ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

ВЫПУСК 3

Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского

ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

Выпуск 3
(1960—1990)

Редактор-составитель Е. Б. Долинская

Учебное пособие
для музыкальных вузов

99245

Москва
«Музыка»
2001

ББК 85.313
И 90

Рецензент—кандидат искусствоведения, профессор
Т. Ю. МАСЛОВСКАЯ

Авторский коллектив:
Е. Б. Долинская (предисловие, русская музыкальная культура 60—90-х годов, симфоническое творчество, совместно с А. И. Демченко — отечественная историография XX века, заключение), Л. Д. Никитина (камерно-инструментальная музыка), А. А. Баева (опера), Е. Н. Куриленко (балет), И. В. Степанова (кантатно-ораториальное и хоровое творчество), С. И. Савенко (камерная вокальная музыка), Н. В. и Н. В. Парфентьевы (русская духовная музыка XX века), А. М. Цукер (массовые музыкальные жанры в контексте культуры), А. И. Демченко совместно с Е. Б. Долинской (отечественная историография XX века), Ю. Н. Холопов (теория музыки).

Автор проекта — Е. Б. ДОЛИНСКАЯ

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации

ISBN 5-7140-0943-01 (вып. 3)
ISBN 5-7140-0410

© Коллектив авторов, 2001 г.
© Издательство «Музыка», 2001 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Русская музыка последних десятилетий XX столетия представляет собой одну из самых объемных и наименее разработанных сфер курса истории современной отечественной музыки. Сам период насыщен важнейшей проблематикой (идейной, общеэстетической, музыкально-стилевой), с которой связаны индивидуальный художественный вклад композиторов и проблемы всей русской и мировой музыкальной культуры завершившегося века.

Панорама отечественной музыки 60—90-х годов пестра, многолика и складывается из многих составляющих, находящихся друг с другом подчас в непростых взаимоотношениях. В силу этого изучение содержательных и стилевых ракурсов, жанровой системы современной музыкальной культуры представляется задачей весьма сложной. Сложность усугубляется и тем, что многие принципиально существенные явления искусства XX столетия возникали достаточно стремительно. Происходят они и сегодня, а потому мы являемся свидетелями открытых, незавершенных процессов, и их возможные результаты видятся лишь гипотетически.

Как показывает всемирная история искусств, творческие поиски любой переломной эпохи (а изучаемый период как раз таковым и является) объективируются в сознании современников как этапы активного, а порой и непримиримого «выяснения отношений» нового и прежнего, устоявшегося. Рассматриваемые десятилетия не были здесь исключением. И все же сегодня очевидно, что базисным явлением для поставангардной культуры оказалось не противостояние народившегося и традиционного, а их «мирное сосуществование».

Хронологические рамки изучаемого периода как последней трети XX века определены с известной долей условности. С одной стороны, постоянно возникает необходимость включать в историческую летопись наиболее важные стилеобразующие яв-

ления предшествующих этапов, с другой — апеллировать к фактам новейшего времени, к чему обязывает момент итоговости — конец столетия и тысячелетия. Отсюда возникает потребность рассмотреть огромный объем материала, включающий явления как *прошедшие,* так и *проходящие* в современной русской музыке. *В учебно-методическом виде они систематизируются впервые.*

Источниками и базой для настоящей работы послужили прежде всего публикации 90-х годов, имеющие, из-за информационной разрозненности регионов нынешней России, почти эксклюзивный характер. Особенно ценными представлялись свидетельства композиторов, их живое слово, размышления мастеров отечественной культуры о стилевых тенденциях завершившегося века.

Значительное внимание уделено художественным исканиям крупнейших композиторов, творческий путь которых завершился в изучаемый период (Шостакович, Свиридов, Денисов, Шнитке). Аналитически выделены произведения, уже обретшие статус классических образцов современного творчества.

В работе учитывался и иной критерий — мера доступности педагогическому процессу, а именно наличие издания и звукозаписи. Поэтому введение в курс важнейших явлений русской музыки, возникших за рубежом, пока представляется делом будущего.

В жанровых разделах выдержан единый принцип преподнесения материала: обзор важнейших явлений и стилевых тенденций всегда предвосхищает изучение судьбы жанров (на конкретных образцах). Подобный подход — от общего к частному — доказал свою позитивность, будучи многократно применен в предшествующие периоды развития отечественной музыкальной историографии как в самом педагогическом процессе, так и в исследовательских трудах и учебниках. Сказанное закономерно уже потому, что наука и педагогика давно утвердили свою связь по системе «сообщающихся сосудов». К тому же очевидно, что представление в процессе обучения явлений новейшей музыки не может идти без учета их сегодняшней научной разработки, еще не завершенной. В силу этого данная книга классифицирована ав-

торами и редактором-составителем не как учебник, а как учебное пособие, своего рода книга очерков, дающих представление о состоянии нынешней музыкальной культуры, о ее проблемах и перспективах развития. Объемность комментариев к тексту предопределила их вынесение в качестве примечаний к каждой главе книги.

Авторами основных разделов пособия являются педагоги, ведущие курс современной отечественной музыки на кафедре истории русской музыки Московской консерватории, профессора других кафедр, а также сотрудники Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, создатели крупных трудов по отдельным жанровым сферам. К соавторству были привлечены также специалисты из других консерваторий России (Ростов-на-Дону, Саратов, Челябинск), давно работающие над такими темами, как, например, духовная музыка или маскультура. Сочетание педагогического и исследовательского видов деятельности как взаимодополняющих звеньев творческого процесса ощутимо предстает в очерках С. Савенко (камерная вокальная музыка), И. Степановой (кантатно-ораториальное и хоровое творчество), Л. Никитиной (камерно-инструментальные жанры), Е. Долинской (общий обзор и заключение тома, симфоническое творчество), Е. Долинской, А. Демченко, Ю. Холопова (музыкальная наука), А. Цукера (массовая музыкальная культура), А. и А. Парфентьевых (духовные произведения), Е. Куриленко (балет), А. Баевой (опера).

Настоящий труд ставит своей целью развернуть картину развития русской музыки последней трети XX века во всем доступном педагогическому процессу объеме, а также продемонстрировать современный взгляд на явления как прошедшие, так и проходящие, осветить жизнь стилистических тенденций в их взаимосвязи с творчеством конкретных композиторов и с судьбой жанров.

При всем стремлении к наибольшей разносторонности охвата и объективности представления музыкальных явлений в изучаемый период истории русской музыки нет, разумеется, никакой возможности объять необъятное. Систематическое дополнение новыми материалами должно стать предметом постоянного внимания педагогов, ведущих этот курс.

Предложенное авторами данной книги есть некая научная канва, на которой умелая рука педагога-творца должна «вышить» свой «узор», воссоздать свой «слепок» российской музыкальной действительности. В задачи курса входят раскрытие неразрывной преемственной связи общего музыкально-исторического процесса в России, а также обнаружение многочисленных взаимодействий и художественных аналогий в истории мировой музыкальной культуры.

Настоящее издание предназначено для историко-теоретических факультетов и, избирательно, для исполнительских факультетов музыкальных вузов. Наряду со специальными курсами теории музыки, истории музыки разных стран и исторических периодов спецкурс по истории отечественной культуры завершившегося столетия имеет важное значение для художественного воспитания музыкантов России в развитии их историко-культурологического мышления и профессиональной подготовки.

Данное учебное пособие создавалось коллективом авторов около пятнадцати лет.

Первый выпуск «Истории современной отечественной музыки» (1917—1941) начинал свой хронологический отсчет с даты, абсолютно незыблемой для многонациональной державы 80-х годов (опубликован издательством «Музыка» в 1995 году). По справедливому мнению редактора-составителя М. Е. Тараканова, книга, «естественно, не вполне отразила ту переоценку исторического процесса в нашей стране, которая сложилась в свете позднейших событий». Вместе с тем это был важный и необходимый шаг в отечественной педагогике, направленный на поиск решения весьма нелегких задач в освещении истории отечественной музыки с учетом разносоставности и многосложности самого явления.

Второй выпуск учебника «История современной отечественной музыки» (1941—1958) создавался в период, когда в стране наиболее активно шел процесс пересмотра различных явлений в культуре, которые долгие десятилетия казались незыблемыми. Задачей писавших о творчестве военных лет и в сложнейшие послевоенные десятилетия был не только пересмотр многих чудовищно несправедливых оценок массированной атаки на искусство 1948 года. Важно было показать и доказать, что вопреки некомпетентному вмешательству в творчество и жесткому идеоло-

гическому давлению рождались признанные шедевры, принадлежавшие перу крупнейших отечественных мастеров, многое предопределивших в мировом музыкальном процессе.

Второй выпуск учебника ожидал своего пути к обучающейся молодежи непомерно долго: подписанный в набор в начале 1995 года, он вышел в свет только в конце 1999-го.

Настоящая книга лишена строго датированных рамок, вынесенных на ее титул. Хронологически она в основном привязана к событиям второй половины завершившегося столетия. Принципиально существенные стилевые процессы отечественной музыки 60-х годов естественно становятся здесь хронологическим истоком. Таким образом, не нарушается последовательное рассмотрение музыкально-исторического процесса через преемственность всех трех выпусков.

В связи с важнейшими общественными событиями, изменившими в 90-е годы жизнь культуры России, в данном издании особое внимание уделяется русской музыке, ведущие тенденции которой получают, разумеется, контекстуальное освещение.

Следует еще раз оговорить некоторые принципиальные обстоятельства. Как известно, сам предмет истории предполагает временну́ю дистанцию. Одна из наиболее трудноразрешимых задач третьего выпуска была сопряжена с необходимостью обретения «координат объективности» в освещении музыкально-исторического процесса, находящегося в очевидной дистанционной близости к описываемым явлениям. Исторический аспект здесь приобретает некоторую условность, ибо сами события не успели «отстояться» и отбор наиболее жизнеспособного и художественно весомого еще не завершен. Невозможность соблюдения «полнометражной» исторической дистанции в изучении новой русской музыки в известной степени затруднила целостный охват процесса.

Другая сложность связана с явлением «расколотого единства» русской музыки в XX веке. Пока еще накоплен недостаточный документальный, нотный и аудиоматериал, связанный с жизнью и творчеством композиторов, работавших и ныне живущих за пределами России. В силу этого он не стал предметом рассмотрения в пособии — пришлось ограничиться лишь общей постановкой проблемы.

В третьем выпуске, при соблюдении в целом жанрового принципа изложения материала предыдущих книг, в аналитических разделах все же несколько изменен порядок рассмотрения жанров. Сделано это отнюдь не с формальных позиций. Редактор-составитель полагает, что, например, разделы «Инструментальные жанры» (Симфоническое творчество, Камерно-инструментальные жанры) или «Вокальные жанры» (Кантатно-ораториальное и хоровое творчество, Камерная вокальная музыка и Духовные произведения) способны представить названные жанры и как особый мир музыкальных текстов, и как бы совокупно, в виде «семьи» музыкальных жанров, обладающей отдельными общими признаками.

Темы «Духовные произведения» и «Музыкальная наука», по разным причинам не представленные в двух первых выпусках, излагают материал вне хронологических рамок тома, то есть в пространстве отечественной музыки всего XX столетия. Именно в нем, как сегодня стало очевидно, в очередной раз рождалась Новая русская музыка. Однако потребуются еще внушительная дистанция времени и коллективные усилия, чтобы осознать: как, по каким причинам и кто из удивительного созвездия творцов русской музыки завершившегося века способствовал тому, чтобы, несмотря на тяжелейшие социально-исторические обстоятельства, происходило неуклонное движение музыкальной культуры России, справедливо выдвинувшейся на одно из передовых мест в общемировом художественном процессе.

Авторский коллектив выражает глубокую благодарность рецензенту данной книги, как и всех выпусков учебника, — кандидату искусствоведения Т. Ю. Масловской и особую признательность — доктору искусствоведения профессору Е. Г. Сорокиной и доктору искусствоведения профессору А. С. Соколову, а также сотрудникам Научной библиотеки им. С. И. Танеева во главе с Э. Б. Рассиной за большую помощь в работе над данной монографией.

Коллектив авторов и редактор-составитель выражают свою искреннюю признательность неизменному редактору всех трех томов издания Т. Е. Ершовой.

Авторский коллектив посвящает свой труд светлой памяти Михаила Евгеньевича Тараканова, инициатора этого издания, редактора первых двух томов.

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА 60—90-х ГОДОВ

Десятилетия, завершившие XX столетие, были для отечественной музыки порой сложной, противоречивой. Событийность жизни, отмеченная высокой социальной напряженностью, стимулировала переоценку ценностей. Однако, несмотря на неблагоприятные обстоятельства, не прекращался приток в искусство творческих сил, рождались художественно значительные произведения. Россия сохраняла свою приоритетную роль в мировой музыке.

Само положение периода — последние десятилетия века — как бы обязывало к итогу. С одной стороны, зримо проступали результаты переустройства жизни, с другой — оставались достаточно туманными предощущения, свойственные пограничью веков и даже тысячелетий. Подобная ситуация не может не породить то, что в литературоведении сформулировано как «чувство рубежа». В контексте отечественной культуры оно приобрело особые формы, которые явственно проявляются в разных сферах творчества.

Конец столетия — это ушедшее, которое в своей значительной части еще не стало прошлым. В силу этого оценки и тем более прогнозы рискованны, они могут иметь лишь относительный характер.

Четыре последних десятилетия XX века оказались в высшей степени неоднородными и драматическими. Показать пути движения отечественной культуры от 60-х годов, обозначившихся как истинно рубежное десятилетие, через поиски и обретения последующих этапов возможно лишь четко разграничив две задачи: экспонировать общий «срез» ведущих художественных процессов изучаемого периода и воспроизвести его музыкальную панораму.

Четыре десятилетия в культуре — этап исторически масштабный, имевший свои вехи. Среди них 1975 год — уход из жизни Шостаковича, одного из крупнейших законотворцев в мировой музыке XX века. Последнее предопределяется универсальностью гения Шостаковича и, в частности, тем, что музыкальный социум XX века, ставший зеркалом множества трагических событий, породил преобладание конфликтно-драматических и лирико-медитативных форм, секретами которых Великий Мастер владел, пожалуй, как никто из его соотечественников. Фигуры масштаба Шостаковича новейшая русская музыка пока не выдвинула.

Мощнейший же идеологический рубеж обозначился, как известно, на рубеже 80—90-х годов. В конце столетия Россия в очередной раз удивила весь мир: «...Поставгуст 1991-го — новый политический переворот (пусть История даст имя тому, что тогда случилось — революция, обновление или реставрация, или, может быть, некий особый российский прогресс, главное свойство которого „идти вспять“? Так или иначе, крушение великой Державы — то была самая большая геополитическая новость второй половины XX века. И — опять завихрились, понеслись (куда?!) „силы зла“ — верный и вечный спутник любых смутных времен; снова зазвучала в памяти скорбная строка из 1923 года: „Все расхищено, предано, продано...“»[1].

XX век необыкновенно богат образами Зла, рожденными небывалой силой свойственного ему катастрофизма[2]. И гениальные отечественные художники создали на этой основе произведения, потрясающие своей трагедийной силой.

Российское общество конца столетия и тысячелетия охвачено разочарованием, неверием, усталостью: налицо всеобщее презрение к официальной лжи о прошлом и настоящем страны. Образы распадающегося мира, «конца света» заполняют многие сочинения (Шнитке, Губайдулина, Слонимский). Апокалиптические ситуации проявляются не только в природных катаклизмах, в пожаре гражданских войн, но и в противоречивости душевного состояния каждой личности, и в неконтактности людей между собой и со всем окружающим миром (народ стал ощущать себя как толпу одиночек, живущих лишь в один исторический

период). Моральная и материальная незащищенность, предощущение грядущих катастроф всегда были плохой почвой для развития культуры. Так оно сложилось и ныне, хотя было бы безосновательным излишне драматизировать ход исторического процесса.

Последняя четверть уходящего века ознаменовалась событиями весьма различной направленности. Закончился, например, почти 75-летний период «советской музыки», который усилиями исследователей уже обретает объективные оценки. Последние не только необходимы, но и стали теперь реально возможными в связи с доступностью ранее закрытых архивных материалов, отечественных и зарубежных, а также мемуарных публикаций и другого рода литературы.

Смена социальных ориентиров способствовала тому, что канул в Лету «Красный календарь» искусства соцреализма с его неукоснительной обязанностью обслуживания дат и событий. Однако уже в советский период отечественная культура, в том числе 60—80-х годов, стала неумолимо возвращаться в лоно общечеловеческих ценностей, вечных проблем и сюжетов (пример — эволюция Шостаковича от трагедийных концепций войны, от «социальных заказов» коммунистической эпохи, от острого бичевания язв общества, порой в гротескной манере, к нравственно-этической проблематике, к художнической триаде жизнь-смерть-бессмертие: 14-я, 15-я симфонии, «Сюита Микеланджело», 13-й, 15-й квартеты).

«Советский период» в отечественной музыке, при всех его ныне широко известных идеологических прессингах, отмечен исключительной мощью художественного наследия. В мировую историю он войдет прежде всего как эра Шостаковича и Прокофьева, Хачатуряна и Свиридова, Денисова и Шнитке. Ныне очевидно, что многое в рассмотрении пути (вернее, путей и тупиков) в истории советской музыки нуждается в научном пересмотре, но не в бездумном хулении или легковесном отвержении.

Прав был Н. Бердяев, говоривший, что «отношение к советской власти не может не быть двойственным»[3].

В последнюю треть века многое радикально изменилось не только в судьбах людей, но и в жизни творимой ими культуры. В

частности, до конца 80-х годов само понятие «современная отечественная музыка» подразумевало не только множественность индивидуальных стилей, но и в не меньшей степени совокупные художественные усилия мастеров разных республик, ныне самостоятельных государств. Не следует забывать, что для становления стилей таких, к примеру, крупных мастеров, как Шнитке и Сильвестров, Денисов и Канчели, Слонимский и Тертерян, именно генерационные процессы выполняли стимулирующую роль.

Какие же нововведения принес в постсоветскую культуру завершающий этап XX века?

Ныне получена абсолютная свобода творчества — исчез контроль за каким-либо видом художественной деятельности, утвердилась свобода слова. Значительно расширилась роль средств массовой информации, существенно возросла техническая оснащенность культуры (магнитофоны, видеозапись, многоканальные радио- и телепередачи). Стала естественной работа композитора абсолютно во всех техниках и стилях.

М. Тараканов в своей последней статье грустно резюмирует: «Ныне можно писать все что угодно и самые радикальные новации не вызывают протеста и сопротивления. Но естественной реакцией стало полное равнодушие, потеря интереса к новому, равно, впрочем, как и к старому искусству. В условиях, когда люди лишены жизненно необходимого для элементарного пропитания, какие-либо иные интересы теряют свою актуальность. Борьба за элементарное выживание не дает возможности сосредоточиться на духовных исканиях, что представляется сегодня ненужной роскошью»[4].

Признаем, что, несмотря на полную свободу творчества, шедевры все реже произрастают на ниве отечественного искусства. И дело не только в том, что сам «объем» музыкальной «продукции» явно снизился и что российские музыканты ныне рассеяны по всему миру. Вне же родной почвы далеко не каждый мастер оказывается способным на обретение собственной «творческой ниши», на ярко индивидуальное искусство.

Причина, вероятно, прежде всего в том, что современные отечественные композиторы, художники оказались заложниками са-

мой эпохи безвременья. Многие супернегативные принципы, порожденные эрой большевизма, не только не исчезли, а, скорее, возродились, обретя новые силы и, к сожалению, старые очертания. В условиях неотлаженного, противоречивого законодательства, нестабильных отношений государства с культурой и еще не вполне сформировавшегося рыночного механизма деятели культуры оказались еще более беззащитными и зависимыми от государственных чиновников и так называемых спонсоров.

Критик абсолютно прав, утверждая: «Разрушенные связи государства с искусством, не восстановленный еще, хотя и традиционный для России институт спонсорства, — это привело к тому, что деятели искусства вынуждены лавировать между „Сциллой и Харибдой" новых зависимостей. Новых, но не менее серьезных, чем прежние. Другими словами, цепочка зависимостей, а вместе с тем вытекающие из них сложные психологические и творческие проблемы художников сохраняются»[5].

Показательно: прямое воздействие на культуру имел тот факт, что во властные структуры все более вовлекались средства массовой информации. Ангажированность отдельных каналов радио и телевидения стала в конце столетия явлением вполне нормативным. В ущерб классическому искусству их коммерческая суть предопределила «зеленую улицу» весьма низкопробным поделкам (имеем в виду, например, назойливо крутящиеся видеоклипы песен или рекламные ролики).

Вместе с тем техническая оснащенность культуры существенно расширялась необходимыми атрибутами, обеспечивавшими людям последней четверти XX столетия объемность их индивидуальной фоносферы: стали многоканальными радио- и телепередачи, весьма совершенными магнитофоны и видеозапись. Последняя, в частности, дозволяла «консервировать» не только звук, но и изобразительный ряд. Так в художественный быт наряду с личными библиотеками, фонотеками широко вошли и видеотеки, открывшие доступ не только на любые концертные эстрады мира, но и на подмостки знаменитых музыкальных театров. В наиболее технически прогрессирующих странах производство компактных лазерных дисков, видеокассет превратилось в самостоятельную ветвь художественной индустрии.

Как же ощущала себя личность нашего соотечественника в общей, очевидно драматической ситуации прямой или закамуфлированной зависимости от власть предержащих?

За минувшие десятилетия именно культура сформировала собирательный образ «антигероя нашего времени»: уже не борца ушедшего социума (неизменно бьющегося «за» или «против» чего-то), а прежде всего рефлектирующую личность, пассивную или активную жертву социальных катаклизмов XX века. А. Солженицын прав, утверждая, что «в цепи наших потерь мы утеряли связующую, спасительную сцепку друг с другом, а с ней и сознание своего места в стране. Мы — в национальном обмороке. Наше национальное сознание впало в летаргию»[6].

Не только поколения, лично пережившие ужасы мировых войн и революций, но и творцы, активно включившиеся в строительство культуры второй половины XX столетия (в их числе, например, так называемые «шестидесятники»), оказались людьми с израненной душой. Исповедальность, ностальгия становились важнейшими гранями лирического самовыражения. Ее весомость проступала даже у наиболее радикально мысливших композиторов 60-х — середины 70-х годов. Вот характерное признание в исповеди сына века. В главе «Смерть» С. Слонимский так размышляет в своих воспоминаниях: «...Кульминации почти всех моих крупных сочинений — катастрофы, а коды — умирание, тихое отпевание, исчезающая память и лишь изредка таинственный свет вечной жизни человеческого духа. Странно, что эту главную черту композиции моих сочинений как-то обошли почти все музыковеды, писавшие о них. <...> Возможно, среди „советских“ композиторов своего поколения я чуть ли не первым последовательно и упорно начал писать откровенно печальные, минорные, проще сказать, пессимистические финалы... Техника звучания лишь старается возможно добросовестнее выразить далеко не светлую и не радостную *неопределенность исхода*. Душа тянется к идеальному Вечному Дому, а разум и действительность жестоко навязывают постылую инфернальную альтернативу». А в следующей главе добавлял: «Почти все мои сочинения начинаются несмелым, тихим сольным голосом, монодией, дуэтом или хрупким камерным ансамблем... Мне близки *сольные*, а не „массовые“ лич-

ности. Вовлечение их в сложную жизнь общества и природы, острые конфликты, приводящие к катастрофе, гибель и судьба их духа и жизненной цели — вот моя тематика. Приписываемая же мне мастеровитая игра и работа с моделями — лишь отражение в зеркале, подвижная ткань, строго и целомудренно прикрывающая натуру или резко ее обнажающая»[7].

