-х годов композитор успел написать целую серию опусов с активным использованием конструктивистских принципов, причем в самых разных жанрах. Среди анализируемых сочинений: балет («Красный вихрь»), этюд (*Presto animato*), музыка к кинофильму («Обломок империи») и даже мультфильму («Почта»)!

О конструктивистских тенденциях в творчестве наших классиков – Прокофьева и Шостаковича – сказано уже много, однако есть моменты, пока обойденные исследовательским вниманием. Тяготение к конструированию, монтажности, различным видам остинато присуще музыкальному мышлению Прокофьева в целом. Поэтому не удивляет наличие типичных признаков конструктивизма в ранней кантате «Семеро их», по своей тематике не имеющей с направлением ничего общего. Тем более закономерно их появление во Второй симфонии, созданной «в пику» онеггеровскому «Паровозу». Однако, ярко выраженный мелодический дар, любовь к тематическому материалу нарушили в конструктивистских сочинениях

Прокофьева ту строгую стилистическую выдержанность, которая обеспечивала и «Пасифику» Онеггера, и «Заводу» Мосолова черты эталонности.

Сложный образный мир Шостаковича, во многом подчиняющийся мощному интеллекту, допускал наличие конструктивности в самых разных проявлениях. Связи с рациональным или прикладным конструктивизмом можно найти в таких его произведениях 1920-х годов, как «Афоризмы», Вторая симфония, опера «Нос». Однако поэтика машины и производства в целом была чужда композитору. Так, в балете с чисто конструктивистским названием – «Болт», конструктивистской технике отведено место исключительно в визуальном ряду – на сцене, но не в музыкальной партитуре.

Персоналия композиторов-конструктивистов, естественно, шире только что представленной или даже той, что дана в диссертации. Она открыта. Так, сенсацией последнего времени стало конструктивистское творчество Задерацкого. Особые жизненные условия, запрет на исполнение любых новых сочинений парадоксально породил для композитора внутреннюю свободу: не надо было подчиняться определенным правилам, можно было создавать то, что хочется, и так, как хочется, ведь всё равно музыка пишется «в стол» и цензуре не подлежит. Такая ситуация обусловила следующий феномен: конструктивистские тенденции и замыслы в творчестве Задерацкого появились только в 1929-м (последние годы «разрешенного» конструктивизма!), но продолжали воплощаться до конца жизни! Симфоническая поэма «Завод» закончена в 1935 году. Конструктивизм здесь выступает в своем самом привычном «машинном» виде. Это сочинение можно расценивать как особый композиторский диалог с Мосоловым, ответ на его «Завод». В этом же году появляется второе крупное симфоническое сочинение – «Конная Буденного». В данном опусе приемы конструктивизма несут уже другую смысловую и выразительную роль, помогают создать образ неудержимо-разрушительной силы. Новое воплощение приемов конструктивизма, наследующее прокофьевскую традицию, дают пьесы из фортепианного цикла «Родина», где Задерацкий соединяет яркий тематический материал с остинато. В 1950 году автор вновь обращается к стилю 1920-х и создает уникальный пример конструктивистского переложения чужого произведения – «Попутной песни» М.Глинки, превратив техническое музыкальное чудо XIX века в техническое музыкальное чудо века XX.

Введение очерка «Параллели» вызвано необходимостью акцентировать внимание на произведениях, воплощающих главные конструктивистские образы 1920-х – Фабрику-Завод, Поезд-Рельсы. Такой раздел возник не случайно. При исследовании конструктивистского творчества 1920-х годов в самых различных областях искусства – литературе, театре, живописи, и, конечно, в музыке – обнаружилось огромное количество произведений с такими названиями. Подобная ситуация отражает всеобщее увлечение производственной тематикой: завод и фабрика поэтизируются и даже мифологизируются – становятся неотъемлемыми «атрибутами» мечты о будущей счастливой жизни. Поезд, несущийся в грядущее, также воспринимался восторженно, как один из символов революции.

Помимо общеизвестного «Завода» Мосолова есть ряд произведений, где завод/фабрика выступает в качестве главного героя. Интересно, что воплощение этого образа осуществлено в самых различных жанрах, например:

1. Балете – номер «Фабрика» из балета «Стальной скок» Прокофьева.
2. Опере – вступление ко второму акту оперы Дешевова «Лед и сталь».
3. Симфонической программной музыке – симфонический плакат «Завод» Задерацкого.
4. Фортепианной музыке – пьеса для фортепиано, № 3 «Завод», из фортепианной сюиты «Родина» Задерацкого.