В изучаемый период происходило естественное возрастное размежевание композиторов на группы: представители старшего поколения (например, Г. Свиридов, Г. Уствольская, Т. Хренников), «шестидесятники» (Э. Денисов, Р. Щедрин, А. Эшпай, А. Шнитке, Б. Чайковский, С. Губайдулина, А. Петров, С. Слонимский, Б. Тищенко и другие) и более молодая генерация, «семидесятники» (А. Чайковский, Н. Корндорф, Д. Смирнов, Т. Сергеева и прочие).

«Шестидесятники», как и в свое время художники 20-х годов, не только апробировали известные западному миру модели и новые техники композиции. Их открытия никак нельзя свести к информационно-языковым. Они были связаны с кардинальными прорывами к новым художественным обобщениям, к сложнейшей нравственно-философской проблематике.

«Семидесятники» во многом закрепили те открытия, которые взбудоражили относительно ровное течение музыки послевоенного времени. Поколение, заявившее о себе в 80-е годы, было настроено более рационально и спокойно по отношению к разного рода новшествам, что естественно отразилось в их творчестве.

А что же композиторы среднего и старшего поколений? «Для многих из них вторая половина 80-х — начало 90-х годов стали временем молчания, временем глубоко переживаемых потрясений (бед, перемен, разрушений), которыми изобиловала жизнь. На общей художественной атмосфере сказалась та усталость, которую ощутил едва ли не каждый в то время, тем более — художник, поэт, музыкант»[8].

В последнюю четверть XX века завершился творческий путь художников, много сделавших для стилистического плюрализма в культуре завершившегося столетия. После ухода Шостаковича особо ощутимые потери отечественное искусство несло в 90-е годы: М. Вайнберг и Н. Каретников, Б. Чайковский и Э. Денисов, Г. Свиридов и А. Шнитке.

Общеизвестно, что роль личности в истории, в том числе русской музыкальной, никто, естественно, не смог бы отменить, хотя в трагических страницах прошлого отрицать такие попытки со стороны власть предержащих в культуре было бы безнравственным.

Вместе с тем статусом классического стиля в русской культуре XX века сегодня с полным основанием может быть наделено лишь творческое наследие самых великих мастеров, музыка которых уже выдержала проверку временем, широко вошла в мировую практику (исполнительскую и учебную), обладает «лица необщим выраженьем» (мгновенной узнаваемостью), а самим композиторам принадлежат ярчайшие художественные открытия и в образно-смысловой, и в технической сфере. Не менее важно и иное: музыка русских классиков XX века создавала определяющие пласты культуры этого столетия, которые, подобно литературным, живописным шедеврам и выдающимся достижениям в сфере кино и театра, формировали личное отношение современников к окружающей жизни. Чередой встают великие имена: Скрябин и Рахманинов, Мясковский, Стравинский и Прокофьев, Шостакович и Свиридов... Эти художники (но, разумеется, не только они) мощно преломляли великие традиции предшествующих эпох мировой (в том числе русской) музыки, но и во многом были творцами тех стилистических тенденций, которые обозначились как наиболее фундаментальные в музыкальной культуре XX века. Индивидуальный композиторский стиль в искусстве ушедшего XX столетия во многом определяется самим типом ориентации мастера на предшествующий опыт, на своеобразное «дозирование» устоявшегося и принципиально нового, сложившихся традиций и радикальных «перевооружений».

Первая половина XX столетия прошла под знаком эстетического и художественного воздействия Прокофьева, Мясковского, Шостаковича (сочинения которых, например, 20-х годов по существу стали доступными лишь во вторую половину века). Стравинский, кроме «русского периода», оказался у себя на родине заново открытым лишь в 60—70-е годы.

Со второй половины XX века начинает формироваться ярко индивидуальный стиль Свиридова, принципиально не принимав-

шего сверхсложной звуковой среды (его даже называли «композитором, попавшим не в ту эпоху»), а вместе с тем его музыка явилась своеобычным отражением музыкального мышления XX века — одновременно нового и классического. «Свиридов — феномен, то есть уникальное отклонение от господствующих тенденций. Его музыка, несмотря на полное отсутствие в ней каких-либо реставраторских стилизаций, типологически классична в пору всеобщей принципиальной аклассичности. Его музыкальный язык — это язык музыки, а не язык о музыке», — справедливо замечает исследователь[9].

В последние десятилетия завершившегося века произошло естественное переосмысление стилевых процессов в их исторической перспективе. Уже несколько отодвинутым в прошлое оказалось новаторство, допустим, Стравинского и Прокофьева. На дистанции времени, разумеется, не померкли их дерзновенные открытия в сфере образности и языка (интонирования, ритмики, ладовой системы, гармонического мышления, темообразования, в ощущении музыкального времени, композиционных приемов). Однако классики русской музыки XX века (в том числе, например, Рахманинов и Мясковский, Шостакович и Свиридов) не посягали на онтологические основы самого музыкального искусства, которые были фундаментом европейского творчества последние четыре века. Поистине революционные принципы организации звуковой среды предложил авангард.

Рождение авангарда совпало с началом XX века. Именно в 10—20-х годах на изломе истории разворачивались дерзновенные опыты Малевича и Мейерхольда, Шагала и Рославца, Маяковского и Вышнеградского, Лурье, Мосолова, Шостаковича.

Первая волна музыкального авангарда поднялась на гребне додекафонии. С позиций завершившегося века первая волна классифицируется как наиболее весомая волна мирового «классического авангарда». Динамично же развиваться этот тип культуры начал во вторую половину столетия, теперь уже на основе сонорики. Причем известную дань техническому «перевооружению» отдавали композиторы весьма разной стилевой ориентации.

Интенсивное развитие авангардных тенденций в советской музыке 60-х годов одной из своих причин имело, видимо, одно-

значность реакции на очевидную ограниченность и даже негативность эстетико-стилевых и технологических установок искусства так называемого соцреализма. Именно тогда отечественными композиторами были широко востребованы современные техники композиции, при этом особенно плодотворным и достаточно длительным стало воздействие новаций А. Веберна (он оказал влияние много большее, чем А. Шёнберг). В те годы сама идея синтеза радикальных новшеств авангарда с более академическими формами культуры представлялась многим невозможной. Художественная практика, однако, доказала иное. Обретались особые, достаточно гибкие формы объединения наиболее ценных завоеваний авангарда с устоявшимися языковыми формами. Немало очевидных новшеств, рожденных авангардом, не только вошло, но и закрепилось в композиторском творчестве XX столетия. Вместе с тем чисто технические изыски как обязательный внешний признак новой культуры постепенно стали отторгаться и «широким» слушателем, и исполнителями, и композиторами.

Показательно, в частности, признание композитора, которого к авангардистам причислить никак нельзя. Р. Леденев свидетельствует: «В 60-е годы началось освоение новой техники письма, той, что родилась не здесь, — имею в виду, например, додекафонию: все-таки додекафонию мы „подсмотрели“ на Западе. Был бум, что само по себе неплохо. Плохо только одно: сочинение по западному образцу приняло невероятно массовый характер... потоком шли произведения в одной-единственной технике. Собственно техника, ее проблемы заслонили очень многое в основе нашего искусства — его содержательность и даже яркость самого же языка... Я, как и все, увлекался новациями. Меня особенно интересовали Веберн и Берг (творчество Шёнберга не было близким)... Пока мне было интересно, я изучал, использовал новации и как композитор некоторое время занимался этим вполне серьезно. Но в конце концов я почувствовал, что лично меня такое творчество совершенно не устраивает. И без всякого усилия над собой я стал делать то, что в действительности мне было близко»[10].

Возвращение к более академичным формам письма (с учетом, разумеется, новых, наиболее плодотворных технических приемов)

стало ведущим признаком музыкальной культуры 80—90-х годов. Дерзкие эксперименты, уводившие искусство в сферу элитарности, оказывались все менее востребованными. И нет ничего удивительного в откровенном признании Р. Щедрина — «Время авангарда прошло!»[11]

Общеизвестно, что авангард всегда возникает как альтернативная структура и интенсивно развивается лишь в те периоды, когда господствуют нормативы и в эстетике культуры, и в художественном языке, от которых он отталкивается. Новый, третий виток авангарда на рубеже сменяющихся столетий не возник в силу несформированности художественных нормативов ныне установившейся эпохи безвременья.

Если в 60-е годы наблюдалась крайняя поляризация академических и левых течений, то в 70-е оба русла уже были ближе к интеграции: шел процесс «наведения мостов» между классическими стилями (барокко, классицизм, романтизм) и новым музыкальным мышлением XX века. Яркий пример — эволюция музыки Шнитке.

В 70—80-е годы значительно усиливается личностное, субъективное начало, что отмечается всеми исследователями. Однако в 70-е годы роль индивидуальных позиций, иногда программных авторских откровений нередко вынужденно подается в иносказательной форме (в творчестве Шостаковича процесс музыкальной шифровки, введения знаковых формул начал проявляться много раньше — с 50-х годов, например с 10-й симфонии). В 80-е годы необходимость звукового камуфляжа отпадает.

Личностное, субъективное во многих сочинениях 70—80-х годов (прежде всего инструментальных) оказывается ярче всего проявленным через медитативность. Рационализм, спровоцированный в музыке 60-х годов доминантной ролью работы в новых техниках композиции, способствовал объективации самого тонуса музыки. Как реакция на указанную объективацию ныне наблюдается обостренная востребованность лирико-романтической эмоции, монологического начала. Но сама наполненность монолога теперь иная: это не рассказ о каких-то личных событиях, а своеобразный поток сознания, рассчитанный на широкий круг ассоциаций.

Кризисные тенденции в области гармонии, которые произошли в начале века именно на базе романтической культуры, а также тотальное увлечение техниками композиции в 60-е годы тогда несколько затмили интерес к созданию открыто эмоциональной музыки. Однако это «потеснение» романтизма не могло коснуться абсолютно всех композиторов (достаточно напомнить хотя бы о творчестве Свиридова, А. Хачатуряна). Усиление личностного начала в музыке изучаемого периода в значительной степени было связано с дальнейшим развитием стилевого плюрализма, который формировался вокруг таких устоявшихся направлений, как неоклассическое, неофольклорное и особенно неоромантическое.

Возрождение романтических тенденций было закономерным витком развития стилей в отечественной музыке. В последней трети XX века неоромантизм спроецирован тягой художников к внутреннему самоанализу, к запечатлению глубоко личностного начала, к субъективности эмоционального строя. Новый виток неоромантической тенденции — это ностальгическая реакция на исчезающую красоту[12].

Разумеется, в таком смысловом контексте на первый план выходят иные (по сравнению с 60-ми годами) качества музыкального языка: микротематизм уступает место бесконечной мелодии, нередко обращение к классическим принципам формообразования. Снижается доля хроматического напряжения в музыке: в темообразовании меньше тритонов, нон, септим, больше плавной секундовости. Активно вводятся в тематизм чисто романтические формулы: мотивы вопроса, вздоха, мотивы lamento, секстовость, опевания.

Ныне можно с полным основанием утверждать, что главной и отличительной чертой музыкального искусства последней трети завершившегося столетия стало воплощение личностного начала через лирику во множестве ее оттенков и градаций. В 60—70-е годы лирика была нередко поверена интеллектуальным самоконтролем, наделялась философской взвешенностью, даже известной «дистиллированностью» чувства. Но уже со второй половины 70-х годов и особенно в 80-е годы наряду с лирикой философско-психологического плана, воплощающей в себе идеи иллюзорности (через факторы неустойчивости, незащищенно-

сти, недолговечности), начинают все явственнее заявлять о себе и иные типы лирики, несущие идеи гармоничного, высокого, нередко спасительного, а порой и открыто чувственного. В музыке изучаемого периода востребованными оказались разные грани русского лиризма: драматический, эпический и экстатический. Но наполненным самым глубоким чувством оказался ностальгический.

Еще Ф. Шаляпин точно подметил, что русская ностальгическая лирика наделена особой «психологической вибрацией»[13]. Весомому звучанию ностальгических нот в лирике способствует очевидная насыщенность тематизма открыто ассоциативными формулами мировой культуры (речь, в частности, может идти о семантическом совпадении «русской секстовости» с романтическим «мотивом вопроса»). Напомним лишь один из множества возможных примеров — своеобразный микроколлаж в главной партии финала 15-й симфонии Шостаковича. Здесь имеет место вольное «перетекание» интонационной аллюзии глинкинского «Не искушай», вагнеровского «мотива судьбы» в типично шостаковическое лирическое продолжение. Рожденная таким путем тема ассоциируется своей диатоничностью не только с миром русской элегии, но и в неменьшей степени с лирико-ностальгической кантиленой Малера.

С середины 80-х годов наблюдается, причем у композиторов самых разных направлений, очередной этап осознания глубинной роли традиций именно для современной культуры. Любое обновление теперь не только не затеняет своей корневой связи с музыкой прошлого, понимаемого как единое гигантское художественно-историческое пространство, но, напротив, достаточно зримо его обнаруживает. Так, музыка Свиридова открыто ассоциативна со стилем Рахманинова и Римского-Корсакова. Шнитке и Слонимский перекидывают «мосты» к светской и культовой музыке средневековья, Ренессанса и барокко[14], Денисов в числе своих кумиров называет Моцарта, Глинку и Шуберта (музыка последнего обладает для него особым светоизлучением), Эшпай ведет «диалог» с Равелем, Чайковским и Рахманиновым[15].

Эпоха завершающих десятилетий XX столетия использует самые разнообразные технические средства и приемы, активно

обращается и к полистилистике. Последняя не является изобретением XX века. Это необходимая «питательная среда» музыки любой эпохи. Без смешения различного культура не способна к саморазвитию. Она была бы «мертвой», утверждает Шнитке.

Полистилистичность входит в систему средств, в высшей степени свойственных музыкальному языку XX века, — таких, как политональность, полимодальность, полифункциональность, полиладовость, полиритмия.

Полистилистика, построенная на игре ассоциаций, на аналитичности мышления, предусматривает нарочитое смешение перспектив и пространств исторического времени.

Полистилистика в 70—80-е годы наблюдается во всех жанрах: в музыкальном театре («Анна Каренина» Щедрина), в симфонии (15-я Шостаковича, 1-я Шнитке), в инструментальном концерте (2-й Щедрина, концерты Денисова). Полистилистика — это вид композиторской техники, проявляющей, а не затеняющей индивидуальный художественный стиль. Здесь важно, что и как смешивать: путем имитации, коллажа, цитирования, аллюзии — конкретных тем и исторических стилей. Показательно, например, что Денисов, отвергающий само понятие «полистилистика», утверждает: «Все, что мы пишем, весь наш музыкальный язык в каком-то смысле является синтезом того, что мы слышали в течение всей своей жизни, только каждый делает индивидуальный отбор»[16]. Аналогичные мысли высказывает Щедрин, размышляя о «прилавке истории»[17].

Широкое распространение полистилистики в композиторском творчестве 70-х годов было предопределено разными причинами. Одна из них заключалась в том, что языковая революция, начавшаяся на рубеже XIX—XX веков, а потом не раз потрясавшая XX столетие, потребовала нахождения для слушателя, воспитанного на классике, неких компенсационных моментов, восходящих к привычному. Все явственнее ощущалась важность прямых стилистических, жанровых и мелодических ассоциаций из сферы барокко, классицизма и романтизма. Через сложное ассоциативное обобщение слушатель получал возможность познать содержательную сторону произведения. Ассоциативность и аналитичность обозначились в числе главных признаков музыкального

мышления XX века. Именно ассоциативность же приобрела в XX веке семантический уровень, то есть стала реальным знаком конкретного жанрового, стилевого и образного обобщения.

Важнейшим инструментом ассоциативности и стала полистилистика. Использование полистилистики резонировало особому духу искусства 70-х годов с его тягой не только к эксперименту, поиску, но и к универсализму, всеохватности. Еще в начале этого десятилетия Шнитке выступил с широко ныне цитируемым декларативным заявлением: «Последнее десятилетие отмечено широким распространением полистилистических тенденций в музыке. Коллажная волна современной музыкальной моды представляет собой лишь внешнее выражение нового плюралистического музыкального сознания, в своей борьбе с условностями консервативного и авангардного академизма перешагивающего через самую устойчивую условность — понятие стиля как стерильно чистого явления»[18].

Полистилистическая техника прошла в отечественной музыке достаточно интенсивный путь развития. Последнее становится особенно ясным при сравнении аспектов полистилистики в искусстве 20—30-х годов (например, ранний Шостакович) с опытами 70-х годов (тот же Шнитке). Исследователи справедливо подчеркивают, что современная полистилистика модулирует в моностилистику нового склада (термин Г. Григорьевой), где музыкальная галактика привлекаемого материала устремлена уже не к заострению контрастов, а, напротив, к их сглаживанию. Сами же формы синтеза «любого с любым» стали весьма разнообразными.

Наряду с полистилистикой в сфере тематизма большую роль играет жанровая полистилистика, в которой композиторы конца XX века выступают как наследники традиций Чайковского и Малера, Прокофьева и Шостаковича.

Полистилистические заимствования служили не только образно-эмоциональным островом позитивных чувствований. В значительной степени они также усиливали театральный аспект композиций (прежде всего инструментальных). Различные виды театрализации, как хорошо известно, стали одной из ведущих тенденций культуры XX века. Композиторы чаще апеллировали к

заимствованиям из сферы «театра переживания», чем «театра представления». Кстати, о весомости первого в отечественной музыке нашего века свидетельствуют и многочисленные разноаспектные явления «ретро».

Полистилистическая драматургия обнаружила склонность к большой «плотности событий» на единицу музыкального времени. Но оказалась не единственной и не универсальной композиционной идеей в музыке конца XX века. Она, кстати, не составила и ее привилегию. Как на аналогичные явления в других сферах культуры можно указать на коллаж в живописи, «новую монтажность» в кино, «исторический синхронизм» в литературе. В стремлении панорамно и максимально адекватно отразить мир художники усматривали грани целого в кажущихся несовместимостях (кинематограф А. Тарковского, драматургия М. Булгакова).

В последние десятилетия завершившегося века разные роды искусства нуждались в широком историческом пространстве как в единственно возможном контексте для достоверного и художественно убедительного воплощения реальности. Современное художественное ви́дение с его непременной панорамностью возродило к жизни целые пласты мифологии, древние притчи, страницы летописей. Особую роль стали играть первозданные типы интонирования, по-новому использовалась многокрасочность звучания народных инструментов (тембр, как известно, не менее семантичен, чем интонация, ритм и другие средства выразительности).

60—80-е годы по-новому поставили тему «русскости» отечественного искусства, которая не могла не стать одной из ведущих идей культуры последней трети XX века. В переломный момент истории А. Солженицын задает самый тревожный вопрос: «Быть ли нам русскими? Если и выживем телесно, то сохраним ли нашу русскость, всю совокупность нашей веры, души, характера — наш континент во всемирной культурной структуре? Сохранимся ли мы в духе, языке, в сознании своей исторической традиции?» И ранее: «Обладая понятием гражданского патриотизма, нельзя упустить патриотизма национального. В странах однонациональных тот и другой — едины суть. В странах многонациональных, как

наша, национальный патриотизм есть основная и подкрепляющая часть общегражданского — и горе тому государству, где эти патриотизмы разошлись. Многие меньшие и малые нации нашей страны ныне патриотизмом своим несомненно, явно превосходят русских. Их национальное чувство — стойкое»[19].

Русскость отечественного искусства в музыке обозначилась не только в очередном витке интереса к фольклору, к национальным корням, но и в очевидном ренессансе духовного наследия. Снова стало ясно: в настоящей художественно полноценной музыке должны присутствовать национальные элементы, иначе она обречена на вымирание.

Тяга к духовности, к усилению личностного начала проявлялась по-разному, в том числе и в особом типе неофольклоризма (здесь прежде всего обычно называются Свиридов, Щедрин, Гаврилин, Слонимский и Тищенко). Вместе с тем свою лепту в этот процесс внесли композиторы разной стилевой ориентации. На дистанции времени стало очевидным, что в системе «фольклор и композитор» имел место широкий спектр тенденций. Для XX века наиболее показательными стали переинтонирование фольклора в контексте новейших композиционных средств, а также раздвижение исторических и жанровых рамок привлекаемого из народного творчества (экспрессивный стиль нередко синтезировал фольклорный и додекафонный принципы тематической работы).

Речь, в частности, идет о том, что ранее в орбиту внимания композиторов попадал исторически современный песенно-танцевальный материал. В 60—80-е годы фольклорно-хронологические рамки раздвигаются, чаще привлекает архаика, а также плачевые феномены, то есть происходит модуляция от бытового фольклора к его эпико-трагедийному и психологическому ракурсу (примеры: «Бласлови меня, матушка» в «Курских песнях» и «Плач» из Концерта памяти Юрлова Свиридова, «Плачи» Денисова, финал оратории «Ленин в сердце народном» Щедрина, лирико-плачевые интонации «Песен вольницы» Слонимского, «Свадебных песен» Буцко). Показательны и плачевые запевы опер: «Не белы снеги» и «Плач солдатки» в «Мертвых душах» Щедрина, «Ах ты, матушка-сударушка» в «Виринее» Слонимского.

Возросла роль народных текстов («Сокровенны разговоры» Н. Сидельникова на тексты народных песен из сборника П. Киреевского, «Песни вольницы» Слонимского, «Плачи» Денисова). Более активным стал интерес композиторов к архаической псалмодии, знаменному распеву, к воспроизведению духовных и светских обрядов (Щедрин, Свиридов, Слонимский, Буцко, Тищенко).

Русскость отечественного искусства в 60—80-е годы обозначилась и через новый виток интереса к гигантам отечественной поэзии и литературы XIX—XX веков. Особенно востребованным в музыкальном театре оказался Гоголь, как великий исследователь дисгармонии человеческой жизни в контексте социальных проблем (после незавершенной оперы «Игроки» Шостаковича появились «Шинель» и «Коляска» Холминова, «Мертвые души» Щедрина, «Ссора» Банщикова, «Портрет» Вайнберга, балет «Ревизор» А. Чайковского).

Произошло открытие для музыкального театра Толстого («Война и мир» Прокофьева, «Анна Каренина» Щедрина), Чехова («Чайка», «Дама с собачкой» Щедрина), Набокова («Лолита» Щедрина).

В поэзии кроме Пушкина («Пушкинский венок» Свиридова, «Пушкин» — вокально-хореографическая симфония А. Петрова) широко представлены поэты «серебряного века»: Блок, Есенин, Цветаева, Ахматова, Пастернак, Мандельштам («Реквием» Ахматовой у Тищенко, Блок у Шостаковича, Свиридова, Слонимского, Бродский и Мандельштам у Слонимского).

Если коммунистический режим ранее в одном из идеологических диктатов требовал «сбросить прошлое с корабля истории», то последняя треть столетия снова поставила тему связи времен, то есть запросила прошлое, чтобы ориентироваться в настоящем. Очевиден интерес к истории Древней Руси (балет «Ярославна» Тищенко по мотивам «Слова о полку Игореве»), к ее богатырям, выдающимся деятелям культуры. В инструментальном творчестве это: «Древнерусская живопись» Буцко, концерт-картина «Андрей Рублев» К. Волкова, симфония с хором «Памяти Андрея Рублева» А. Холминова.

И разумеется, самой мощной формой пробуждения национального сознания стала духовная тема в культуре. В 1988 году, в свя-

зи с 1000-летием Крещения Руси, произошла отмена гонения на религию. Сердца и умы снова обратились к русской идее, к заветам Святой Руси.

Новое отношение к религии у ряда композиторов привело к внутреннему перерождению атеистического сознания в религиозное (Б. Чайковский, Н. Каретников, Э. Денисов).

Рождается немалое число духовных сочинений, рассчитанных на концертное исполнение (хоры Е. Голубева, Н. Каретникова, «Литургия» Г. Дмитриева, 6-я («Литургическая») симфония А. Эшпая).

В основных своих проявлениях рождение сочинений, обращенных к религиозной тематике, стало знаком духовного ренессанса. Однако достаточно быстро она попала и в сферу «модных» тем, стимулируя появление весьма поверхностных композиций.

Музыкальное творчество в связи с религиозной тематикой выявляет две направленности: духовность русского православия и духовность христианства как общечеловеческого универсума.

Первую линию — духовность русского православия — зачинал еще Свиридов в 50—60-е годы (таковы «Бласлови меня, матушка» в «Курских песнях», «Бегство Врангеля» в «Патетической оратории», Концерт памяти Юрлова, хоры к спектаклю «Царь Федор Иоаннович»)[20].

Свиридовскую традицию продолжают хоры Леденева (Четыре хоральные прелюдии, Четыре духовных песнопения, «Всенощное бдение»), Денисова (хоры к спектаклю «Преступление и наказание», «Свете тихий» для хора a cappella). Следует назвать также духовные хоры Каретникова, «Литургию Иоанна Златоуста» Н. Сидельникова, «Литургию» Г. Дмитриева.

Другая направленность — духовность христианства как общечеловеческого универсума — ощутима в крупных композициях Шнитке (4-я симфония-ритуал как синтез религий: католической, лютеранской, православной, восточно-библейской), Денисова (Реквием), Губайдулиной («Семь слов Христа Спасителя», «Offertorium»), В. Артемова (Реквием), Караманова (Реквием, Stabat Mater на латинском языке, «Ave Maria»), Уствольской («Dies irae», «Композиция № 2»).

Итак, в последней четверти XX века произошло возрождение жанров, которые оказались вычеркнутыми из практики композиторов в советскую эпоху, прежде всего таких, как хоровой концерт, литургия, духовные хоры, а также реквием, месса и пассионы.

Важным стимулирующим моментом оказалось и возвращение в концертную практику классических произведений сакральной музыки: Н. Дилецкого, Д. Бортнянского, М. Березовского.

Обозначив крупным штрихом движение художественных процессов, остановимся на *панораме музыкальной жизни*. Для ее воссоздания в любой временной отрезок потребовались бы углубленные комплексные исследования. Мы ограничимся лишь отдельными положениями. В связи с тем, что материал данной книги ведет свой отсчет с рубежа 50—60-х годов, подчеркнем, что четыре завершающие XX век десятилетия следует подразделить на более мелкие хронологические отрезки: 60—70-е и 80—90-е годы — не по геополитическим обстоятельствам, а базируясь на самом существенном признаке — типе эстетической ориентации.

В 60-е годы, в так называемый период «оттепели», на новом историческом витке возвращается в отечественную музыку стилевой плюрализм, в значительной степени утраченный ею после 20-х годов. Приоткрылся «железный занавес», изолировавший нашу культуру от мирового музыкального процесса. Рубеж 50—60-х годов стал для нашей страны периодом интенсивного поглощения звуковой ауры XX столетия. Стала поступать разного рода информация: молодые композиторы открывали для себя Стравинского и Бартока, нововенцев и конкретную музыку, додекафонию, пуантилизм, тотальную серийность и алеаторику, инструментальный театр и хеппенинг. Этап интенсивного «вживания» молодых композиторов в мировую музыкальную цивилизацию, накопление опыта не могло не привести к известной неразборчивости, даже всеядности. В силу этого общая ценность сочинений, созданных на пересечении новых путей и академических традиций, оказалась, естественно, весьма различной. Резкий стилистический слом начала 60-х годов обнаружил, однако, способ-

ность отечественных музыкантов не копировать образцы зарубежного авангарда, а находить самостоятельные интерпретации этих идей, проводить как бы аналитические исследования новейших музыкальных технологий.

По новой периодизации, предложенной в VII томе «Истории музыки народов СССР» (1997), четыре десятилетия вбирают в себя как третий период советской музыки (1958—1991)[21], так и постсоветское десятилетие — 90-е годы. 1958 год во всех периодизациях фигурирует как рубежный в связи с тем, что изданное в том году постановление ЦК КПСС частично освободило от борьбы с «формализмом».

Исследователи правы, выделяя 60-е годы не просто как рубеж, а как рубежное десятилетие, в течение которого новые веяния охватывают весь диапазон советского музыкального творчества. В художественное сознание, в интонационный, слуховой опыт входили новые явления, в профессиональную лексику — понятие «советский авангард»[22].

Авангардные тенденции наблюдались в различных национальных композиторских школах страны. Его ярчайшими представителями стали, например, не только Шнитке, Губайдулина, Денисов, А. Волконский, Щедрин, Слонимский, Уствольская, Кнайфель, но и Тертерян, Канчели, Сильвестров, Пярт[23]. Опыт общения с новой музыкальной аурой по-своему был преломлен и композиторами академической ориентации (принципы звукоизвлечения, инструментарий, сонористические эффекты).

Авангард, постоянно эволюционируя, выходил на поверхность: синтезирующие тенденции способствовали кристаллизации собственного стиля вышеназванных композиторов. Поколение, начавшее в 60-е годы, в 70-е годы уже приобрело статус наставников, «академиков», устанавливавших своим творчеством новые традиции.

Вместе с тем сочинения авангардной ориентации нередко замалчивались (как и у художников, кинематографистов), а авторы подвергались унизительной критике. В силу этого важную роль в духовной жизни 60-х годов играло диссидентство как естественная реакция на вынужденное «двоемирие» в культуре, порожденное идеологической цензурой. Многое из того, что создавалось,

не получало реального допуска к слушателям в связи с эстетическим несоответствием нормам господствующего искусства. В виде реакции на это явление родилась, например, «авторская песня», завоевавшая на рубеже 50—60-х годов широчайшую популярность, прежде всего неподконтрольностью текстов (Ю. Ким, А. Галич, В. Высоцкий). Она служила необходимым компонентом неформального общения и выступала важным атрибутом музыкального андеграунда. Изучаемый период был временем негласного лидерства различных кружков и объединений, тем напоминая жизнь отечественной культуры 20-х годов.

Пестрота и даже очевидная противоречивость общей панорамы музыки 60-х и первой половины 70-х годов важной гранью своего стилевого плюрализма обнаружила тягу к новой волне фольклоризма, корреспондирующей с первой, начала века. Снова две достаточно далекие тенденции — авангард и фольклоризм — оказались хронологически сближенными. Национальное начало теперь преломлялось по-новому тонко, в том числе с помощью современной интонации, непривычных способов звукоизвлечения[24]. Показательно, что на гребне «новой фольклорной волны» возник фольклорный ансамбль под управлением Д. Покровского, проведена Всесоюзная конференция по народной музыке.

В 1960 году был создан Союз композиторов РСФСР, концентрировавший внимание на развитии музыки композиторов России. Через четыре года открывается Всесоюзный Дом композиторов, ставший главной экспозиционной площадкой новой русской музыки. Создается Всероссийское хоровое общество.

Интерес, обнаруженный отечественной культурой к музыке минувших веков, стимулировал рождение в 1965 году ансамбля «Мадригал», создателем которого выступил А. Волконский. Большой популярностью у слушателей и композиторов пользовались выступления камерного оркестра (рожденного еще в 50-е годы), руководимого Р. Баршаем. Коллектив стал первым исполнителем новых сочинений, в том числе специально ему посвященных симфоний Шостаковича, Вайнберга, Локшина.

На развитие стилевого плюрализма отечественной культуры влияние оказывали не только художественные события, происходившие на всем пространстве тогда гигантской страны, но и, как

уже отмечалось, открытие «железного занавеса». Для многих отечественных музыкантов, особенно «шестидесятников», подлинным «окном в Европу», заполнившим информационный вакуум, стал фестиваль авангардной музыки «Варшавская осень», один из наиболее представительных в мире.

Фестивали, смотры и конкурсы (внутренние и международные), как одна из важных форм художественного творчества и диалога культур, стали получать все более широкое распространение (яркий пример — судьба конкурса им. Чайковского, первый состоялся в 1958 году)[25].

В изучаемый период проводились I Международный конкурс артистов балета в Москве и конкурс вокалистов имени Глинки. Значительный «фестивальный старт», который был взят в 60-е годы, во многом был связан с показом новой музыки. Таковы, например, фестивали «Современная музыка» (1961, Горький), «Донская музыкальная весна» (1963), «Звезды белых ночей» и «Ленинградская музыкальная весна» (1965)[26]. Последний фестиваль быстро завоевывал популярность как форум, демонстрировавший достижения ленинградской композиторской школы как единой системы, в недрах которой рождались разные по стилю произведения, показательные для эволюционных процессов отечественной музыки. Критик справедливо отмечал: «Ленинградская композиторская среда цельная и сплоченная, здесь, как нигде, тесна связь „учитель — ученик", а уровень ремесла (скажем почтительней: профессионализма) высокий и сравнительно ровный... Первые четыре фестиваля — это 60-е годы, славные 60-е! Все словно заново; широко открываются глаза, а композиторский слух будто никогда ранее не обладал такой впитывающей способностью: благодаря ей мы оказались перед явлением „новой фольклорной волны" и повели содержательный диалог с музыкальным Западом. Молодые мастера дали ярчайшие свои вещи, какие бывают именно в начале и никогда более, дали сочинения-символы»[27]. На первых «Веснах» впервые прозвучали: Концерт-буфф Слонимского, «Русская тетрадь» Гаврилина, 3-я симфония Тищенко, балет «Сотворение мира» А. Петрова, 12 прелюдий для фортепиано Уствольской, «Слово о полку Игореве» Пригожина...

Ленинградский фестиваль способствовал сближению разных генераций композиторов. Особенно ценно то, что через пару десятилетий это осуществлялось с постепенным подключением творческих вкладов композиторов, проживающих за рубежом, в том числе и отечественных.

Все более интенсивной становилась концертная жизнь. Стимулирующими моментами были как приезды видных мастеров зарубежной культуры (в том числе, например, Г. фон Караяна и Ю. Орманди), так и блистательные выступления отечественных мастеров.

Шла естественная смена поколений. В 60-е годы ушли из жизни такие титаны пианизма, как Г. Нейгауз и С. Фейнберг, А. Гольденвейзер и В. Софроницкий, Г. Гинзбург, виолончелист С. Козолупов. Вместе с тем активно выступали М. Юдина, М. Гринберг, Э. Гилельс, фортепианный дуэт А. и М. Готлибов, произошло возвращение на эстраду Я. Флиера. Большой интерес вызывали органные циклы Л. Ройзмана. Выступления мастеров, дебютировавших еще в 50-е годы (М. Ростропович, Т. Николаева, Д. Башкиров, Л. Берман, Н. Штаркман, Л. Власенко, Б. Давидович, М. Воскресенский, Е. Малинин — здесь и далее имена приведены выборочно), пополняются концертами мощного отряда «шестидесятников». В их числе виолончелисты Д. Шафран, Н. Шаховская, Н. Гутман, альтист Ф. Дружинин, скрипачи Г. Коган, И. Безродный, Э. Грач, В. Третьяков, Г. Кремер и многие другие. «В мире по сути дела существует одна скрипичная школа — „русская“», — утверждал в середине 60-х годов Е. Цимбалист[28]. К сожалению, в последующие десятилетия в скрипичном исполнительстве, как и в педагогике, стали обнаруживать себя кризисные явления. Следует учитывать, что мощная волна эмиграции коснулась прежде всего исполнителей. За рубежом оказались скрипачи Н. Бейлина, Н. Школьникова, А. Марков, О. Крыса, Г. Жислин, В. Либерман и другие. «Но, говоря о роли российских скрипачей в мировой практике исполнительства, надо признать, что ни одна страна не дала такого созвездия талантов, не обогатила мир музыки XX века, как Россия»[29]. Сказанное справедливо и по отношению к другим отечественным исполнительским школам, прежде всего фортепианной.

На дирижерском небосклоне обозначилось имя Ю. Темирканова. С особой мощью развернулись дарования Г. Рождественского и Е. Светланова. Последний дебютировал еще в 50-е годы и как оперный дирижер (в 60—70-е годы стал главным дирижером Большого театра), и как мастер симфонических программ. Событиями становились его сериалы русской музыки: Чайковский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Мясковский. С 1961 года дирижер параллельно с театром руководил работой Большого симфонического оркестра и интерпретировал много новинок (Щедрин, Шнитке, Губайдулина, Денисов).

Важными событиями театрально-музыкальной жизни изучаемого периода были премьеры в Большом театре опер Прокофьева и балета «Спартак» Хачатуряна в постановке Ю. Григоровича. Заметным явлением стала постановка второй редакции оперы «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») и «Дуэньи» («Обручение в монастыре») Прокофьева в Театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, который именно в 60-е годы отмечал свое 50-летие.

Классика отечественной музыки XX столетия иногда пробивала себе дорогу и на зарубежные подмостки. Такова, например, была премьера «Носа» Шостаковича в берлинской «Staatsoper». Очередную дискуссию об опере провел журнал «Советская музыка».

В исполнительской культуре крайне весомым оказался вклад пианистов-«шестидесятников». В их числе: В. Ашкенази, Н. Петров, Э. Вирсаладзе, Г. Соколов, А. Любимов. Уже в 70-е годы последний был среди тех немногих артистов, кто не страшится представлять нашему слушателю образцы современного зарубежного творчества или отечественного авангарда. Любимов первым познакомил музыкантов и любителей с искусством Дж. Кейджа, организовал грамзаписи фортепианных пьес Шёнберга, Веберна, Пярта, Мансуряна. Ему принадлежит первое исполнение в СССР сочинений Денисова, Сильвестрова, Рабиновича, Штокхаузена.

Вместе с тем стало очевидным сокращение доли современного репертуара в программах ведущих исполнителей (кроме А. Любимова, здесь исключение составляют Г. Кремер и Т. Грин-

денко), в то время как в XIX веке инструменталисты вырастали на репертуаре своих современников.

В этом плане известное отставание исполнительской культуры от практики современности ощущалось и в репертуарной политике оркестров и хоров. Об этой же тенденции свидетельствовали афиши музыкальных театров и оперных студий при консерваториях. В результате для исполнителей стало весьма трудно справиться с современной партитурой. Следы этого отставания ощущаются и поныне.

Поколение композиторов, заявившее о себе на рубеже 70—80-х годов, так называемые «семидесятники», демонстрировали различие творческих устремлений. Наиболее радикальные в своих устремлениях Н. Корндорф, В. Екимовский, А. Кнайфель, В. Тарнопольский, Ю. Каспаров позже объединились в АСМ-2. Другие композиторы — М. Ермолаев (Коллонтай), А. Головин, Г. Дмитриев, А. Чайковский — больше ориентировались на отечественную и мировую классику XIX—XX столетий и были не склонны объединяться в группировки.

На рубеже 70—80-х годов часть музыкантов, в основном тогда достаточно молодых, переезжают за границу (Д. Смирнов, Е. Фирсова, Н. Корндорф). Некоторые, продолжая жить за рубежом, активно сотрудничали и с российской культурой (Щедрин, Шнитке, Губайдулина и другие).

Музыкальная жизнь протекала интенсивно и многоканально[30].

С 70-ми годами связана активная деятельность Всесоюзного научно-исследовательского института искусств в Москве, быстро занявшего лидерство в изучении проблем культуры, и близкого ему по профилю Института театра, музыки и кино в Ленинграде. Именно в этом городе, издавна пользующемся репутацией важнейшего центра музыкальной науки и публицистики, с 1971 года стали проводиться крупные музыковедческие конференции — как своеобразные прологи фестивалей. Организованные и возглавленные М. Друскиным, А. Должанским, А. Сохором и другими, эти конференции получили широкий резонанс в музыкальном мире (впоследствии они получили статус международных)[31].

Важными импульсами музыкальной жизни были разные формы творческой работы, которые проводились Союзом компози-

торов. В изучаемый период, например, состоялись выездные пленумы Союза композиторов России, а также 4-й съезд Союза композиторов СССР (1969). Много усилий Союз прилагал и к рождению новых музыкальных театров.

Знаменательными событиями стали открытия Московского детского музыкального театра под руководством Н. Сац и Камерного музыкального театра под руководством Б. Покровского. Экспозиция репертуара последнего начиналась с опер «Не только любовь» Щедрина и «Нос» Шостаковича. Единственный в мире детский театр оперы и балета выполняет огромную миссию по приобщению к музыкальной культуре самых маленьких слушателей. Его афиша поистине безгранична и простирается от детской оперы «Великан» Сережи Прокофьева к ставшим репертуарными долгожителями работам М. Раухвергера, Т. Хренникова, М. Вайнберга, Ш. Чалаева, Э. Хагагортяна, Е. Подгайца и многих других. Оба коллектива являются классическими примерами «музыкальных театров режиссера», как и Театр им. Станиславского и Немировича-Данченко, а их создатели и руководители зарекомендовали себя верными «рыцарями» современного отечественного творчества[32].

В изучаемый период наблюдалось интенсивное возникновение камерных оркестров, организаторами которых становились крупные исполнители. Во главе подобных коллективов становились И. Жуков, В. Третьяков, В. Спиваков, Ю. Башмет, Э. Грач, С. Безродная. Их деятельность способствовала пропаганде и рождению оркестровых сочинений для малого состава.

С 1973 года началась активная дирижерская деятельность М. Ростроповича. К сожалению, на родине она была встречена неоднозначно. После отъезда за границу музыканта можно было видеть в качестве как дирижера в мировых оперных театрах, так и руководителя крупнейших симфонических коллективов. В среде молодых дирижеров выделился В. Гергиев.

Ансамбль ударных инструментов под руководством М. Пекарского (бывшего солиста ансамбля старинной музыки «Мадригал») был создан в 1976 году. За четверть века своего существования коллектив исполнил почти все, написанное для ударных отечественными композиторами, и познакомил со многими новинка-

ми зарубежной музыки. Деятельность ансамбля интенсивна. Он является участником самых значительных событий в своей стране: съездов и пленумов Союза композиторов, музыкальных смотров и фестивалей («Московская осень» и «Альтернатива»). Многие из современных авторов создают сочинения специально для ансамбля Пекарского. Среди них — Шнитке («Три сцены», «Жизнеописание», «Cantus perpetuus»), Губайдулина («Шум и тишина», «Юбиляции», «В начале был ритм»), В. Артемов («Тотем», «Заклинание»).

Уникальной сценической площадкой для премьер новой музыки, а также пропагандистом широких музыкальных знаний среди студенческой элиты (своеобразного «инкубатора» российской интеллигенции) стал московский Молодежный музыкальный клуб, которым более трех десятилетий руководит его энтузиаст и создатель Г. Фрид. Успешное бытование клуба (не как формальной организации, «спущенной» по разнарядке чиновниками от культуры) демонстрирует неиссякаемость интересов определенной части молодежи к серьезной музыке.

Вместе с тем нельзя не ощутить и признаки расслоения культуры, известного падения интересов к академическим жанрам. Одним из символов молодежной культуры в 70-е годы становится рок-н-ролл. Дифференциацию искусства обостряли средства массовой информации, и особенно телевидение. Пользовавшиеся ранее устойчивым интересом передачи, например портреты композиторов, исполнителей, все больше уступали место так называемым «мыльным операм» и другой, весьма низкопробной продукции, вроде зарубежных телесериалов. Если в 60-е годы было экранизировано семь отечественных опер, в 70-е — два балета, то затем эта практика сошла на нет (как и жанры телеоперы и телебалета).

Академическую линию культуры блистательно представляли ее корифеи, такие, например, как С. Рихтер, создавший вокруг себя неповторимую «рихтеровскую галактику» (Л. Гаккель), включившую в свою орбиту таких неповторимых музыкантов, как О. Каган, Н. Гутман, В. Третьяков, Ю. Башмет. Последний начиная с 70-х годов выступал в ансамбле не только с Рихтером, но и с Третьяковым, Ростроповичем, Кремером, Любимовым, представляя впервые многие сочинения современной музыки.

Вместе с тем происходит смена артистических поколений. Уходят из жизни Л. Оборин, Я. Флиер, М. Гринберг, М. Юдина, Н. Голубовская, П. Серебряков, С. Ширинский, Г. Пятигорский, Л. Кубацкий, М. Вайман...

Музыкальная жизнь страны наглядно демонстрировала свои достижения и сложности во множестве фестивалей и конкурсов. Был создан фестиваль современной музыки в Архангельске. По инициативе ленинградской композиторской организации возник фестиваль «Саянские огни». Стали появляться и региональные формы, в их числе, например, «Тувинское музыкальное лето». «В десяти смотрах „Ленинградской музыкальной весны“ было немало интересных премьер. Так, Слонимский дал музыку широчайшего диапазона — от квартетных антифонов (словно бы прощальная реплика вслед уходящим 60-м годам) до ораториальной сюиты „Виринея“, вступающей в долгожданный диалог с русской музыкальной классикой»[33]. Прозвучали октет и 3-я фортепианная соната Уствольской, балет «Ярославна», инструментальные концерты Тищенко, симфонические фрески «Петр I» А. Петрова, вокальный цикл «Вечерок» Гаврилина. В рамках фестиваля звучала театральная музыка А. Кнайфеля, А. Колкера, С. Баневича, Г. Белова.

Фестиваль оперного искусства имени Л. В. Собинова возник на рубеже 70—80-х годов в Ярославле.

К рубежу 70—80-х годов важную часть своего творческого пути прошли ведущие отечественные мастера, демонстрируя обилие новых идей. Последнее подтверждалось созданием в 1978 году второго крупнейшего отечественного форума — фестиваля «Московская осень». Его учреждение совпало с началом перестроечных тенденций в культуре. «Фестиваль „Московская осень“ в трудные годы был для нас единственной возможностью услышать то, что мы пишем, — Союзы композиторов СССР и России практически закрывали перед нами все двери, — вспоминал Э. Денисов. — В этом отношении Московский союз всегда был более прогрессивен (особенно при Б. Терентьеве)»[34].

В результате смены политических ориентаций в стране, особенно в постсоветский период, композиторам и музыковедам, исполнителям и фольклористам явно недоставало творческого

общения. «Московская осень» в какой-то степени компенсировала этот вакуум. Более чем за два десятилетия «Московская осень» стала зеркалом текущих явлений музыкального искусства, а в силу этого важной частью общих процессов отечественной культуры. В рамках фестиваля прошли премьеры таких этапных для истории русской музыки сочинений, как «Музыкальное приношение» и «Стихира» Щедрина, «Час души» Губайдулиной и «История доктора Иоганна Фауста» Шнитке, «Восемь духовных песнопений» Каретникова, 3-я («Севастопольская») симфония Б. Чайковского, «Романсеро о любви и смерти» Н. Сидельникова, камерные оперы «Пир во время чумы» и «Граф Нулин» А. Николаева. Прозвучали симфония и серия инструментальных концертов Э. Денисова, 6-я («Литургическая») симфония Эшпая. Фестивальные афиши нередко включали запоздалые, едва ли ни первые исполнения таких образцов отечественной классики первой половины XX века, как, например, оперы «Маддалена» Прокофьева и «Герой» Мосолова, 13-я и 26-я симфонии Мясковского, скрипичные концерты А. Чугаева и Н. Рославца, которые становились вровень с центральными событиями «Осени».