И это лишь часть того «заводского мегаполиса», который «вырос» в 1920-е годы. Любопытно, что за короткий срок в творчестве разных композиторов сформировались некие общие приемы изображения движения колес, шестеренок, шарниров и поршней. При сравнении «заводов» выявляется сходство мелодики оstinатных формул, распределения функций пластов, ритмики.

Поезд, как герой конструктивистской тематики, лишь отчасти привлекал музыкантов своей революционной символикой. Скорее их притягивала возможность претворить сквозь призму конструктивистских тенденций вечную идею непрерывного движения. К ней обращались многие и не раз. За ушедшим первым составом «Пасифика-231» последовали «Поезд с мешочниками» из «Стального скока» Прокофьева (1927), «Рельсы» для фортепиано Дешевова (1926), «Рельсы» Задерацкого (№1 из фортепианной сюиты «Родина», 1946!).

Заключение. Роль конструктивизма в музыкальной культуре XX века все еще не оценена по достоинству. Совсем недавно можно было встретить

оценку направления как весьма ограниченного набора несложных технических приемов. Однако взгляд уже из XXI века дает возможность по-новому отнестись к событиям и 1920-х, и последующих годов, позволяет со стороны проследить перипетии развития конструктивистского сюжета.

Основное внимание в работе уделено *ПК* как направлению. Однако музыкальный *ПК* обнаружил свою неоднородность. При общей эстетике, свойственной машинному и немашинному конструктивизму, каждый из них тяготеет к своему кругу средств и технических приемов. Конечно, они не отделены непроходимой стеной, и между ними сплошь и рядом возникает взаимообмен. В частности, немашинный *ПК* охотно пользуется техникой полиостинато, комбинируя его с неостинатными эпизодами. При этом не кажется натяжкой утверждение, что немашинный конструктивизм, скорее, более стиль, чем техника, а машинный конструктивизм, скорее, техника, чем стиль. Причем сама техника сформирована во время поиска звуковых аналогов производственным процессам.

Быстро прошли всего несколько лет разрешенного, официального конструктивизма в России. 1930-е годы принесли запрет и новую доктрину искусства. Тем не менее, конструктивистские творения продолжали появляться на свет, порой открыто, например, в архитектуре, порой незаметно для цензуры, попадая в архив «непубликуемого» композитора.

Достижения немашинного прикладного конструктивизма, в частности – сложный гармонический язык, поликомплексы, наслоения – не представляли собой некоей замкнутой системы, а естественно существовали в общем музыкально-языковом контексте того времени. В этом отношении можно утверждать, что языковые открытия *ПК* продолжали развиваться и в 1930-е и в последующие годы.

Как ни странно, но сегодня, во времена абсолютной свободы выбора стилей и выразительных средств, конструктивистская эстетика остается востребованной, особенно в области архитектуры, дизайна и театра, в том числе музыкального. Да, поменялись объекты восхищения – никто не приходит в восторг от работающих заводов, лифтов и эскалаторов. Прежняя машина в виде громоздких и шумных объектов – от фабрик до станка – перестает быть символом совершенного мира. Но роль технологий и научных достижений по-прежнему – и даже в еще большей степени – играет первую скрипку в жизни человеческого сообщества. Однако, налицо – радикальная смена парадигм: в 1920-е годы механизировался человек, на рубеже XX и XXI веков очеловечивается машина. Она не только облегчает физический

труд, но и биологизируется: обнаруживает способность думать, сомневаться, предлагать варианты решений и даже испытывать эмоции. Но это – уже совсем другая проблема...

Публикации:

1. *Караванская С.* Этюды о русском музыкальном конструктивизме и композиторах-конструктивистах // *Московская консерватория: вчера – сегодня – завтра: сб. статей / Отв. ред. Е. Г. Сорокина.* – М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2008. С. 142–183 [1,5 п.л.];
2. *Караванская С.* От поездов до фабрик: эмблемы русского музыкального конструктивизма 1920-х годов // *Музыковедение.* 2009. № 2. С. 57–65 [0,6 п.л.];
3. *Меликсетян С.* Русский конструктивизм? Да, еще один классик // *Музыкальная академия.* 2009. № 3. С. 168–173 [0,6 п.л.].