У своих истоков форум возник как художественная выставка-показ созданного композиторами-москвичами за год. Изначально фестиваль имел свою музыкальную «заставку» — «Торжественную увертюру» Шостаковича. В фестивальную неделю (сроки смотра постоянно увеличивались) звучали программы на любой вкус, чаще всего в Большом зале консерватории. Привлекались лучшие исполнительские силы — оркестры Г. Рождественского и В. Федосеева, солисты О. Каган, Н. Гутман, Г. Кремер, Т. Гринденко и другие. Демонстрировались сочинения композиторов разных поколений и направлений — от академических до принадлежащих маскультуре. Устоявшиеся жанровые «номинанты» пополнялись новыми — концертами духовной и детской музыки, вечерами хореографических миниатюр и одноактных опер, электронной музыкой. Однако кризис, в котором пребывала страна, естественно обнажал и глубину негативных явлений в культуре. Все сложнее разрешалось финансовое обеспечение, в том числе, разумеется, и музыкальных форумов. С годами «Московская осень» (как и «Ленинградская весна») вынуждена была отказаться от

многих привилегий, но сохраняла главное: оставалась точкой опоры для выживания творческих сил.

Как и другие крупные музыкальные фестивали, «Московская осень» обозначила себя как явление не только динамичное, постоянно развивающееся, но и как обладающее своими традициями. В числе последних можно считать основополагающей то, что «рельеф» фестиваля неизменно составляли премьеры. Постоянное участие ведущих мастеров создавало возможность ощутить вехи их стилевой эволюции. Уже отмечалось, что традицией московского форума стало закрытие «белых пятен» на музыкальной карте истории отечественной музыки XX столетия. Кроме того, существенным принципом фестиваля всегда была «интертекстуальность»: сначала на отечественном уровне (новое звучание в неразрывной, родовой связи с сочинениями корифеев, например Мясковского, Прокофьева, Шостаковича), а затем на фоне отдельных крупных явлений зарубежного творчества. Начиная с 16-й «Московской осени» (1994) форум получил статус международного. Теперь он представлял московской публике и премьеры зарубежных композиторов (например, француз Тьери Пеку написал специально для московской премьеры новое сочинение «Антифоны неба и земли»). Впервые приезжал в Москву для участия в «Осени» и признанный классик мирового авангарда Я. Ксенакис, звучала музыка Анри Пуссера и Дитера Шнабеля, Георгия Минчева, Анатоля Виеру и многих других[35].

В числе творческих задач московский форум видит необходимость продолжать и развивать контакты с отечественными композиторами, проживающими за рубежом (ряд интересных показов осуществляли В. Суслин, Н. Корндорф, С. Павленко, Д. Смирнов, Е. Фирсова).

Для кого же прежде всего организован фестиваль? «В первую очередь — для профессионалов: московских композиторов, музыковедов, исполнителей — и для московской публики — в той ее части, которая интересуется современной профессиональной музыкой, точнее музыкой XX века»[36].

«Московская осень» устанавливала прочные контакты с исполнителями, в том числе, например, с хором студентов Московской консерватории под управлением Б. Тевлина (осуществившим

премьеры всех хоровых сочинений Щедрина, всех крупных духовных сочинений Н. Ведерникова), а также с Ансамблем ударных под руководством М. Пекарского[37]. Артист прав: услышать новое произведение жизненно необходимо не только композитору, но и исполнителю. А любой фестиваль, как известно, это не парад одних шедевров, а экспозиция одного-двух ярких сочинений в общей «звучащей массе».

Московский форум способствовал рождению новых коллективов, таких, например, как Ансамбль современной музыки (художественный руководитель Ю. Каспаров) или камерный оркестр «Амадеус» во главе с Фредди Кадена. Возникали экспериментальные оперные коллективы: театр-студия «Композитор» (руководитель Н. И. Кузнецов) осуществил премьеры сочинений А. Мосолова (опера-фарс «Герой»), В. Дьяченко («Медведь»), А. Николаева («Загадочная натура», «Мыслитель»), Ю. Потеенко («Учитель чистописания»). Экспериментальный музыкальный театр под руководством И. Катаева показал «Маддалену» Прокофьева[38].

«Московские осени» не только становились «экспозицией» эволюционных процессов в том или ином жанре стилевых исканий отдельных мастеров (устраивались «авторские вечера», например, Шнитке, Денисова), но и свидетельствовали о вхождении в культуру новых поколений композиторов.

В начале 80-х годов функционировали три генерации композиторов: «академическое крыло» (Т. Хренников, Г. Свиридов, М. Вайнберг, Б. Чайковский, А. Леман и другие), «мэтры», определявшие пути развития современной отечественной музыки (выборочно: Р. Щедрин, А. Шнитке, С. Губайдулина, Э. Денисов, С. Слонимский, Б. Тищенко, А. Эшпай, Н. Сидельников, А. Петров, А. Кнайфель), и отряд, ступивший в полосу зрелости, — С. Беринский, А. Чайковский, Н. Корндорф, Е. Фирсова, Д. Смирнов, М. Ермолаев, Л. Десятников и другие.

В изучаемый период крупные мастера, удивлявшие стилистическим радикализмом в 70-е годы, входят в новую фазу зрелости своей художественной системы, где элементы языка, обретенные в авангардный этап, не отбрасываются, а согласуются с более традиционными средствами выразительности.

Доминирующей стилистической тенденцией становится неоромантизм, в меньшем масштабе неоэкспрессионизм и необарокко[39].

Переходит в новое качество и полистилистика. Теперь исследователи определяют ее как «новую моностилистику», которая по-прежнему оперирует множественными элементами, но воплощает художественный замысел в иных по сравнению с полистилистикой формах. «Вместо полистилистических конфронтаций — гибкое, пластичное развитие тематического материала, обеспеченное политехникой, сквозным продвижением концептуальной идеи»[40].

80-е годы стали периодом очевидных и все усиливающихся контактов академической музыки (классической, доклассической, духовной) и массового музыкального быта (джаз, рок, прикладные жанры). Пленум Союза композиторов и серия концертов (1982) были проведены под эгидой «Фольклор и современное музыкальное творчество». Итоги очередной творческой пятилетки обсуждались на V съезде Союза композиторов России (1984). «Мы часто спрашиваем себя — что переживает сегодняшняя музыка, куда она идет и каково наше место в этом движении? Каждый, разумеется, отвечает на эти вопросы по-своему. Но, полагаю, здравомыслящим музыкантам сегодня уже ясно: ушли в прошлое азартные споры о допустимости новых средств, накопленных действительно талантливыми мастерами музыки XX века. Теперь настало время художественно освоить этот поистине необъятный арсенал. Быть новым не трудно, трудно быть вечным. Чтобы утвердить эту старую истину, мы потратили немало десятилетий. Смею надеяться, потратили небесполезно» (Р. Щедрин)[41].

Открывались новые организации и отделения Союза композиторов, например, в Якутской и Мордовской автономных республиках, в Челябинской области, Красноярском крае, в Карелии. По-прежнему ведущие периферийные города России выступают интересными субъектами возрожденческих процессов ее культуры. Таковы, например, феномен музыкального Магнитогорска[42], очень высокий уровень музыкальной жизни Петрозаводска, лидерство по освоению современного репертуара, которое приоб-

рели и сохраняют музыкальные театры Екатеринбурга и Нижнего Новгорода, Перми и Самары, подчас оставлявшие позади репертуарно законсервированные Большой или Мариинский театры. Вместе с тем основные институты музыкально-общественной жизни — театры оперы и балета, музыкальной комедии, а также филармонии, исполнительские коллективы, радио и телевидение переживают в последние десятилетия завершившегося столетия очевидный кризис, обусловленный экономическими трудностями.

Начиная со второй половины 80-х годов снова возросла эмиграция музыкантов. «Профессионально-исполнительский мир 70—80-х годов куда более пронизан советскими импульсами (независимо от эмиграции), чем это было с мировым исполнительством 20-х годов, воспринимавшим русское искусство как экзотику. За полвека наше фортепианное исполнительство стало прочнейшим организмом со своей системой воспроизведения (проще — с великолепной педагогикой), со своими очевидными стилевыми признаками и со своими способами укоренения в исторической традиции. Современное состояние отечественного пианизма как субъекта художественной истории XX века естественнее всего представить как русский (будем честны: русско-советский) феномен мировой исполнительской жизни» (Л. Гаккель)[43].

Отечественные артисты всех поколений составили блистательную плеяду: Д. Башкиров, Е. Малинин, В. Крайнев, Н. Петров, Н. Шаховская, М. Воскресенский, Е. Образцова, Г. Кремер, О. Каган, Н. Гутман, Ю. Башмет, А. Любимов, Г. Гродберг. Возрождению традиций ансамблевого фортепианного исполнительства способствовала интенсивная деятельность, в том числе и просветительская, дуэта Е. Сорокиной и А. Бахчиева, возглавлявших Международную ассоциацию фортепианных дуэтов. Функционирование филармонической жизни в 80—90-е годы было связано и с выдвижением новых имен — дирижера В. Зивы, пианиста, композитора, позже дирижера и педагога М. Плетнева, удостоенного в 25 лет Государственной премии РСФСР имени Глинки.

Исключительно плодотворно протекала деятельность представителей старшего поколения — Л. Когана, Д. Шафрана, С. Рихтера. Последний, словно переняв эстафету М. Юдиной с ее музы-

кальными вечерами в Музее имени Пушкина, создал свои знаменитые «Декабрьские вечера» (1982). На той же основе возникли Шаляпинский фестиваль в Казани и Собиновский в Ярославле, а также региональные — Глинки в Смоленске, Чайковского в Воткинске. В Ивановке открылся Рахманиновский мемориал и начались фестивали. Проводились фестивали-монографии: Шнитке в Горьком (1989), Губайдулиной в Екатеринбурге (1991). Ленинград традиционно активно развивает такой важнейший институт современной концертной жизни, как конкурсы — международные и общероссийские (многие десятилетия общесоюзные), исполнительские и композиторские. В 1981 году берут свой старт «Невские ассамблеи». Плодотворной оказалась идея превратить XX «Ленинградскую музыкальную весну» в антологию музыки, написанной ленинградскими композиторами за двадцать лет. Программы составлялись исполнителями, пожелавшими играть ту музыку, которая уже получила живой слушательский отклик. Прозвучали вокальный цикл на стихи М. Цветаевой Шостаковича, Весенний концерт для скрипки Слонимского, состоялась премьера симфонии-действа «Перезвоны» Гаврилина.

Живая, ежегодно обновляющаяся панорама творчества ленинградских композиторов обнажила и назревшее. Речь шла «о чаянии искреннего и приветливого, а вместе с этим об ощущении русской культурной традиции как поддержки, помощи в лицемернейшие времена начала 80-х годов... Многие узлы развязывались и завязывались снова на „Веснах“. Никого не устраивает цитатный фольклоризм, миновало также и фольклористическое возрождение 60-х годов: кто сегодня, в конце 80-х, знает, что черпать, что брать в народной музыке, кто ясно видит ее сегодняшнюю?»

Для ленинградского композиторского мира всегда решающе важна была фигура Шостаковича. «Шостакович завещан Ленинграду — это понимали даже те, кто не чувствовал внутренней связи с нашим великим мастером; а идти „путем Шостаковича“... как, докуда; сберечь его заветы — что нужно для этого сегодня и можно ли решить свою композиторскую судьбу в Ленинграде вне воздействия ауры Шостаковича? Каждая весна возвращает нас к этим вопросам, тем более жгучим, что у нас композиторские поколе-

ния сплочены более, чем где бы то ни было, и школа Шостаковича — Евлахова для многих из них — материнское лоно» (Л. Гаккель)[44].

Ответы на поставленные вопросы давала художественная практика. Стали придаваться гласности творческие искания композиторов, до того лишь знакомые узкому кругу специалистов. Яркий пример — сочинения А. Кнайфеля.

В Ленинграде гостями фестиваля стали Л. Берио, Дж. Кейдж, Я. Ксенакис, Л. Ноно. Проходили гастроли П. Булеза и его ансамбля. Фестиваль современной музыки Германии (1989—1990) проводился и в столице, и на периферии.

Важную информационную функцию стали выполнять новые периодические издания, среди которых «Русская музыкальная газета» (ее первый номер вышел в 1988 году) и «Музыкальное обозрение». Последнее не только представляет современную панораму отечественной музыкальной культуры, но и публикует материалы иного порядка — в том числе крайне ценные для молодых исполнителей сведения о грядущих международных конкурсах.

Итак, наступили 90-е годы. Они обладали необходимой исторической дистанцией для более адекватной оценки многих событий в истории музыки XX столетия (в том числе, например, не только сложнейших 20-х годов, но и не менее дискуссионных 60-х). В общем же обзоре самого десятилетия оказалось возможным сделать лишь первые шаги в определении сегодняшних знаний о «текущем моменте».

Эволюционные процессы в отечественной музыке 80—90-х годов резонировали общемировым тенденциям того же периода. В связи с этим еще раз подчеркнем существенное: начиная с 60-х годов ощущается большая сопричастность русской культуры к мировому процессу.

Стадию, на которой находится развитие русской музыки в последние десятилетия XX столетия, принято определять понятием постмодернизм, «имея в виду, что центр творческих интересов смещается с изобретения новых техник и приемов письма в сторону непривычной трактовки уже найденного и даже традиционного»[45].

К началу 90-х годов сгладилась конфронтация между официальным и нонконформистским искусством.

Борьба с музыкальным конформизмом утрачивает всякий смысл, в силу чего, как полагают многие музыканты, не могла состояться третья волна авангарда в период рубежа веков. «Авангард?.. В ситуации современного музыкального искусства это слово уже ничего не обозначает. Ведь если „авангард" — это „быть впереди", то непонятно — впереди чего. Если весь XX век был веком конкуренции стилей с их постоянным отрицанием того, что предшествовало, и утверждением нового — если „авангардного", то теперь время примирения. История музыки уже знала такие периоды относительной устойчивости: барокко, классицизм... Сегодня неважно, о чем музыка, в какой композиторской технике она написана. Важнее вызвать у слушателей то состояние, в котором пребывают исполнители. И надо добавить: нынешняя ситуация в искусстве — посттрагическая, постдраматическая»[46].

Для деятелей культуры 90-е годы стали временем глубоких переживаний, когда распались привычные взаимосвязи, а установление новых уже оказалось делом невозможным. Ныне главная роль в актуализации художественной жизни принадлежит не композитору или артисту, а спонсору (продюсеру, издателю, разного рода куратору). Спонсоры ныне с удовольствием вкладывают деньги в дорогостоящие увеселительные шоу и конкурсы.

Оглядываясь на весь XX век, нетрудно заметить, что в его новой музыке нередко преобладали сочинения драматического, а порой и трагического плана. Такова была сама действительность, порождавшая перманентное ощущение тревоги в атмосфере возникавших по разным поводам мрачных ситуаций. В музыке господствуют созерцательно-ностальгические тона: создается впечатление, что из нее ушла внешняя событийность, а осталась реакция на трагические катаклизмы.

Не таков ли смысл многих исканий завершающего век десятилетия, если хотя бы вспомнить образный мир 10-й симфонии («Круги ада») Слонимского и его оперы «Видения Иоанна Грозного», последних симфоний Шнитке, «Offertorium»'а Губайдулиной, симфоний Денисова? И отсюда протянутся нити к особой значимости духовного в творчестве, к нетленному свету красоты,

созданной великими классиками (Денисов, в частности, подарил отечественным слушателям радость узнать завершенную им оперу «Воскрешение Лазаря» Шуберта, в финал которой ввел свою музыку, а в финалы своих альтового и скрипичного концертов он инкрустировал музыку Шуберта).

В движение искусства 90-х годов, как и в предшествующие десятилетия, делали свои вклады уже давно сложившиеся музыкальные институты и новые (или обновленные) музыкальные структуры. В 1995 году прошел VII съезд композиторов России, обсудивший жизнетрепещущие темы современного творчества, среди которых как острейшая встала проблема финансового выживания. Союзы композиторов России и Москвы работают во все более тяжелых условиях рынка, «падения акций» академической культуры и оттока крупных музыкантов за рубеж. Делалось все возможное и невозможное, чтобы не иссякал родник музыкального творчества и новые сочинения соотечественников звучали в России, а не только за ее пределами. В частности, Союзом композиторов России организован Международный фестиваль «Музыка друзей» (3-й проводился в 1998 году).

Принципиальное значение для развития отечественной культуры имеет регулярное проведение таких престижных в мире конкурсов, как конкурсы имени Чайковского, а также имени Рахманинова, Скрябина, Прокофьева. В целом фестивальное движение 90-х годов поражает не только размахом и многопрофильностью, но и своей географией. Вот некоторые выборочные факты. Были проведены 2-й Международный фестиваль искусств им. А. Д. Сахарова в Нижнем Новгороде, 3-й Международный конкурс струнных квартетов и 2-й Международный фестиваль музыки молодых композиторов в Санкт-Петербурге, 1-й Московский хоровой фестиваль духовной музыки, 4-й Московский международный фестиваль православной музыки, Фестиваль православного певческого искусства в Москве.

Состоялись также: 4-й фестиваль «Новое органное движение в Челябинске», фестиваль оперного искусства «Ирина Архипова представляет» в Уфе, 1-й и 2-й фестивали Тарусского фонда С. Рихтера, 9-й фестиваль «Композиторы России — детям» в селе Новоспасское, певческие биеннале: «Москва — Санкт-Петербург», фестиваль «Театральные города» в Перми... Проводились музы-

коведческие и композиторские конференции. В числе последних особый интерес представляла композиторская конференция «Страсти по поставангарду». «Круглые столы» с последующей публикацией наиболее значительных материалов помогали отразить в современности и сохранить для истории живой пульс идущих творческих процессов и художественно-стилевых поисков.

Благородной традицией последних лет стало исполнение музыки композиторов, чей путь завершился в прежние годы. Желание сохранить память об учителях и самобытных художниках, которые при жизни были многим обделены, побуждало включать в фестивали сочинения М. Гнесина, В. Щербачева, В. Волошинова, О. Евлахова, Н. Мясковского, Н. Рославца, А. Чугаева.

Каждый год наряду с хозяевами московских и петербургских фестивалей в них участвуют гости из Германии, Франции, Англии, Израиля, Америки, Скандинавских стран. При столь обширном национальном представительстве решено было для сохранения специфики фестивалей ограничить XX веком хронологические рамки исполняемой музыки. Ныне «Петербургская музыкальная весна» окружена серией своих фестивалей-спутников. Новая музыка звучит на «Рождественских встречах», «Пасхальном фестивале», в «Дягилевских сезонах», «Дворцах Петербурга», на Неделе музыки для детей и юношества. Творчеству современных композиторов посвящены форумы «От авангарда до наших дней», «Звуковые пути». Последний состоялся в 1989 году и стал одной из первых ласточек музыкального авангарда (подчеркнем: это форум не просто современной, а именно авангардной музыки). «Звуковые пути» (название фестиваля заимствовано из одноименной пьесы Чарлза Айвза) объединили творческую молодежь Союза композиторов Петербурга.

«Звуковые пути» сформировались в программу новой музыки, куда входят не только фестиваль, но и одноименные Международный семинар новой музыки и Ансамбль новой музыки. Для координации творческих и организационных планов и их реализации в 1993 году в Петербурге была основана Творческая ассоциация «Звуковые пути», куда входят композиторы, музыковеды и исполнители из России, Германии, Австрии, Польши и Кореи. Почетные члены ассоциации — композитор Джордж Крам и Сер-

гей Слонимский. Последний написал для Ансамбля «Lamento furioso» памяти Э. Денисова.

Значительными вехами прошедших фестивалей стали авторские концерты музыки Э. Денисова, С. Слонимского, А. Шнитке, М. Кагеля, М. Фелдмана, исполнение вокальных произведений О. Мессиана, «Лунного Пьеро» и «Ожидания» А. Шёнберга, участие в фестивале 1997 года крупнейшего американского композитора современности Джорджа Крама.

Огромные усилия для активизации культурной жизни столицы прилагает Московский союз композиторов. Например, только в 1990 году он провел восемь фестивалей, в том числе Международный джазовый «Наследие», а также «Панорама», Первый фестиваль музыки для детей и юношества. Состоялся фестиваль современной музыки «Вечера на Большой Никитской».

Премьеры проходят, разумеется, не только в рамках многочисленных фестивалей. Исполнительские конкурсы открывают новые имена. Премьерами богата и афиша многих российских музыкальных театров, однако подавляющее большинство новинок не связано с современной музыкой (редкое исключение — оперный театр Самары или Детский музыкальный театр имени Н. Сац). Крупные явления музыкального театра России подчас видят к себе большое внимание со стороны зарубежных импресарио и публики (имеем в виду судьбу сценических работ 90-х годов Щедрина, Шнитке, Денисова).

В отечественных театрах доминирует мировая оперная и балетная классика. Заметными здесь стали в «Новой опере», руководимой Е. Колобовым, в частности, постановки «Евгения Онегина» (без антрактов, как музыкально-драматический спектакль на одном дыхании), первой редакции «Бориса Годунова», «Любви к трем апельсинам» в Большом, «Пиковой дамы» (Ю. Темирканов) и «Огненного ангела» (с интересным видеорядом) в Мариинском.

В 90-е годы музыкальные театры четко дифференцировались: устойчивы коллективы с режиссерами-лидерами (А. Титель в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, Б. Покровский в Камерном музыкальном) и театры с лидерами-дирижерами (В. Гергиев в Мариинском, Е. Колобов в «Новой

опере», Ю. Кочнев в Саратове). В последнем театре выделилась постановка «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича. Не только в связи с этой работой, но как об устоявшейся тенденции размышляет саратовский дирижер: «Если раньше можно было говорить о сосредоточенности основных творческих сил в столичных городах, то сейчас — о трансформации связей. Регионы стали более обособлены. Опера в Петербурге и Москве производит впечатление аэропорта или большого железнодорожного вокзала. Нарушена стабильность художественно-творческих коллективов. Все торопятся куда-то поехать и где-то что-то спеть. Это большой бич для русского оперного искусства, потому что оно всегда сильно было традицией длительного воспитания коллектива»[47].

Несомненным событием российской культуры явилась и постановка «Леди Макбет» в концертном исполнении в Большом зале консерватории (1996). Блистательные музыканты во главе с Ростроповичем ярко выявили трагическую мощь первой версии шедевра Шостаковича.

Среди оперных постановок Ростроповича выделилась «Хованщина» в Большом театре и «Видения Иоанна Грозного» Слонимского в оперном театре Самары.

Появляются и новые коллективы, в частности Театр хоровой музыки Л. Лицовой (Саратов) или «Студия новой музыки» — ансамбль Московской консерватории, которым руководит И. Дронов. По-прежнему большую просветительскую работу ведет Московский молодежный музыкальный клуб, параллельно с которым начал функционировать Клуб Сергея Беринского, ныне носящий имя этого безвременно ушедшего композитора. Череду утрат замкнули уходы А. Шнитке, Н. Каретникова, М. Вайнберга, Б. Чайковского, Э. Денисова, Г. Свиридова. Среди крупных исполнителей не стало В. Фейгина, Д. Шафрана, Л. Власенко. В их среде были выдающиеся педагоги, как, например, Л. Власенко и Э. Денисов. Последний буквально выпестовал созданный им при «АСМ-2» Ансамбль современной музыки. Его премьерное выступление состоялось в апреле 1990 года (дирижер В. Понькин), а программа включала музыку композиторов — членов «АСМ-2»[48], и это по существу было ее первое крупномасштабное публичное представление. В произведениях В. Лобанова и Е. Фирсовой,

Д. Смирнова и А. Кнайфеля, Н. Корндорфа и Ф. Караева наглядно проступали главные эстетические принципы, зафиксированные в Декларации «АСМ-2»: целостное восприятие культуры, в том числе культуры XX века, а также наличие в виде ведущего художественного критерия нестандартности композиторского мышления, творческий поиск, эксперимент.

В 90-е же годы возникло и «Московское товарищество» композиторов (А. Чайковский, К. Волков, А. Головин, В. Кикта, И. Рехин и другие), художественная позиция которых не отличалась радикализмом.

В движении к искусству 90-х годов как новому этапу одной из заметных вех стало рождение фестиваля «Альтернатива». Он возник в 1988 году и быстро приобрел характер действенного конкурента представительных фестивалей современной музыки в Москве и Петербурге. Его инициатором и организатором стал А. Любимов, возглавивший, по его словам, «неофициальное движение исполнителей новой музыки. Именно благодаря мощному импульсу, идущему из исполнительской среды, стали возможны тот нонконформизм, та открытость ко всему новому, то отсутствие давления какого-либо одного стиля, одной школы, которые явились знаком фестиваля, его радикальной установкой, „альтернативой" всему предшествующему государственно-официозному направлению... „Альтернатива" заняла свое заслуженное место как позитивная платформа музыкального искусства XX века, как средостение между лабораторией композиторов и сценическими акциями исполнителей, как меняющаяся панорама, охватывающая горизонты технических экспериментов и пределы духовной творческой концентрации, как тот круг общения с сегодняшним слушателем, в котором нуждается будущее музыки»[49].

А. Любимов, ставший художественным руководителем фестиваля «Альтернатива», — заметная фигура отечественного музыкального небосклона. Характер его деятельности поистине универсален: сольное концертирование сочетается с ансамблевыми программами, классический репертуар — с версиями новой и новейшей музыки. Артист неповторим в диапазоне от аутентичных исполнений на клавикордах и молоточковых фортепиано до инструментального театра и хеппенинга.

Любимову же принадлежит инициатива (совместно с Н. Гутман) по организации в Московской консерватории факультета исполнительства на аутентичных инструментах.

Завершающее десятилетие ушедшего века было отмечено показательными процессами на ниве музыкальной педагогики. Например, средние учебные заведения перестраивались, а иногда лишь переосмысливались на иностранный лад (училища в колледжи или высшие колледжи). Ряд крупных среди них в Москве (имени Октябрьской революции, имени Ипполитова-Иванова), а также в Тамбове, Оренбурге и многих других периферийных центрах культуры получали статус Государственных институтов музыки (имени Шнитке, Ипполитова-Иванова в Москве, имени Л. и М. Ростроповичей в Оренбурге). Наиболее продвинутые ДМШ могли получить статус колледжа (например, имени Шопена в Москве), открывались музыкальные факультеты при педагогических институтах.

Статистика 90-х годов свидетельствует, что к концу XX столетия в России функционировали 50 вузов (из них 18 консерваторий и институтов искусств), 16 академий культуры и искусства, свыше 20 музыкальных факультетов в педагогических вузах, 137 училищ-колледжей (из них свыше 30 музыкально-педагогических училищ). Начальное художественное образование можно было получить в 6000 детских школ — искусств, музыкальных, хореографических. Специальных музыкальных школ (наподобие Московской ЦМШ) функционировало 8[50].

Только будущее, однако, покажет, какое внутреннее содержание нес в себе процесс перестроения: насколько практически оправданным окажется само это явление — попытка совершить реформы или внешнее перестроение? О последнем факторе упомянуто не все. 90-е годы оказались буквально захваченными идеей всевозможных переделок и переименований, в том числе высших учебных заведений (Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных в Российскую Академию музыки, педагогические институты в педагогические академии и университеты и т. д.) и печатных органов (журнал «Советская музыка», выходящий с 1933 года, переименован в «Музыкальную академию»).

Наряду с почти полувековой деятельностью журнала «Музыкальная жизнь» и с успешной работой газеты «Музыкальное обозрение» появились в конце столетия и стали функционировать новые печатные рупоры, в том числе журналы «Скрипичный ключ» (Санкт-Петербург, 1996, основатель — Фонд развития классической музыкальной культуры имени С. Юрока), «Фортепиано» (1998, Москва), «Старинная музыка» (1998, Москва, издается при участии Коллегии старинной музыки Московской консерватории).

Итак, Россия, пройдя путь от «оттепели» 60-х годов к прозрениям и потрясениям 90-х, перешагнула в новое тысячелетие, ощущая культуру как необходимое условие жизни и включая музыкальное искусство в ряд величайших, нетленных ценностей.

Примечания

[1] *Корев Ю.* Нестоличными дорогами // Муз. академия, 1998, № 3—4. С. 14.

[2] Историки русского искусства подметили, что XIX век внес в отечественную музыку небывалую по силе струю романтической экспрессивности, широты эпических обобщений и огромный заряд драматизма, конфликтности... В русской музыке XX столетия (как и в мировой) выражение драматической экспрессивности музыки стало еще более напряженным, чему в значительной степени способствовала социальная обостренность эпохи. Совершенно новое знамéние получило только зародившееся в музыке XIX века искусство изображения «злого», «страшного», острогротескового, моменты, запечатляющие фатальное и трагическое.

[3] «По поводу моего отношения к Советской России нужно было бы очень многое сказать. Революции всегда ужасны и жестоки, но они связаны с судьбой народа, с изживанием зла прошлого, со слабостью положительных духовных сил. Я отлично знаю все отрицательные и безобразные стороны советского режима, меня ничем удивить нельзя. Я знаю, что свободы в России нет и что мне гораздо легче было печатать книги и читать лекции в царском режиме. И все-таки через ужасную революцию пробудились к исторической активности огромные массы русского народа, которые раньше находились во тьме, безграмотности и пассивности, уровень их очень поднялся. Но это процесс очень тяжелый для верхнего культурного слоя. Отношение к советской власти не может не быть двойственным. Она делает много дурного. Но она является

единственной исторической властью, принужденной защищать Россию перед лицом мира...». Из письма Н. Бердяева к княгине И. Романовой от 24 августа 1944 года. Цит. по: Вечерняя Москва, 1998, 24 авг.

[4] *Тараканов М.* Музыкальная культура в нестабильном обществе // Муз. академия, 1997, № 2. С. 17.

[5] *Богданова А.* Музыка и власть. М., 1995. С. 9.

[6] *Солженицын А.* Россия в обвале. М., 1998. С. 156.

[7] *Слонимский С.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб., 2000. С. 36—37, 40.

[8] *Ромащук И.* Фестиваль как развернутая постлюдия // Московская осень: 1988—1998. М., 1998. С. 170.

[9] *Чередниченко Т.* Обнадеживающий анахронизм // Муз. академия, 1997, № 1. С. 2.

[10] *Леденев Р.* Искусство не может не касаться больших тем // Муз. академия, 1997, № 2. С. 20.

[11] Встреча Р. Щедрина с коллективом Московской консерватории 12 апреля 1997 года (стенограмма).

[12] Об «исчезающей красоте», которую необходимо вернуть музыке, Э. Денисов размышлял постоянно. Например, в связи с эпилогом оперы «Четыре девушки» композитор замечал: «Это хор об исчезающей красоте — момент, который во многих моих сочинениях играет большую роль. Одна из причин, почему я написал финал альтового концерта в виде вариаций на тему экспромта Шуберта, — тоже символ непреходящей и вместе с тем исчезающей красоты. Ностальгия по исчезающей красоте». *Денисов Э.* Настоящая музыка всегда духовна // Муз. академия, 1997, № 2. С. 41.

[13] *Шаляпин Ф.* Маска и душа: Мои сорок лет на театрах. М., 1989. С. 284.

[14] Слонимский многократно подчеркивает, что его любимый век в музыке — шекспировская эпоха: позднеренессансный XVI век с его богатством полиритмики, ладотональных сдвигов, вольной раскованностью музыкальной речи, композиции и фактуры.

[15] Из представителей зарубежного романтизма чаще всего композиторы обращаются к наследию Шуберта, Малера, Брамса, Вагнера, из отечественного — к Глинке, Чайковскому, Рахманинову, Скрябину.

[16] *Денисов* Э. Настоящая музыка всегда духовна // Муз. академия, 1997, № 2. С. 38.

[17] *Щедрин Р.* Сов. музыка, 1993, № 1. С. 49.

[18] *Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке // *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. М., 1990. С. 327.

[19] *Солженицын А.* Россия в обвале. М., 1998. С. 176, 154—155. В последние десятилетия XX столетия писатель издал серию крупных публицистических работ о положении в нашей стране и проектах ее преобразований. В их числе: «Письмо вождям Советского Союза» (1973), «Как нам обустроить Россию» (1990), «Русский вопрос к концу XX века» (1994), «Россия в обвале» (1998).

[20] Фактически же первые шаги по пробуждению интереса к религиозной линии в советскую эпоху обозначились еще на рубеже 40—50-х годов. Речь здесь может идти о 26-й симфонии Мясковского, тематизм которой основан на духовных стихах, о 2-й фортепианной сонате и сонате для скрипки и фортепиано Уствольской, где используются ритмика знаменного распева и религиозная символика.

[21] Два первых: 1917—1932, 1932—1958 годы.

[22] История музыки народов СССР. Т. 7. Вып. 3. С. 246.

[23] К 50-м годам вполне сформировались (а в ряде случаев и вышли в лидеры) композиторские школы в республиках, что оказало воздействие и на русскую музыку, всегда находившуюся в эпицентре перекрестных генетических связей разнонациональных культур. В 60-е годы процесс генерации национальных культур набирает новые обороты: взаимное притяжение ощущается между разными композиторскими школами. Однако, как полагают исследователи, «бесспорное лидерство русской школы отчасти пошатнулось». Там же. С. 248.

[24] Крайние оценки вызвало, например, обсуждение в Союзе композиторов «Поэтории» и оперы «Не только любовь» Щедрина.

[25] 2-й и последующие конкурсы демонстрировали разрастание специализаций и установление традиций.

[26] То, что два последних фестиваля, как и серия более поздних форумов, зародились в городе на Неве, не было случайностью. Свой статус фестивальной столицы новой музыки Петербург завоевал еще в первые десятилетия XX века. Тогда возникли «Вечера современной музыки», представлявшие слушателям наиболее яркие новинки отечественной и западной музыки (Скрябин, Стравинский, Прокофьев, Дебюсси, Равель, Регер и др.).

[27] *Гаккель Л.* Ленинградская музыкальная весна. Л., 1989. С. 5.

[28] Цит. по: *Григорьев В.* Скрипачи // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 725.

[29] Там же. С. 744.

[30] По данным на 1978 год, в РСФСР работало 45 музыкальных театров (в том числе 15 театров оперы и балета), 26 симфонических оркестров, 22 профессиональных хоровых коллектива. Педагогическую деятельность осуществляли 13 консерваторий и других высших учебных

заведений, 10 училищ искусств, 6 средних специальных школ, около 3000 ДМШ.

[31] Первая Всесоюзная научная конференция посвящалась вопросам социологии музыки. А. Сохор сделал основной доклад, с содокладами выступали Г. Орджоникидзе, Г. Головинский, М. Арановский, И. Земцовский.

[32] Б. Покровский также прилагает колоссальные усилия к ликвидации «белых пятен» на карте истории отечественной оперы. Постановкой, например, опер Пашкевича, Фомина, а также возобновлением «Носа» после полувекового замалчивания на родине театр заполнял трагические пустоты, указывавшие на насильственную утрату естественной непрерывности. В организации обоих театров существенной была поддержка Союза композиторов.

[33] *Гаккель Л.* Ленинградская музыкальная весна. С. 5.

[34] Фестиваль «Московская осень»: 1988—1998. М., 1998. С. 167.

[35] Международный аспект — это приезды не только крупных композиторов, но и представителей крупнейших мировых издательств. Представитель издательства «Сикорски» Ю. Кехель отмечал: «Советской музыкой мы занимаемся более двадцати лет. И с самого начала старались отразить объективную картину творчества выдающихся композиторов — приезжали к вам, посещали концерты, знакомились с первыми исполнителями. Наши контакты постепенно расширялись: поначалу издательство представляло десять-двенадцать имен, к настоящему же времени в каталоге „Сикорски“ уже около трехсот советских композиторов. И ныне мы продолжаем искать новые имена, открывать новые таланты. Нынешний фестиваль (XI, 1989) открыл ряд забытых сочинений. Так, огромное впечатление произвел 1-й скрипичный концерт Н. Рославца. Пришлось ждать много десятилетий, чтобы наконец услышать оперу А. Мосолова „Герой“. Встреча с этой музыкой — событие. Надеюсь, подобная работа будет продолжена, ведь эпоха 20-х годов была очень значительной, она оказала немалое влияние на весь музыкальный XX век». Фестиваль «Московская осень». С. 70.

На «Московской осени» регулярно бывают представители таких издательств, как «Ширмер», «Рикорди», «Нордиско», «Бузи энд Хокс». Слушательская аудитория фестиваля расширяется благодаря участию средств массовой информации — телевидения, радиостанции «Орфей». Телестудия «Лад» сняла два фильма о «Московской осени» (1994, 1995).

[36] *Галахов О.* // Фестиваль «Московская осень». С. 213.

[37] О том, какую роль играет фестиваль для исполнителей, Пекарский свидетельствует: «Только здесь, на „Московской осени“, этом seff-servis московских композиторов, я объединяю необъединимое, пе-

ремешиваю, взбалтываю все и в этой мутной водичке ловлю свою рыбку — совершаю естественный отбор. „Московская осень“ — это мой полигон для испытания новейшего и выбраковки устаревшего, некачественного музыкального оружия. Да здравствует „Московская осень“!». Там же. С. 166.

[38] Художественный руководитель сформулировал задачи коллектива: «Ввести в орбиту культурной жизни страны сочинения признанных мастеров, имена которых менее известны; восстановить в нашем искусстве связь времен; вернуть театру, зрителю и слушателю несправедливо забытые имена и сочинения и одновременно познакомить с новыми молодыми авторами и их произведениями». Однако осуществить задуманное не удалось. Как и созданный во время «Московской осени» театр «Гармония», антреприза распалась. Там же. С. 102.

[39] Показательные примеры — «неоскрябинство» В. Артемова, А. Головин «ведет диалог» с Рахманиновым, В. Рябов в фортепианных сочинениях как бы «договаривает» образы романтического фортепиано.

[40] История музыки народов СССР. Т. 7. Вып. 1. С. 48.

[41] *Щедрин Р.* Быть достойным музыкальной славы своего отечества // Музыка России. Вып. 7. М., 1988. С. 7.

[42] К 90-м годам город, построенный в 30-е годы XX века, создал консерваторию, театр оперы и балета.

[43] *Гаккель Л.* Пианисты // Русская музыка и XX век. С. 715. Сказанное исследователем о значении русско-советской фортепианной школы в мировой исполнительской жизни справедливо и по отношению к музыкантам других специальностей.

[44] *Гаккель Л.* Ленинградская музыкальная весна. Л., 1989. С. 6—7.

[45] История музыки народов СССР. Т. 7. Вып. 1. С. 29.

[46] *Чинаев В.* С начала и до конца: Фестиваль современной музыки «Альтернатива». М., 1990. С. 27. Исследователь приводит мысль А. Батагова, одного из лидеров фестиваля «Альтернатива».

[47] *Кочнев Ю., Иванова О.* У нас жесткая дисциплина и при этом очень хорошая атмосфера // Муз. академия, 1998, № 3—4. С. 70.

[48] Дата официального рождения «АСМ-2» — январь 1990 года.

[49] *Любимов А.* Фестиваль современной музыки «Альтернатива». М., 1990. С. 51.

[50] Сведения предоставлены Министерством культуры России.

Симфоническое творчество

Оркестровые жанры и камерно-инструментальное творчество становятся в последнюю треть XX века средоточием психологических конфликтов и лирики во множестве оттенков и градаций. Канули в Лету сочинения, когда-то писавшиеся «на злобу дня» (политическую или общесоциальную). Сама идея современного в современном искусстве стала иной — на первый план выступает значение вневременного, исторической памяти.

Есть основания утверждать, что все жанры инструментальной музыки (симфония, концерт, камерное творчество) развиваются по достаточно сходным стилевым направлениям.

По справедливому наблюдению М. Арановского, пятнадцатилетие 1960—1975 обладает очевидной устремленностью инструментальных жанров к дестабилизации. При всей разнонаправленности исканий наиболее существенной и общей тенденцией стал массовый отказ от канона, преобладание атипичных решений.

После ухода Шостаковича, и прежде всего в 80-е годы, инструментальная музыка входит в фазу известной стабилизации. В современной ситуации множественных явлений трансформации самой музыкально-жанровой природы именно инструментальная музыка (оркестровая и камерная), постоянно обновляясь, сохраняет свой жанровый инвариант как совокупный комплекс определенной логической и эстетической системы. Симфонические искания 80—90-х годов снижают функцию эксперимента (не отменяя его, разумеется, вовсе). В сферу особого внимания композиторов попадает сама концепция структуры инструментального сочинения[1].

В определении типологических признаков симфонизма уже в 60—70-е годы меньшую роль играли как раз те структурно-логические компоненты, которые долгие годы были ведущими в самом понятии «жанровый стереотип»: свою некогда жанровоопределяющую роль они уступили иным, в том числе семантическим функциям. Ход симфонического творчества подтверждал закономерность стадиальной смены формообразующих параметров.

В каждую эпоху развития инструментализма ощущается разный баланс двух основополагающих сторон его эволюции: с одной стороны, наблюдается действенность тех параметров жанра, которые «работают» на его поливариантность (60—70-е годы), с другой — перевес берет доминирование первичных инвариантных черт (80-е годы).

Если в 60—70-е годы наметилось тяготение к краткости форм, то в 80-е — скорее к их монументальности («Музыкальное приношение» Щедрина, объединение в макроциклы симфоний у Слонимского, Караманова, Артемова).

Достаточно пестрая фоносфера оркестровой музыки второй половины XX века создается усилиями композиторов разных поколений и стилистических ориентаций. Интерес к симфоническим жанрам сохраняли многие композиторы старшего поколения: Хренников, Пейко, Салманов, Арапов. В среде ветеранов были и дебютанты (Ан. Александров создал 1-ю симфонию лишь в 60-х годах).

Разные грани синтеза экспериментальных идей и традиционных позиций европейского инструментализма можно наблюдать у большой когорты мастеров следующего поколения, таких, например, как Б. Чайковский, Эшпай, Щедрин, Слонимский, А. Локшин, Каретников, Н. Сидельников, К. Хачатурян. Деятельность этих мастеров в сфере инструментальной музыки была весьма различной — речь идет не только о сугубо избирательном отношении к оркестровым жанрам (Локшин, в частности, создал свои одиннадцать симфоний в виде вокально-симфонических партитур) и не столько, разумеется, о количественных показателях (здесь лидерами оказались «догоняющие» Мясковского Вайнберг и Караманов). Важнее другое — личный вклад каждого в различные сферы симфонизма.

На рубеже 50—60-х годов происходит выход к инструментальному творчеству композиторов, которые тогда однозначно классифицировались как авангардисты; это А. Волконский, Шнитке, Денисов, Губайдулина, путь музыки которых к слушателю искусственно сдерживался режимом.

Утвердилась и другая, более общая номинация за композиторами, дебютировавшими в названный период, — «шестидесятники». В их числе были также Н. Сидельников, Ю. Буцко, Р. Леденев, В. Артемов, Б. Тищенко, а также самобытные творцы симфонической музыки в республиках бывшего СССР: В. Сильвестров (Украина), «закавказское трио» — А. Тертерян, Г. Канчели, А. Меликов.

Существенным был вклад и композиторов следующих возрастных генераций — Н. Корндорфа, Д. Смирнова, А. Головина, М. Ермолаева и других.

В контексте исканий 60—70-х годов следует отдельно остановиться на симфоническом творчестве Шостаковича. Его общая характеристика, а также привлечение наиболее показательных образцов даст суммарное представление о весьма различных явлениях в сфере симфонизма.

Подобно Мусоргскому, Малеру и Достоевскому, Шостакович мучился страданиями своих современников и в музыке обобщал трагические знаки окружающей жизни. «Когда будущий человек захочет услышать в звуках наш век целиком, с жестокостью его борьбы, с его войнами, муками, надеждами и стремлениями, он обратится в первую очередь к колоссальным, эпохообъемлющим симфониям Шостаковича», — справедливо подчеркивает исследователь[2].

В этой связи и в последнее пятнадцатилетие *сохраняется как ведущий лирико-драматический строй музыки Шостаковича.* Всегда серьезный, даже когда бывает саркастически жестким. В поздних сочинениях тотальность драматически напряженных созерцаний заметно ограничивает запечатление жизненных реалий — свою устойчивую образную оппозицию. В качестве некоего motto последнего периода явственно встает триада: жизнь — смерть — бессмертие.

Заметен отход от эмоциональной открытости сочинений 30—50-х годов в сторону большей образной монохромности, нередко именно путем ограничения внешней событийности. Известную роль в этом процессе стало играть обращение композитора к технике двенадцатитоновых рядов, тяга к непрерывному звуковому обновлению. Резче, чем в предшествующие периоды, оказалась разведенной взаимосвязанная образная оппозиция: вечное — сиюминутное (прежде всего через специфику музыкального языка).

В сочинениях 60—70-х годов многое преломляется Шостаковичем через призму *личностного и надличностного*. Мыслью о неизбежности подчинения индивидуального всеобщему в момент их пересечения, о роковой предначертанности страданий и смерти проникнуто все творчество позднего периода.

О том, что Шостакович давно задумывался о своем месте в системе мироздания, свидетельствует бытование в его музыке темы-монограммы DSCH, для которой свойственно либо постепенное прорастание, либо наглядное внедрение в тематизм разных сочинений.

Мотив-монограмма, разумеется, стал у Шостаковича не единственным *знаком символизации*, то есть обретения «тайного языка явных смыслов». Сам факт символизации означает, что Шостакович с годами хочет быть все более конкретным и в музыке находить возможность как бы называть вещи своими именами.

Язык иносказаний при главенстве драматически напряженных созерцаний внес свой корректив и в соотношение таких важных образных составляющих инструментального мышления Шостаковича, как действие-контрдействие, игра-медитация. Доминанта медленных темпов, имевшая место еще в партитурах 30—50-х годов, означала в поздний период окончательное выдвижение на первый план психологической сферы, где «ареной» действия становится саморазвитие идеи, фиксация личностных эмоций. «Сценки» все больше уступают место монологам, «персонажи» — обобщениям. Обобщенность мысли, однако, никогда не приводила к абстрактности музыки.

До конца своих дней Шостакович продолжал творить сочинения, порой невероятно разнящиеся и по концепции, и по методам ее воплощения (достаточно для примера сопоставить поздние

три симфонии). Однако когда жизненный и творческий путь Шостаковича завершился, стало очевидно: он создал *единый органичный стиль, важнейшей гранью которого была многосоставность.*

Оркестровое творчество Шостаковича последнего периода включает четыре симфонии и два инструментальных концерта[3]. Все написаны практически за одно десятилетие, ибо после 1971 года, принесшего 15-ю симфонию, композитор посвятил себя исключительно камерной музыке.

Доминирующие здесь вокально-симфонические фрески (следует учитывать не только симфонии, но и оркестровые версии вокальных циклов) оказались наследницами не только традиций инструментализма трех последних столетий, но и в какой-то степени мессы и пассионов. Так, 13-я симфония (1962) может быть приближена к симфонии-реквиему. Ее литературной основой (как и во многом близкой ей поэмы «Казнь Степана Разина») являются стихи Евгения Евтушенко, созданные как бы «на злобу века»: речь идет о непримиримой реакции на страшные лики зла, неистребимые в нашей жизни. Три поздние симфонии подтверждают известное: *для Шостаковича симфоническая музыка всегда была универсальной формой «вслушивания» в свое время.*

Апофеозом трагического у композитора стала 14-я симфония (1969). Ее прототип назван автором — «Песни и пляски смерти» Мусоргского. В 13-й и 14-й симфониях текст существует не для однозначного выражения ведущей идеи (как, например, в финалах 1-й Скрябина, 6-й Мясковского) или как новая тембровая краска (Симфония псалмов Стравинского). Здесь, скорее, допустима параллель с ролью текста в симфониях Малера (2, 3, 4, 8-й, «Песне о земле») или А. Локшина. В синтетичности 13-й и 14-й симфоний Шостакович умножает такое существенное для симфонизма свойство, как поэтическая многозначность.

Не только в 13-й и 14-й, но и в «Степане Разине» литературный текст, вылившийся в детализированную вокальную декламацию, определяет эмоциональные сферы произведения, неоднозначность взаимосвязи вербального и оркестрового начал, а также в значительной степени и саму структуру пьесы. Все чаще ведущей становится неустоявшаяся драматургически-жанровая ло-

гика классического цикла, которому, кстати, и в предшествующие периоды композитор умел находить интереснейшие альтернативы (правда, как принято говорить, «в рамках канона»). В позднем инструментальном творчестве Шостакович нередко выдвигает на первый план *закономерности сюиты*, симфоничность которой предусматривала контуры формы второго плана (например, свободную рондальность в 14-й симфонии), но чаще различные типы репризности (мелодические арки, обновленные повторы, собирание в один узел ведущих тем предшествующих разделов и прочее)[4].

Особый интерес позднего Шостаковича к вокальному облику симфоний или преломление в них различного типа программности объясним неиссякаемой тягой композитора к театральности. Вокальный симфонизм Шостаковича по-прежнему многими нитями связан с его оперным театром, в том числе с принципами соотношения оркестрового и вокального начал. В частности, и в «Носе», и в «Катерине Измайловой» композитор трактовал оркестровые антракты не как интермедии или достаточно нейтральный звуковой интерьер. Напротив, для него это были образно-смысловые кульминации, тематические сгустки, музыка продолжающего или предваряющего действия.

Аналогично и в вокальных симфониях именно развернутые симфонические фрагменты несли на себе основную психологическую нагрузку, выполняли функцию смыслового обобщения.

В поздний период творчества можно констатировать еще более тесное переплетение вокального и инструментального начал, шире — театра и симфонии, когда музыка и слово (реально звучащее или подразумеваемое) становятся равными компонентами. Подобная тенденция уже была не только закономерным итогом, но и таила в себе знаки новых принципов программности: в инструментализме сохраняется роль символической программности, преломленной через «чужое слово», квазицитату, тончайшую аллюзию.

Во 2-м виолончельном концерте Шостакович также не обходится без вокальной аппликации, усиливающей элемент театральности сочинения: на одну из центральных «ролей» приглашен

броский, не лишенный вульгарности мотивчик «Бублики, купите бублики». Именно ему предстоит пройти серию зримых метаморфоз вплоть до обретения трагической ипостаси.

Вообще многослойный образно-тематический спектр концерта рождался, как это нередко случалось у Шостаковича, не изолированно, а во взаимосвязях. Речь идет о комплексе кочующих тематических идей, выдвигающихся в определенный период творчества композитора на роль, видимо, универсальных. Возникали сквозные интонационные комплексы, содержание которых не могло быть исчерпано рамками одного сочинения и как бы требовало пространственного развития в нескольких опусах. Так, нитями кочующего тематизма (нередко по принципу легко дешифрующейся аллюзии) оказались связанными в 60-е годы 11-й квартет, «Казнь Степана Разина» и 2-й виолончельный концерт.

У каждого художника есть не только доминирующий жанр (или жанры), но и сочинения, которые вызывают особую привязанность к себе творца, становятся объектом его постоянной заботы. Таковой оказалась 13-я симфония: «Я не рассчитываю на полное признание этого сочинения, но не писать его я не могу», — сообщает Шостакович в письме к И. Гликману[5].

Обратим внимание на характерный штрих. Не раз и не два в письмах Шостаковича, повествующих о рождении того или иного опуса, возникает как некое «не могу не писать» — это о своей музыке, «не могу не включить» — это о «чужом слове», использованном в виде цитаты, аллюзии, иносказания.

Импульсом к написанию 13-й симфонии послужило стихотворение Евтушенко «Бабий Яр». Литературной основой пятичастного цикла стали тексты, отобранные композитором или специально написанные для него поэтом (IV часть). «Я очень высоко ценю этого поэта. Меня привлекает этическое начало в его поэзии», — сообщал Шостакович в письме от 24 сентября 1964 года. И продолжал: «Когда я сочинял 13-ю симфонию, я был абсолютно согласен почти с каждым словом поэта. ...Меня привлекает в его творчестве наличие мысли и несомненной гуманности... Разговоры о том, что он „стиляга“ и „будуарный поэт“, вызваны в

немалой степени завистью. Он гораздо талантливее многих своих коллег, стоящих на правильных позициях»[6].

Остропублицистический текст спровоцировал ситуацию преследования симфонии официальными властями: премьера имела грандиозный успех у публики, вслед за которой, однако, последовало молчание прессы (особенно московской) — таково было предуказание свыше. Еще до премьеры Н. С. Хрущев на печально известном собрании творческой интеллигенции (на нем присутствовали Шостакович и Евтушенко) высказал недовольство тем, что композитор сочинил какую-то симфонию «Бабий Яр», подняв никому не нужный «еврейский вопрос». В этой ситуации возникали сложности с подбором исполнителей — были запуганы крупнейшие отечественные музыканты, в том числе Е. Мравинский. Продирижировал симфонией К. Кондрашин, изначально с восторгом отнесшийся в этому творению (и за год до того вернувший миру 4-ю симфонию композитора).

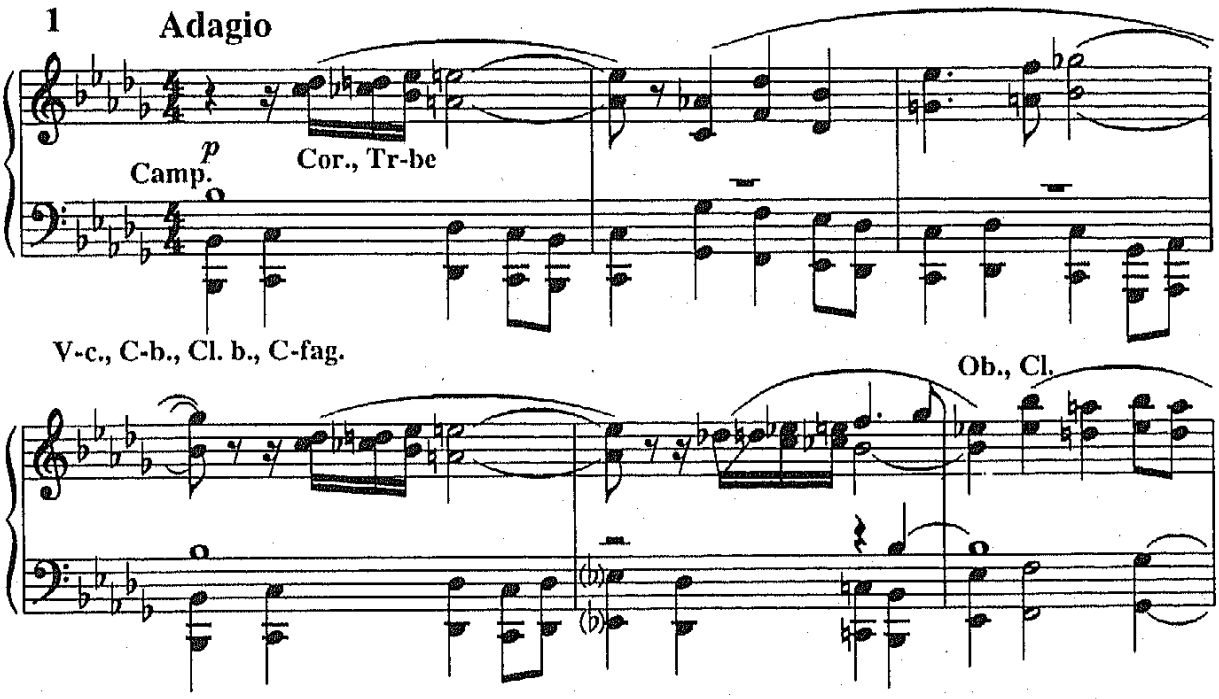
Об увлеченности Шостаковича созданием 13-й свидетельствуют его письма 1962 года («Я целыми днями писал 13-ю симфонию, так захватывающа была эта работа») и тот факт, что он многократно отмечал 20 июля как день рождения своей «спорной» симфонии («В связи со второй годовщиной окончания 13-й симфонии мы кутнули»).

Жанровое решение симфонии модулировало от вокально-симфонической сюиты или поэмы к симфонии.

13-я (как и 14-я симфония) включала в свой стилевой абрис традиции не только инструментализма трех последних столетий, но и в какой-то степени мессы и пассиона: в музыкальном раскрытии текста особенно велика роль декламации. Движущей силой развития здесь становится всеобъемлющий интеллект, устремленный к новому познанию через запечатление современной проблематики, но несущий в себе все реалии прошлого. Не отсюда ли их такие зримые меты, как возрастание роли хоральности и элегичности, все большая роль медитативности, личностного начала?

Вместе с тем Шостакович акцентирует в 13-й (продолжая традиции 4-й симфонии) и роль «апокалиптического гротеска» (выражение Т. Манна), одновременно и зримого, и символически

обобщенного. Другой образный полюс — драматизм, достигающий высокого трагизма: сочинение выносит беспощадный приговор расизму и человеконенавистничеству. Эпическое же начало проявляется через картинность, что роднит произведение с ораторией, особенно в соотношении хоровых эпизодов и вокальной партии. Мелодика солиста-баса не столько индивидуализирована, сколько вписана в сурово звучащий хор басов. Куплетно-строфическое строение текста предопределило свободную куплетную вариантность вокальный партий. Их тематическим фундаментом становится развитие ключевых интонаций, первоначально заложенных и многократно развитых в оркестре. Такова, например, начальная тема симфонии — источник всего комплекса мелодий Бабьего Яра, рефрен I части:



Удар погребального колокола вводит суровую тему низких деревянных инструментов, которая, по справедливому наблюдению М. Сабининой, может быть ассоциирована с образностью пассакалий Шостаковича.

Комплекс тем Бабьего Яра, как своеобразный реквием, прочно спаял не только структуру I части (рондо с тремя контрастными эпизодами в виде трагических новелл о Дрейфусе, мальчике из Белостока и Анне Франк), но и цикл в целом. Имеет место также прорастание интонаций Бабьего Яра в тематизм всех час-

тей. Кроме того, единству цикла 13-й способствуют опора на принципы симметрии (особенно в I и V частях), рондальность на разных драматургических уровнях, включение реминисценций в финал.

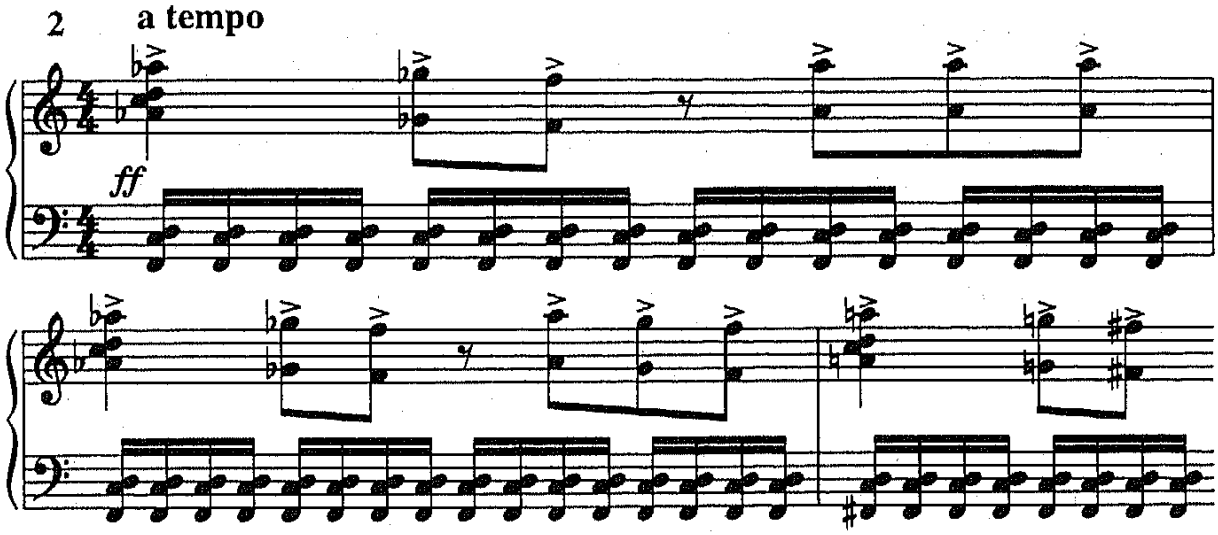
В пятичастной структуре 13-й симфонии «продублированным» оказывается скерцо — «Юмор» и «Страхи» могут быть причислены к его разным родам. Если в I, III, IV и V частях симфонии рассказчик был выдвинут автором на первый план, что усиливало роль повествовательного начала, то во II части действенность побеждает. Достаточно дискретна структура II части: двенадцать строф-куплетов и пять инструментальных интермедий. Если в предыдущей и последующих частях вокальные партии порой были менее рельефно прочерчены, чем оркестровые, то здесь — иное. У Евтушенко Юмор — человек безоглядной отваги. Герой получает музыкальную характеристику, которую можно определить как множественную. Возникает инструментальный лейтмотив (солирующая скрипка, семь тактов после ц. 40), в плясах Юмора оказываются задействованными автоцитата романса «Макферсон перед казнью» (оркестровая интермедия) и краткая цитата революционной песни («Смело, товарищи, в ногу»). По мнению М. Сабининой, калейдоскоп событий включает такие контрастные эпизоды, как вальс-скерцо и скомороший наигрыш, пляс Юмора и шествие на казнь. А в целом «ораториальная, проповедническая по содержанию 13-я симфония базируется в общих чертах на циклической логике чистой симфонии и на симфонических в основе своей способах развития музыкального материала, несмотря на острейшую, синхронную отзывчивость музыки по отношению к тексту»[7].

Сочинение, которое Шостакович вначале задумал как 14-ю симфонию, реализовалось во 2-й виолончельный концерт, 1966. («Второй концерт, как мне кажется, можно было бы назвать 14-й симфонией с солирующей виолончельной партией», — писал композитор.) Таким образом, жанр пьесы определяется однозначно: симфония-концерт.

Следует подчеркнуть, что *вторая половина 60-х годов обнаруживает особый интерес композитора к звучанию струнных*: в их чистом виде (квартеты), в ансамбле с оркестром (вторые вио-

лончельный и скрипичный концерты, инструментовка виолончельного концерта Шумана), с голосом (Блоковский цикл, 14-я симфония). С этим же, видимо, связана и тяга к камерным составам оркестра (исключена группа медных из партитуры 2-го виолончельного концерта; в скрипичном оркестр играет без труб и тромбонов).

2-й виолончельный концерт, как и многие симфонические фрески Шостаковича, пьеса театрализованная. Об этом свидетельствуют не только многообразные функции солиста (здесь каденция дорастает как бы до самостоятельной части), но и выделение из оркестра солирующих тембров-персонажей (валторна, челеста, литавры). В тематизме концерта есть и упомянутая броская звуковая аппликация, о которой Шостакович свидетельствовал: «...Во второй части и в третьей имеется тема, очень похожая на одесскую песню „Купите бублики!“. Никак не сумею объяснить, чем это вызвано. Но очень похоже». Бытовой мотивчик трактован композитором в стиле его драматических концепций: он проходит путь от пошловатой агрессивности до трагедийной мощи.



В тематизме концерта присутствуют не только цитаты, но и аллюзии: в средней части финала возникает эпически суровая, истинно русская мелодия (ц. 256) — из серии «мусоргианских» тем Шостаковича. По сути, она двойник основной темы, что уже звучала в «Степане Разине» (национальную же природу вокально-инструментальной композиции композитор подчеркивал сам: «Поэма „Степан Разин“ написана мною в стиле рюсс»).

Полярное образное соотношение двух ведущих сфер концерта можно выразить антитезой «я и мир». Об этом, в частности, свидетельствует образное противопоставление начала концерта и его финала. Пьеса открывается темой исповедального свойства:

Финал же являет собой представление с множеством участников — неизвестных и знакомых (в зеркальной репризе, как бы начинающей последний акт спектакля, возникают реминисценции тем начальных частей).

«14-я симфония, как мне кажется, является для меня этапным сочинением. Все, что я писал за последние многие годы, было подготовкой к этому сочинению», — свидетельствовал Шостакович. Симфония посвящена Б. Бриттену, «Военный реквием» которого мастер считал гениальным сочинением, на уровне «Песни о земле» Малера. Другим импульсом к написанию 14-й симфонии послужили «Песни и пляски смерти» Мусоргского: «...Мысль заняться смертью у меня окончательно созрела. Я не ощущаю, что 14-я симфония существенно отличается от других моих произведений. Новое в ней — трактовка темы смерти. В этой музыке я выражаю протест против смерти»[8].

В написанной в 1969 году 14-й симфонии исследователи справедливо подчеркивают «реквиемные истоки». Шостакович признавался, что его поражает, с какой высокой мудростью и художественной силой именно в реквиемах решаются вечные проблемы любви, жизни и смерти, что и вызвало желание композитора найти в новой симфонии свой подход к ним.

«Тема конца человеческой жизни проходит через все творчество Шостаковича, являясь лейтмотивом наиболее значительных его сочинений, — справедливо замечает М. Арановский. — При этом образ Смерти появляется в разных обличьях — мифологизированном, метафорическом, символическом, но и в обытовленном, человечьем, и когда-то композитор неизбежно должен был посвятить ей отдельное сочинение. Таковым стала 14-я симфония. И здесь Смерть сменяет разные личины, но через весь этот

мрачный маскарад проходит единая мысль, формулируемая в последней части как общий закон: „Всевластна смерть“»[9].

В подборе стихов (Аполлинер, Рильке, Лорка, Кюхельбекер) Шостакович рассчитывал на их прочное объединение музыкой. В силу этого поэтическая основа вкупе с вокально-оркестровой воссоздают в 14-й симфонии всю неизреченную глубину человеческих страданий и одновременно страстный порыв к свету и добру. Налицо образное и конструктивное единство идеи: от страдания («Лорелея», «Самоубийца») через протест («В тюрьме Санте», «Ответ запорожских казаков»), временное просветление («О, Дельвиг») снова к образам лирико-драматическим и фатальным.

В отличие от 13-й симфонии в 14-й композитор устанавливает очевидное образно-смысловое равенство вокального и оркестрового пластов. «Поэтический текст становится здесь не только источником образов, возбудителем раздумий и острых эмоциональных реакций, выраженных преимущественно оркестром, но и источником ритмоинтонаций равно для вокальной и оркестровой партий, причем между последними происходит более интенсивный обмен»[10].

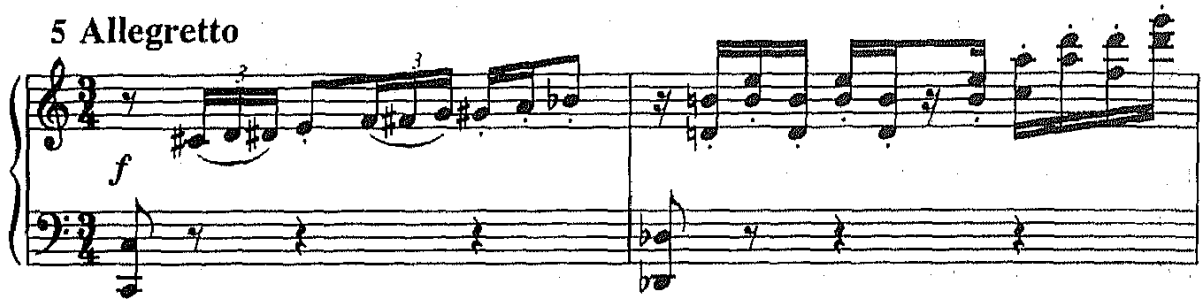
Кроме того, в отличие от 13-й сольные партии 14-й достаточно персонифицированы, доведены до уровня подлинных героев и героинь симфонии, лица которых искажены страданием.

Смысл 14-й в раскрытии двух ликов смерти — уже свершившейся и наступательной, агрессивной. Средства их воплощения полярны. В первом случае акцентируются приемы, характерные для жанра «in memoriam»: ламентозный характер мелодизма, узкообъемные темы с преобладанием секундово-терцовых ходов. Их интонационный рисунок приближен к наиболее семантически устойчивым мотивам-символам: «креста», секвенции Dies irae. Ведущий тембр — струнные[11].

Приведенная тема «Трех лилий» — показательный пример автоаллюзии в тематизме Шостаковича. Речь идет об ее интона-

ционном сходстве с песенкой шута из музыки Шостаковича к кинофильму «Король Лир» Г. Козинцева. На общность этих мелодий обратил внимание И. Гликман, на что Шостакович парировал: «Ты заметил сходство, я тоже заметил, но скажи, пожалуйста, что важнее: симфония или кинофильм?»[12]

В контрастной образно-интонационной сфере II части («Малагенья») выделены тембры ударных, в том числе ксилофона (а также скрипки, имитирующей гитару). Преобладают двенадцатитоновость, квартовые интонации:



В связи с соотношением двух образно-интонационных линий симфонии, воплощенных в разных системах музыкального языка, композитор отмечал в том же письме: «...Я действительно использовал элементы двенадцатитоновой техники. Но нет ничего более ошибочного, чем подчинить свое творчество какой-либо одной „технике", будь то алеаторика, или додекафония, или что-либо иное».

Контраст первых двух частей становится, с одной стороны, пружиной в саморазвитии контрастной драматургии симфонии, с другой — провозвестником поляризации музыкального языка сочинения. Как и в большинстве вокальных симфоний, структура отдельных разделов оказывается во многом предопределенной вербальным рядом. При этом на передний план (прежде всего масштабностью) выдвигаются отдельные «ударные» части, в которых либо наплывают мелодико-интонационные комплексы из рядом стоящих частей, либо зарождаются другие тематические элементы. Таковы две самые развернутые части симфонии — III, «Лорелея» (форма приближена к сонатной) и VII — «В тюрьме Санте» (Adagio, сближение с интонационностью I части и предвосхищение монологической ситуации IX части).

Двуплановая драматургия симфонии предопределила органичность введения двойной развязки. Так, X часть, «Смерть поэта»,

по сути завершает этико-философскую концепцию сочинения: здесь происходит объединение сквозных интонационных формул из сферы лирического тематизма и наступает открытая реприза исходной мелодической мысли пролога — «De profundis». Обобщение же линии контрдействия дается в последней части, «Заключении», где методом тончайших аллюзий напоминаются из сферы зла ее тембры, ритмоинтонации, жанры.

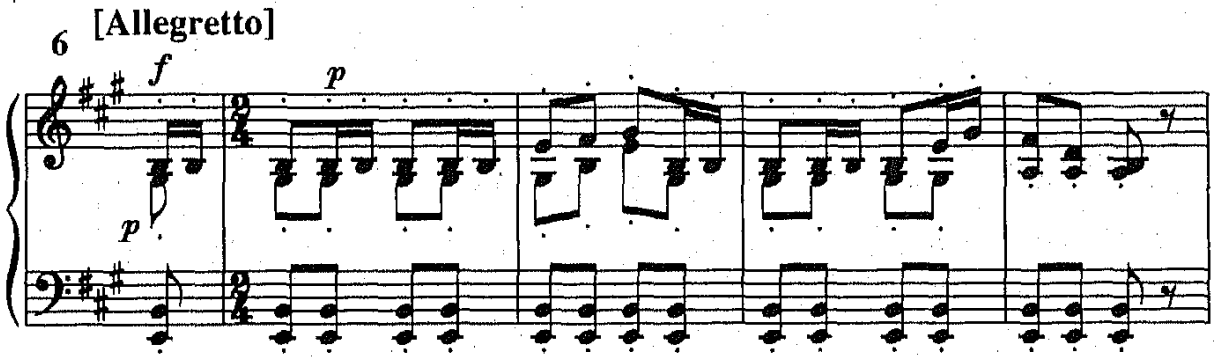
По остроте контрастов с 14-й симфонией сопоставим 13-й квартет.

Не выведенной из системы программности, в данном случае обобщенной, оказалась и последняя, 15-я симфония, созданная в 1971 году всего за два месяца. («Это одно из немногих моих произведений, которое мне показалось ясным от первой до последней ноты. Понадобилось только время, чтобы это записать», — свидетельствовал композитор в одном из писем к Гликману.)

В ряду поздних композиций симфония выделяется одухотворенной искренностью, возвышенной просветленностью. В ее образном строе нет сопричастности ни к событиям внешнего мира, ни к острой публицистичности (композитор говорил в шутку, что «симфония получается безыдейной, близкой 9-й»). Партитура словно соткана из отзвуков пережитого, наполнена чувствами-воспоминаниями.

Формально 15-я непрограммна и тем действительно примыкает к линии 9-й и 1-й симфоний. Однако классически строгий четырехчастный цикл заключает в себе *разные виды символической программности*, сложившиеся в недрах эволюционных процессов симфонического творчества Шостаковича.

Так, в первой и финальной частях композитор цитирует маршевую тему из «Вильгельма Телля» Россини (*пример 6*) и лейтмотив судьбы из тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга».

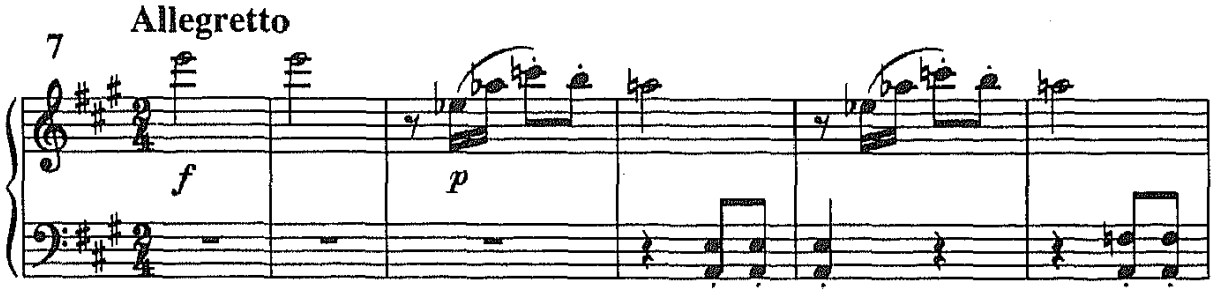


Эти широко известные темы помогают слушателю проникнуть в смысл обобщенной программности симфонии. Функционирование тем-цитат автором нарочито ограничено — и в пространстве (рамки названных частей), и во времени. В последнем случае подчеркнем, что Шостакович, используя этот прием ранее, всегда работал с привлеченной темой как с собственным материалом, то есть подвергал ее интенсивному развитию. В 15-й же заимствованные темы выполняют функцию лишь символа-напоминания, а потому выступают в роли образных констант, не получая никакого мелодического развития.

Идею символа приобретают в 15-й и собственно авторские интонации, и звуковые комплексы, например «аккорды времени», неизменно звучащие во II и III частях. Как и цитатный материал, они образно замкнуты и не предназначены к какому-либо преобразованию.

Той же цели — прояснению концепции сочинения — служит и другой распространенный в инструментализме Шостаковича прием — автоаллюзии. Такова тема пассакальи (эпизод финала), последний пример обращения Шостаковича к излюбленной форме полифонических вариаций. Ее мелодическая конфигурация, ритм, некоторые интонации (квинтовые ходы — восходящие и нисходящие) близки теме «нашествия» из 7-й симфонии.

Символическая программность широко бытует, как известно, в виде лейтмотивной системы в музыкальном театре, прежде всего в оперном. Несомненно, данный прием есть некая проекция законов музыкального театра на симфонизм, давно закрепленная в практике. Однако подчеркнем, что для драматургии 15-й симфонии Шостаковичу становится важнее сам принцип узнавания тем (то есть дешифровки их символической нагрузки), и он отказывается от их образных преобразований (метаморфоз), столь типичных для музыкального театра. Вместе с тем Шостаковичу важен момент подготовки тем-цитат для их естественного «вживления» в ведущий тематический материал. С этой целью, например, ритм с характерным дроблением сильной доли, свойственный маршу из «Вильгельма Телля», начинает свое саморазвитие с первых тактов симфонии.



Тематизм 15-й продемонстрировал и другие принципы переплетения сложившихся и новых черт мелодического мышления композитора. К числу первых принадлежит и давно применяемая мастером *техника сцепления мотивов*, которая нередко приобретала вид *микроколлажа*. Так, тема главной партии финала представляет собой ювелирную «мозаику» близких интонационных смыслов. Исходный мотив образно «колеблется» между зачином элегии Глинки «Не искушай» и не менее узнаваемой вагнеровской интонацией (начало лейтмотива любви в «Тристане и Изольде»). Затем следует собственно авторское развитие темы-элегии, в которое искусно вкраплены интонации двух вагнеровских лейтмотивов («судьбы» и «любви»). Словом, объединяются «свои» и «чужие» мелодические комплексы, органично дополняющие друг друга:

Как особый тип темообразования использована *двенадцатитоновость*. Это не додекафония, поскольку правила этой техники на данный тип темообразования не распространяются. В частности, допустимы повторы одного или нескольких звуков и явное преобладание секвентных структур. Вообще неповторяемость звуков вкупе с секвентностью (тема второго канона из разработки I части, а также начало 13-го квартета) входит в число показательных явлений позднего стиля Шостаковича. Заметим, что в 15-й симфонии двенадцатитоновость оказывается использованной не только для воплощения негативной образности (как и сфера контрдействия в 14-й симфонии), но и для запечатления лирических эмоций во всем возможном для них спектре.

Четырехчастный цикл симфонии соответствует традиционным граням классической структуры лишь количеством частей. Нечетные части, обе в движении Allegretto, по сути скерцо (I игровая, близка театру представления, III — из области инфернальных видений). Масштабно выделены драматичнейшая II часть и многоликий, многозначный финал. Два скерцо были у Шостаковича компонентом трехчастных (6-я) и пятичастных (8-я, 13-я) симфоний. Смысловая наполненность формы в 15-й иная: первые три части отмечены явной автономией образных сфер (II и III идут без перерыва), при этом в каждой из них — одно преобладающее настроение. Финал, с уникальной кодой ударных, философский итог общей концепции. Из четырех частей три привлекают разные формы сонатности, лишь вторая написана в свободно трактованной сложной трехчастной форме.

Оркестр 15-й симфонии последовательно проецирует важнейшие свойства инструментального мышления композитора, например концертность с соревновательными функциями отдельных групп (так, в скерцо главная партия экспонируется сначала духовыми и тут же переходит в изложение струнных). Существенна и образная персонификация тембров-лидеров (солирующих скрипки, виолончели, контрабаса, литавр, низких медных, трубы, челесты, ксилофона). Особый тембровый колорит вносит большая группа ударных, которая использована как фактурно-тематический пласт и как ритмико-шумовой фон (символично начало симфонии легким звоном колокольчиков и ее окончание «звонной» кодой).

После кончины Шостаковича композиторы непросто находили пути для реализации своих индивидуальных творческих позиций в сфере инструментализма. Современной музыке не хватало свежести, непосредственности, естественности высказывания, «ушеугодия», как образно выражался Мясковский, — словом, таких сочинений, которые шли бы «от сердца к сердцу» и были бы способны притягивать к себе внимание магической силой искусства. Мастера стали уставать от «делания» оркестровых партитур, обязанных каждый раз поражать (прежде всего коллег по цеху) так называемой новизной. Черты кризиса, известной «усталос-

ти» жанра подвигли творцов симфонической музыки на поиски решений, обеспечивающих реальный контакт с аудиторией. Опыт мировой музыкальной истории предлагал здесь *несколько проверенных вариантов семантизации инструментальных сочинений:*

— моделирование выразительных средств классики, на которые, как не без сарказма замечал Денисов, «публика охотно клюет (мелодия Малера, гармония Брукнера»);

— фольклор как источник тематизма и тип мышления;

— контакты со средствами выразительности бытовых жанров, современной маскультуры;

— программность во всем спектре ее разновидностей;

— привлечение образов смежных искусств;

— театральность (вплоть до инструментального театра).

Показательные примеры привлечения образов *смежных искусств* находим, например, у Ю. Буцко («Древнерусская живопись»), Э. Денисова («Живопись»). Прообразами сочинений последнего нередко оказываются живописные работы, шире — стили художников, имеющие музыкальную природу. Тип картинной программности у Денисова как бы сочетает в себе различные техники изобразительного искусства — графическую, акварельную и живописную. Названные виды техник стали своего рода нормативными и для музыки композитора. Напомним о «Живописи» (богатейшая многокрасочность оркестрового колорита) или, напротив, о «Знаках на белом» (с предельной лаконичностью тембровых решений). Показательны «Черные облака», «Три картины Пауля Клее». Символические установки в этих сочинениях передают особенности музыкальных впечатлений.

В современном симфонизме остаются множественными примеры обращения композиторов к *фольклорным источникам.* Нередки, в частности, *цитатные привлечения фольклорных образцов.* Уже период 60—70-х годов характеризовался не только броском в музыкально-технологическую современность, но и возрастанием интереса к глубинным пластам отечественного фольклора, к старине (известную стимулирующую роль сыграла активизация процесса расшифровки и исполнения памятников древнерусского певческого искусства). Денисов был прав, утверждая, что «все лучшее, что создано в новой музыке, остается в связи с нацио-

нальной и интернациональной традицией. Возможна и интернациональная техника, но нет интернационального музыкального языка»[13].

Одним из первых к мелодике знаменного распева обратился Слонимский («Драматическая песнь», где цитированный знаменный распев не воссоздает образ русского средневековья, а концентрирует идею драматичности истории России).

Частый прием — растворение фольклорной темы в додекафонной алеаторике (1-я симфония Слонимского). Знаменный распев, а также интонации песни-плача занимают существенное место в тематизме 4-й симфонии Н. Сидельникова, названной «Мятежный мир поэта».

Показательный пример — оркестровая «Стихира» Щедрина (1987), написанная к 1000-летию Крещения Руси. По форме это вариации на тему подлинного напева стихиры на праздник Владимирской иконы Богоматери, авторство которой приписывают Ивану Грозному. Стиль знаменного распева воссоздается сумрачным колоритом оркестра, имитирующим церковное пение.

Остается востребованным привлечение в рамках одного сочинения разнонациональных фольклорных источников (2-я симфония Ан. Александрова с использованием чувашской песни «Батюшкин сад» и интонаций русской песни «Я в садик пошла»).

Фольклор как тип мышления (вкупе с другими стилевыми компонентами) проступает, например, в творчестве Эшпая (гобойный концерт, «Песни горных и луговых мари»), Буцко (Симфония в четырех фрагментах с ее пронизанностью интонациями старинного канта, былинного сказа). Интересный пример полифольклорной ориентированности дает 4-я симфония Шнитке, где из единого тематического зерна взращиваются темы, по духу близкие восточной, мугамного типа импровизации и русскому канту, грузинскому многоголосию и синагогальному пению. Интонационность русского плача играет существенную роль в симфонии В. Кобекина.

Показательно, что композиторы нередко начинают темы как авторские, а продолжают как элементы фольклорного текста. Или, наоборот, цитирование народной мелодии постепенно преобразуется в свободное ее варьирование в собственном стиле.

Как видим, взаимосвязь фольклора и композиторского творчества избирает своей магистральной линией не столько путь обработки народного напева, введенного как цитата, а путь воспроизведения свойств фольклорной интонации, самих интонационных процессов, идущих в фольклоре, — прежде всего ритмических и тембровых.

Интенсивно работает в современном инструментализме и такой отлаженный принцип семантизации, как *«диалог с классикой»*, который, как и в предыдущем случае, реализуется на двух уровнях: цитирование общеизвестных образцов классического наследия, выступающих в сочинении как устойчиво позитивный образный элемент, и привлечение черт того или иного стиля (стилизация). Показательны, например, 1-я симфония Н. Сидельникова (1965), решенная как романтизированный дивертисмент в четырех портретах: Вивальди, Равель, Берг и Стравинский. В симфонии А. Головина (1986) возникают стилевые ассоциации с Рахманиновым, метафоры из Чайковского, Мясковского, Римского-Корсакова (I часть), аллюзии на скрябинские образы (II часть). Написанная в память Брамса 4-я симфония В. Рябова открыто ассоциативна со стилем автора четырех симфоний.

Сквозь призму музыкального искусства разных эпох острее высвечиваются и одновременно философски осмысливаются проблемы современности. Такова, например, образная направленность вариационных циклов Денисова: виолончельного на тему канона Гайдна «Tod ist ein langer Schlaf», альтового на тему хорала Баха «Es ist genug». Символически значимы и цитатные привлечения в его концертных партитурах («Утренний привет» Шуберта в альтовом концерте).

Стилистические аллюзии — чаще всего сочинений Моцарта, Шуберта, Берга — стали постоянным принципом многих композиций Шнитке, восходящих к нравственно-этической проблематике. Сквозную роль играют излюбленные интонационные формулы-монограммы Баха, других композиторов (3-я симфония), собственная (последняя особенно значительна и в музыке Денисова).

Бытовые жанры, шире — *сфера маскультуры*, как известно, играли весьма существенную роль с момента зарождения инст-

рументальной музыки. В условиях разных стилей, разных драматургических концепций именно опора на бытовые жанры была одним из наиболее мощных каналов, обеспечивавших инструментальному творчеству предметную ассоциативность.

Симфоническая музыка XX века обнаруживает исключительную устремленность в окружающий мир, способный сообщить ей реальную информацию о времени. В процессе семантизации симфонии бытовые жанры и вся сфера маскультуры приобрели приоритетные качества.

С. Губайдулина утверждает, что не боится «написать возвышенное, изысканное сочинение и вдруг оказаться где-то „возле" поп-музыки. Но я чувствую, — продолжает она, — что включение стихии, стихийного переживания в наше академическое музицирование может быть очень плодотворным. Как бы хорошо мы ни сделали свое произведение, все равно без бурной стихии музицирование может оказаться мертвенным»[14].

Очевидна широта диапазона привлекаемых истоков. Практически задействованными оказываются все жанры массовой музыки. Однако пути их претворения различны:

— *множественные контакты* с жанровой системой маскультуры, что резонирует тенденции полистилистичности и полижанровости современной фоносферы (1-я симфония Шнитке);

— *цитирование* (определенного жанра или стиля маскультуры), оказывающее прямое воздействие на характер симфонической фабулы в масштабе всего сочинения (концерт для симфонического оркестра и электрогитар Слонимского, гитарный концерт Денисова, саксофоновый концерт Эшпая);

— использование *отдельных качеств бытового жанра,* его опознавательных знаков и их свободное растворение в новой моножанровой стилевой среде (Концерт-романс, Концерт-элегия Леденева);

— *соблюдение принципа локальности* при включении бытовой музыки (финалы первых двух фортепианных концертов Щедрина, II часть 2-й симфонии Слонимского, 4-я симфония А. Николаева).

Разумеется, может иметь место использование перечисленных признаков в одновременности.

Видимо, в силу названной причины инструментальная музыка охотно шла на сопоставление джазового творчества со старинной культурой музицирования — через активное проникновение импровизационности с типичным для нее perpetuum mobile (во 2-м фортепианном концерте Щедрина, в 4-й симфонии Эшпая есть стилизация барочной и джазовой музыки, в его же Концерте для оркестра состав взят у Бенни Гудмена).

Названные приемы вкупе с целой серией иных признаков способствовали продолжению процессов *театрализации инструментального творчества* (в его симфоническом и камерном жанрах). Известно, что театрализация инструментальной музыки началась еще в XIX веке, когда создавались симфонии с хором (Берлиоз, Лист), партитуры с вокальным и инструментальным соло (Берлиоз, Малер), сочинения, связанные с конкретной литературно-художественной программой (симфонические поэмы Листа и Чайковского).

XX век дал особый простор симфонии с вокалом, проявил экспериментально-звуковую деятельность в сфере не только интонационности, но и тембра. В концерте для ударных и оркестра «Посвящение Бетховену» А. Вустина (написан в форме вариаций на тему — стилизацию в духе Бетховена) в последней вариации инструменталисты поют с закрытым ртом и некоторые при этом еще и играют[15]. У того же композитора есть «Музыка для десяти» (1991), где кроме солистов десятый исполнитель — дирижер. Музыканты с ним разговаривают, а не только играют, порой читают как бы с листа. Он же включает звукозапись фрагмента «Посвящение Бетховену».

Подлинным героем симфонии Губайдулиной «Слышу... умолкло» стал дирижер, «каденция» которого представляет чисто мануальную реализацию эпизода с молчащим оркестром. Огромную роль в этом произведении выполняют жест, ритм, паузы, наполненные смыслом. По-особому располагаются на сцене оркестровые группы: виолончели и контрабасы двух струнных оркестров выдвинуты на первый план, солируют четыре ударника, орган.

Признаки «инструментального театра» сообщают отдельным не только оркестровым, но и камерным произведениям известную долю экстравагантности (Слонимский, Шнитке): участники

перемещаются по сцене, нетрадиционным способом общаются со своими инструментами. Однако здесь имеет место лишь внешнее сходство с изобретениями авангардистов или с идеями театра абсурда. В наиболее талантливых работах игровые моменты выполняют глубоко символическую функцию, несут в себе конкретный смысл.

Идея образной конкретизации стоит и за приемом *вербализации замысла инструментального сочинения*. С давних времен симфония использует широко известные образцы мировой литературы как цитаты. Особую роль здесь приобретает *смысл подразумеваемого слова*, которое может срабатывать в виде цитаты (16-я симфония Вайнберга, посвященная памяти Шостаковича, вводит аппликацию из «Пиковой дамы» Чайковского — «Прости, небесное созданье») или автоцитаты (реплика Катерины «Сережа, хороший мой» в 14-м квартете Шостаковича, посвященном Сергею Ширинскому)[16].

Контакты инструментальной музыки и театра по-прежнему действенны и на более широком уровне. Симфония в четырех фрагментах Ю. Буцко написана на материале балета «Прозрение», который автор назвал «хореографической психологической драмой». В основу своей 4-й симфонии А. Эшпай положил музыку балета «Помните!» («Круг»).

Итак, *синкретичность жанра инструментальной музыки в 70—90-е годы возникала как альтернатива ее большей устремленности к канону в 40—60-е годы.*

Вероятно, это было одной из причин образной, жанровой и структурной панорамности инструментальной музыки, где достаточно многомерно развивалась как сфера программного творчества, так и область непрограммных сочинений. Среди первых: симфонические поэмы («Подросток», «Водолей» Б. Чайковского, «Автопортрет» для симфонического оркестра Щедрина, 1984, где использована тема-монограмма), сюиты в виде «избранных страниц» из кино- и театральной музыки («Романтическая музыка» Щедрина, решенная в виде лирического «конспекта» балета «Анна Каренина», его же сюита из «Дамы с собачкой», «Мастер и Маргарита» А. Петрова), концерты для оркестра («Старинная музыка провинциальных русских цирков» Щедрина).

Возникает серия работ, связанных с пасторальной темой («Времена года» Д. Смирнова, а также партитуры Р. Леденева, В. Тарнопольского, А. Вустина, Т. Сергеевой, С. Беринского). В концерте-симфонии для скрипки с оркестром последнего (1984) выделяются «живописные» свойства оркестровки.

Обобщенная программность свойственна также симфоническому творчеству А. Караманова. Композитор из Симферополя создал 24 симфонии за период 1954—1986 годов, большинство из которых, к сожалению, сразу попали в фонд незвучащей музыки[17]. Вместе с тем композиторы-современники всегда отдавали дань его одаренности. Шнитке, в частности, отмечал: «У Караманова большой талант. Даже в заблуждениях своих он искренен и привлекателен»[18].

Гигантская эпопея «Бысть»[19] — цикл из шести симфоний, написанных между 1976 и 1980 годами Карамановым, — метафорически соотнесена с основными событиями жизни нашей страны за шесть десятилетий.

В середине 60-х годов родился его цикл из десяти одночастных композиций для увеличенного состава оркестра (в 10-й симфонии привлечены также хор и солисты) под общим названием «Совершишася». Само церковнославянское слово взято из Евангелия от Иоанна, в котором зафиксировано последнее слово Христа на кресте. Религиозная программность отражена здесь обобщенно, вне деталей: перед нами типичный пример перенесения концепции религиозной музыки на внекультовый жанр. Результатом подобного воплощения религиозной темы становится музыка, как бы освобожденная от знаков мирского и одновременно от наиболее фундаментальных постулатов классической сонатной конструкции (например, таких, как оппозиция тематизма, его интенсивное преобразование, направленность формы к кодам-обобщениям). Здесь все иное: порожденное обобщенной программой погружение в себя, бесконечное медитирование. Подобные симфонические мистерии оказываются лишь направляемыми религиозной программой.

К близкому типу программности в какой-то степени может быть отнесена «Симфония элегий» для двух солирующих скрипок, струнного оркестра и ударных В. Артемова (1977). Эта му-

зыка также вдохновлена верой как основой земного существования. «Истинная вечная благость» — так названа 2-я симфония Г. Уствольской (1979), ее же 3-я симфония носит название «Иисусе Мессия, спаси нас» (1982). Обобщенная программность присутствует в 4-й («Молитва», 1987) и 5-й («Амен», 1990) симфониях петербургского композитора.

Обобщение программы в иных композициях определяется их посвящением общезначимой дате, событию. К 1000-летию Крещения Руси Щедрин создает «Стихиру» (1987), к 300-летию Баха пишет «Музыку для города Кетена» (1984).

В силу особых художественных задач композиторы прибегают и к типу *открытой программности*. В 3-й симфонии («Севастопольской», 1980) Б. Чайковский делает город-герой главным «действующим лицом» концепции. Точно обозначено в симфонии и время действия: события двух войн, двух веков показаны как бы на разных звуковых экранах. Поэма В. Успенского «Посвящение мужеству» (1983) воскрешает эпизод блокады Ленинграда.

Среди множества примеров показательна программная направленность 10-й симфонии Слонимского «Круги ада», посвященной «всем живущим и умирающим в России» (1992).

«Далекие сны детства» — так определил А. Чайковский сюжетный смысл двойного концерта для скрипки, альта и струнного оркестра (1988).

В творчестве отечественных композиторов всегда было и продолжает сохранять особую роль чувство формы, а не догмат конструкции.

Подчеркнем существенное: если в 70—80-е годы при создании инструментальных сочинений индивидуализация формы приобретала почти нормативный смысл (как в сфере симфонизма, так и в камерной музыке), то в 80—90-е эта тенденция существует наряду с реализацией других возможностей. Вновь композиторы не чураются традиционных канонов формы (четырехчастна, например, симфония Денисова), многочастности (двенадцатичастна симфония Губайдулиной «Слышу... умолкло») и одночастности. Последняя оказалась востребованной более всего и обна-

ружила спектр вариантов. Среди них сжатый цикл на канонической основе (4-я симфония Эшпая, где роль I части выполнила экспозиция, II — разработка, третий раздел приближен к медленной части, а четвертый — к финалу).

Расхожей оказалась одночастная симфония в виде свободного набора звуковых событий, естественно, абсолютно индивидуальных у каждого автора. Смысл такого рода драматургии — скорее в постоянном нанизывании вопросов, чем поиск на них ответов. В одночастных конструкциях (симфонических, камерных или в сфере концерта) имели место параллельно-фабульное движение, линейная последовательность материала либо круговой принцип. В параллельно-фабульном движении две-три идеи постоянно повторяются в развитии с сохранением или, чаще, значительным преображением исходного образа (симфонии Канчели, Тертеряна).

В одночастных симфониях с линейно-последовательным развитием доминирует неповторяемость тем-образов (таковы, например, 2-я и 3-я симфонии Шостаковича). Круговой принцип по семантике формы близок концентрическому: наличие пролога и эпилога[20].

Указанные принципы формообразования находятся, естественно, в прямой взаимосвязи с ведущими тенденциями музыкального языка. В изучаемый период менее типичны случаи тотальной приверженности к той или иной современной технике композиции в их исконном виде (исключение — Н. Каретников). Работа в смешанных техниках сохраняется у Губайдулиной, Шнитке, Денисова (у последнего, кстати, снижается роль серийного письма и интереса к пуантилизму). Словом, примат в 60—70-е годы серийной организации, алеаторических фактур, строго регламентированных ритмических структур уступает место иным средствам развития, среди которых особую роль начинают играть свободно-вариантные формы. Создается впечатление, что композиторы порой берут из прошлого лишь центральную *идею симфонии,* где свойственная симфонизму конфликтность, как правило, остается реализованной в конфронтации ведущих образно-смысловых начал. Они — из вечных оппозиций и жизни, и искусства: добро — зло, свет — тьма, возвышенное — низменное и

прочее. Оппозиции традиционно подкреплены темброво: струнные, челеста, клавесин сохраняют за собой право на воплощение добра, медные, ударные, низкие деревянные экспонируют силы зла. Кульминации, естественно, восходят к смешению тембров.

Показав общие тенденции симфонии и концерта, есть смысл коснуться и некоторых специфических свойств последнего.

В XX веке *жанр концерта* переживал периоды меньшей или большей востребованности: например, в 20—40-е годы произведения данного жанра уходили на второй план. Начиная с 60—70-х годов возникает всеобщий интерес к жанру, его количественный рост. В эти десятилетия в связи с новациями музыкального языка, идущими от второй волны авангарда, в отдельной части концертных сочинений наблюдается отказ от канонизированных форм и индивидуальный подход к проблемам жанра. Тенденция к многозначности толкования формы не исключала в каждом конкретном случае весьма четкую, логически обоснованную конструктивную идею. В 80—90-е годы более очевидными становятся признаки стабилизации жанра, которые охватывают все сферы художественного творчества.

Сохранить свои индивидуальные свойства концерту всегда помогают родовые качества; в их числе концертирование, игра, состязательность, виртуозность и импровизационность. В облике концерта каждая из фундаментальных черт оказывалась способной стать либо доминирующей, либо, напротив, совсем отсутствовать, или лишь обеспечивать контакты с другими жанрами. Самой стабильной чертой оставалась виртуозность.

В концерте 60—70-х годов преобладало уменьшение концертности, понимаемой как яркость, коммуникативность (при усилении роли психологизма, медитативности). Меньше становилось игровых моментов и состязательности. Солист чаще включался в единый звуковой поток с оркестром. Ближе к концу века концерт, не отказавшись от своих завоеваний минувших десятилетий, все же больше тяготел к образной открытости, не чурался романтической выпуклости эмоций.

Имела место авторская индивидуализация в трактовке жанра: практически у каждого композитора, неоднократно обращавшего-

ся к концерту, вырабатывался свой концертный стиль (Эшпай, Щедрин, Шнитке, Денисов, Б. Чайковский, Вайнберг и другие).

Обилие и разнообразие концертов, созданных в XX веке, стимулировалось такими важнейшими факторами, как *множественность ярчайших исполнительских индивидуальностей и расширение состава солистов*. Здесь усилия композиторов и исполнителей шли как бы в едином потоке. Исполнители-виртуозы становились стимуляторами фонических экспериментов.

Создаются концерты не только для традиционных «лидеров» (фортепиано, скрипки, виолончели), но и для оркестровых инструментов (контрабаса, альта, фагота, ударных, органа, саксофона), а также для народных инструментов (гитары, аккордеона, баяна)[21].

Художественные феномены Ю. Башмета и М. Ростроповича, Г. Кремера, Ф. Липса, М. Пекарского, Н. Петрова и других выдающихся отечественных музыкантов провоцировали рождение серии концертов: для альта (Денисов, Шнитке, Р. Бунин, М. Ермолаев, Леденев, Б. Чайковский), виолончели (Банщиков — пять, Беринский, Буцко, Леман, Вайнберг, Б. Чайковский, Шнитке), скрипки (Шнитке, Денисов, Беринский, Эшпай), фортепиано (Щедрин — пять, Леденев, Эшпай), ударных[22].

В звучности фортепиано (как солиста и оркестрового инструмента) часто на первый план выдвигаются его ударные свойства, в то время как у струнных сохраняется ведущая роль кантилены.

Постоянен интерес к синтетическим политембровым структурам, что предопределяет смешанный состав солистов концерта. Буцко, например, создает концерт для органа, клавесина, челесты и фортепиано (1970), Слонимский пишет «Славянский концерт» для органа и струнного оркестра (1978), Каретников — концерт для духовых (1965), Артемов — «Концерт для тринадцати духовых и ударных» (1967).

С постоянством роли «инструментального театра» связано, на наш взгляд, пристальное внимание композиторов к жанру концерта для оркестра, концерта для нескольких солистов, а также к concerto grosso. Интерес к последнему особенно явственен у Шнитке, хотя к этому жанру обращались и другие мастера (Б. Арапов, Б. Тищенко, К. Волков). Г. Дмитриев пишет свои «Сцены» (1980) в жанре concerto grosso, где диалоги и полилоги возникают меж-

ду клавесином, контрабасом, струнным квартетом и камерным оркестром. Губайдулина предлагает вариант concerto grosso для двух оркестров — эстрадного и симфонического (1975).

Среди авторов концерта для оркестра Щедрин («Стихира», «Старинная музыка российских провинциальных цирков»), Слонимский, Эшпай, Шнитке.

Вновь стал привлекателен двойной концерт. В числе примеров: для флейты и гобоя Денисова (1978), для скрипки, альта и струнного оркестра «Далекие сны детства» А. Чайковского (1988), концерт для двух скрипок и струнного оркестра М. Ермолаева (1986), концерт для флейты, фортепиано и камерного оркестра Б. Тищенко.

Многие композиции для солистов с оркестром являются по жанру симфониями-концертами, что иногда выносится и в название (Симфония-концерт для скрипки с оркестром С. Беринского, 1984). Очевиден интерес и к камерной ветви концерта («Ночные гимны» для фортепиано и камерного ансамбля, 1984; концерт для гобоя и пятнадцати струнных, 1987, А. Раскатова, «Sinfonia da Camera» для флейты, гобоя, двух групп струнных и ударных В. Шутя, 1978).

Новые возможности для привнесения черт инструментального театра композиторы находили (как и в симфониях) в сочетании в концерте академических традиций и принципов маскультуры. К последней, как известно, сам жанр был открыт изначально. Различные тому примеры дают концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов Слонимского, 2-й фортепианный и саксофоновый концерты Эшпая, concerto grosso для эстрадного и симфонического оркестров Губайдулиной, concerto grosso Шнитке.

Концерту как жанру свойственна высокая степень спонтанности, реализуемая через импровизационное начало (фактор игры). Все это создавало широкие возможности для «игры стилями», «игры жанрами», в том числе и бытовой музыки, что расширяло арсенал игровых и внемузыкальных приемов жанра. Виртуозный инструментализм, свойственный современной не только сольной, но и оркестровой манере, допускал контакты с роком, джаз-роком, фьюжн.

Вместе с тем концерт, как и другие симфонические жанры, оказался связанным и с духовной сферой, не являясь, однако, культовой музыкой. Ряд заглавий свидетельствует об этом наглядно: «Introitus» (фортепианный концерт) и «Offertorium» (скрипичный концерт) Губайдулиной, «Ave Maria» (3-й фортепианный концерт) Караманова, «In Memoriam» (скрипичный концерт) Артемова.

Среди симфонических жанров именно концерт чаще других возникал как заказное сочинение или посвящение определенному артисту. В таком случае на смену традиционной триаде (композитор-произведение-исполнитель) выстраивалась цепочка иной зависимости: *исполнитель-композитор-произведение-исполнитель*. Последний здесь как бы участвует дважды — в рождении и озвучании сочинения. Артист импульсирует не только рождение общей концепции, но и исполнительскую реализацию пьесы (в процессе создания произведения композитор неизменно учитывает специфику «исполнительской интонации» артиста).

Несмотря на обилие жанровых разновидностей, концерт последней трети XX века сохраняет генетическую связь со своими предшественниками, опирается на базовые инварианты жанра. Уникальность самого жанра зиждется на сочетании консервативности и мобильности: при устойчивости типологических признаков жанр оказывается открытым к постоянным видоизменениям и развитию. При способности к внутренним и внешним видоизменениям концерт всегда сохраняет свое жанровое ядро, которое и позволяет не сливаться с родственными ему симфоническими видами. При этом обилие жанровых решений внутри концерта неизмеримо возросло к концу века: наряду с академически устойчивым видом сольного концерта возникли концерты-ансамбли разного состава, концерты для одного солирующего инструмента.

Расширяется группа жанров, с которыми концерт вступает во взаимодействие. В их числе традиционно не только симфонические, но и вокальные. По-прежнему показателен «альянс» концерта и симфонии. Среди их разнообразных взаимодействий выделилось несколько принципов: с преобладанием концертной основы (двойные, тройные), с приближением к типу симфонии с солирующим инструментом (симфония с арфой Б. Чайковского). Закрепился и смешанный тип, где оба звена находятся в равновесии.

Взаимодействие с вокальными жанрами, реже составами (романс, речитатив в концертах Леденева, введение хора в виолончельный концерт Холминова) естественно не устанавливает новых типов взаимосвязи слова и музыки, но в сфере инструментализма способствует дальнейшему расширению вокальности как типа интонирования.

В этом плане примечательно и возобновление в XX веке интереса к традициям мотета («Симфонический мотет» Слонимского, 1976), который становится в нашем столетии одним из прототипов техники композиции (Веберн, Стравинский, Лигети).

Концерту XX века доступны любое содержание и любые выразительные средства. На функцию темы, например, в концертном сочинении 60—70-х годов может быть выдвинут любой элемент звучания, если на нем композитор сконцентрировал энергию эмоционального развития[23]. Широко используются разнообразные приемы современной композиторской техники: серийность[24], пуантилизм, сверхмногоголосие, микрополифония, микротематизм, четвертитоновость, ритмическое и мелодическое варьирование микроячеек, детализированная полиритмия, кластерная техника, выделение групп (камерная трактовка большого оркестра).

Однако наряду с указанными тенденциями концерт конца века не только не чурается, но, напротив, все очевиднее привлекает весь арсенал выразительных средств, накопленных им в огромном историческом пространстве.

В частности, наблюдается развитие многочастного классико-романтического концерта, где особенно велика роль концерта-симфонии. Не менее активно используется тип одночастного романтического концерта поэмного типа. Не ослабевает интерес к камерной разновидности концерта (концертино, солист и струнный оркестр), в которой обостряется внимание к возможностям составов с ансамблевым принципом игры.

Можно попытаться вывести типологические свойства современного концерта, где все заметнее вытеснение принципа диалогичности на периферийные роли и практическое слияние партий солиста и оркестра, замещение тотальности диалога монологическим высказыванием. Именно это оказало воздействие на

изменение соотношения «солист и оркестр», на особенности интонационно-тематического развития, на усиление роли каденции.

Диалогически-игровая природа концерта теперь охотнее сочетается с возможностями монологических построений. Первая порой оказывается подчиненной вторыми. Стало очевидным, что концерты из жанра с доминантой диалогического начала все чаще переходят к его трактовке как согласия, совместного музицирования. Новое ощущение баланса «солист (первый среди равных) и оркестр» приводит к повышенной дифференцированности оркестровой партии, в которой важную роль играет принцип коллективного солирования.

Идея диалогичности резче проступает в сольном одночастном концерте. Здесь диалог проявляет себя на разных уровнях — образных сфер, сочетания солист-оркестр, tutti и каденции, диатонических и хроматизированных эпизодов, тональной и атональной музыки, типов фактуры, разной метрики (регулярной и нерегулярной), разных средств организации звуковой материи (серийной, сериальной, алеаторической). Закрепилась ранее уже обозначившаяся[25] переменность функций внутри разделов формы концерта, в частности перенесение центра тяжести с начальной фазы на последующие.

В отличие от театральной музыки (включая аудиовизуальные сферы), где очевидно уменьшилась роль оркестровых преамбул (движение явно шло в сторону возрастания интермедийных разделов, например антрактов), в симфоническом творчестве наблюдалась иная тенденция. В одночастных формах, в том числе и концертных, все большую роль начинают играть пролог и особенно эпилог, нередко драматургически уравновешивающие монтажность общей структуры и приближающие ее к поэмности[26].

Речь идет о сокращении роли туттийных эпизодов[27] в пользу все более масштабного включения каденций. Последние становятся важнейшими драматургическими узлами всей формы, могут быть многократными и включаться в любой раздел. Если, например, в 1-м виолончельном концерте Шостаковича каденция выделена в самостоятельную часть, то 1-й виолончельный концерт Тищенко открывается каденцией.

Итак, в современной музыкальной практике инструментальный концерт не только сохранил свое лидерство. Усилилась и *роль принципа концертности,* который наблюдается в сочинениях композиторов самых разных стилевых ориентиров.

Принципиально новым моментом в драматургии современного концерта представляется переход от открыто диалогического типа драматургии к резкой конфронтации, оппозиционности составляющих ее элементов. Особую энергетику форме концерта сообщает противопоставление структурности и деструктивности, звуковой энергии и интонационно разряженных пластов (нередко с цитатами, квазицитатами, аллюзиями определенного стиля, жанра, конкретных сочинений), сонорной ткани и диатоники архаического склада, ретро и авангарда. Словом, моментов размышления, монолога — и резко сменяющихся картин внешнего мира.

Столь расширившийся спектр смысловых оппозиций — результат воздействия на чистую музыку аудиовизуальных искусств: музыка все более становится открытой конкретике, привлечению механизмов действенности как важнейших основ ее театрализации. В числе многочисленных примеров 4-й скрипичный концерт Шнитке, где в кульминации II части импровизация скрипки, достигнув эмоционального пика, переходит в визуальный ряд — немые жесты солиста. Внемузыкальными эффектами пользуется и Губайдулина: во 2-м виолончельном концерте вводится тремоло древком смычка между струн, в симфонии «Слышу... умолкло» есть, как уже отмечалось, визуальная каденция одного дирижера.

Некоторые общие наблюдения над стилем инструментальных концертов подтвердим анализом отдельных произведений. При этом еще раз подчеркнем, что стилистические тенденции в симфониях и концертах протекали в едином русле. Покажем это аналитическим рассмотрением обоих жанров в творчестве одного мастера (например, Шнитке, Губайдулиной, Денисова) или выявляя важные тенденции изучаемых жанров (лирико-философский и эпический аспекты, симфония в контексте национально-фольклорных традиций или «в альянсе» с маскультурой) в художественных исканиях Щедрина, Слонимского, Эшпая и других.

Одним из центральных явлений симфонизма второй половины XX века стало творчество Альфреда Шнитке. Композитор, тяготевший к романтической исповедальности и философскому концептуализму, пишет музыку, наполненную сильнейшим напряжением чувств, самоуглублением, психологическим типом освещения жизненных коллизий.

На вопрос: в чем видны общие черты Шнитке и Шостаковича, Г. Рождественский, сыгравший около сорока премьер первого, заметил: «В летописи времени, в летописи интонаций времени и в манере использования материала, в том числе бытового. Мне кажется, что Альфред — такой же, как Шостакович, летописец времени, перевернувший следующую страницу летописи России в музыкальном искусстве. Возникло ощущение зятягивающейся раны после смерти Шостаковича. Стало ясно, что мост уже не висит над пропастью, а построен»[28].

Шнитке причисляют к последователям Шостаковича. Показательнейшее явление — обильное привлечение монограмм: в 4-м скрипичном концерте почти весь материал выведен из монограмм — Шнитке, Кремера, Денисова, Губайдулиной, Пярта. В 3-й симфонии из монограмм выведены последовательности трезвучий, а над ними из тех же монограмм сделаны серии. Не отрицая связи с Шостаковичем, Шнитке, однако, вносит существенные коррективы: «Я не являюсь *сознательным* последователем (как, например, Борис Тищенко). Возьмем феномен формы Шостаковича — первое, что приходит в голову. Долгие развития, длинные кульминации — все это присутствует у меня не потому, что я *подражаю* Шостаковичу, но потому, что я вырос в среде, в атмосфере, связанной с его музыкой. И даже не вдаваясь в окончательную ценность среды — у меня не было выбора, когда я складывался. И через Шостаковича я пришел к Малеру. В свое время сильнейшее впечатление на меня произвел 1-й скрипичный концерт и 10-я симфония. Все мои скрипичные концерты, включая 4-й, написаны под воздействием концерта Шостаковича»[29].

Уже с середины 60-х годов в инструментальных сочинениях складывался тип драматургии, где фабульность представлена не столкновением и борьбой контрастных образов, не сферой дей-

ствия как таковой, а жизнью эмоций и работой психики. Медитация составила главную пружину действенности: воспоминания, ассоциации, наплывы, внутренняя жизнь индивида насыщает звуковой материал.

Шнитке тяготеет к запечатлению остротрагедийной образности. Процессам деструкции, неотвратимого разрушения противостоят символы духовной Красоты и Вечности. Однако восхождение к ним воплощается не преодолением натиска злых сил, а резкими, порой непредсказуемыми поворотами в контрастную сферу изначально позитивных или нейтральных образов.

Огромна роль мифологических, ритуально-обрядовых образов, символики, ассоциативности: «Мне очень интересно писать сочинения, где не все лежит на поверхности. Я пришел к выводу, чем больше всего в музыке „запрятано", тем более это делает ее бездонной и неисчерпаемой, конечно, если это „запрятано" на разных уровнях — не так, как это делали сериалисты. Они ничего не запрятывали, а просто использовали цифровые пропорции. Но если что-то — какая-то магическая суть — запрятана, то след ее будет понят»[30].

Как и любой выдающийся мастер, Шнитке прошел значительную творческую эволюцию, где многое вместе с тем оказывалось в сфере константности. Гигантское симфоническое наследие Шнитке обладает свойствами макроцикличности. Его объединяет наличие сквозных образов-символов — трагического героя, времени и вечности, искусства и антиискусства. Возникали, естественно, в стиле композитора и свои переменные величины. Такова, например, подвижность соотношения импульсов творческого процесса.

Шнитке признавался, что для него характерны два метода композиции: сочинение «в свободном парении» или длительная тщательная подготовительная работа: «Последние годы я стал меньше опираться в работе на рассчитанное и точно сделанное (в их числе, например, 4-я симфония, 3-е concerto grosso. — *Е. Д.*) и больше — на как бы непроизвольное, вроде бы расчетам не поддающееся». «Меня перестало удовлетворять то, что я — скажу прямо — вычислял в музыке. Конечно, я упрощаю, там были не только вычисления. Я понял, что какая-то ненормальность коре-

нится в самом разрыве, который есть в современном музыкальном языке, в пропасти между лабораторной „вершиной“ и коммерческим „дном“. Необходимо — не только мне, исходя из моей личной ситуации, но в принципе этот разрыв преодолеть. Музыкальный язык должен быть единым, каким он был всегда, он должен быть универсальным. У него может быть крен в ту или иную сторону, но не может быть двух музыкальных языков. Развитие же музыкального авангарда приводило именно к сознательному разрыву и нахождению иного, элитарного языка. И я стал искать универсальный музыкальный язык — в музыкальном плане моя эволюция выглядела именно так»[31].

Своеобразный мелодический язык, в основе которого резко прорисованная интонация, нередко лишенная традиционной тональной опоры, сложился еще в 60-е годы. Природа такого интонирования — романтически-субъективная, ведущие жанровые прототипы — монолог, речитатив, прозаическая речь. Очевидна преимущественная склонность к струнным инструментам. Интервал в тематизме имеет мелодический смысл и тем резче высвечивает роль фиксированной микроинтервалики. Обширные мелодические построения помещены в узловых моментах формы, в первую очередь в начальных. После отхода от серийности хроматическая интонационность остается одной из характерных примет стиля.

Шнитке из тех, кто своей музыкой доказывает универсальность мировой культуры во всем ее историческом пространстве. В его сочинениях порой нарочито неразведенными оказываются свое и чужое «слово», прошлое и настоящее, архисложное и наипростейшее. Вольное переосмысление всех накоплений «прилавка мировой художественной культуры» (Щедрин) придает особую смысловую направленность сочинениям Шнитке. Композитор утверждает, что ему важно было «найти единство различных манер, различных стилей, различных техник». При этом он не ставит задачу добиться того, чтобы «разные слои музыки вступали друг с другом в контрастное соотношение, при котором их полистилистика осознавалась бы. Мне хотелось, — подчеркивает он, — чтобы они соединялись в нечто синтезирующее элементы разных манер». Исследователь справедливо подчеркивает, что прежнее

«обобщение через стиль» замещается «обобщением стилей»[32]. Инструментальная музыка Шнитке, в том числе симфоническая, стала стилистически многомерной, темы не только образно взаимодействуют или конфронтируют, но и начинают проникать друг в друга, причем не столько интонационно, сколько прежде всего стилистически.

Особая плотность «событий» на единицу музыкального времени (при активном воздействии и внемузыкальных факторов) породила явление, которое можно определить как известную «условность формы», когда звуковой материал «ставит форму под вопрос и дает ей реализоваться через вопрос». Исследователи заметили, что «форма распирается изнутри — она становится как бы макроформой, внутри которой происходят события, не относящиеся к традиционной форме, хотя поначалу вырастающие из нее» (А. Ивашкин). В связи с этим композитор замечает, что «есть некий универсальный инвариант, который в переиначенных вариантах превалирует в большинстве сочинений, — это соната, или „отсветы сонаты“»[33]. На этой основе сложился центральный для Шнитке тип одночастной композиции с сохранением типологизированных контрастов с более или менее выраженной циклической самостоятельностью разделов.

Последние, несмотря на эмоциональную многопрофильность и относительную автономность, неразрывно связаны незримой нитью смыслового и формального единства. «Отказавшись от сериализма, я не отказывался от идеи структурной упорядоченности, я просто пытаюсь подчинить ее ощущению. Вся точная техника, все „запрятанное“ в музыку — монограммы, символы, пропорции, намеки, аллюзии — все равно воспринимаются. Сочинение, лишенное такой подводной части, не может произвести устойчивого и длительного впечатления. Поэтому я все время колеблюсь между двумя методами работы. Структурно упорядоченные сочинения, где есть канон и догма, — 4-я симфония, 3-е concerto grosso — чередуются с сочинениями, где канон почти отсутствует, — 4-й скрипичный концерт, альтовый концерт, 2-е concerto grosso. Если я пишу сочинения одного типа, это быстро приедается, получается какая-то ложь. Я должен все время менять технику»[34].

В концертах и симфониях практически отсутствует финал — в его устоявшемся, классическом понимании общего итога, завершающей точки. «В моих сочинениях все часто уходит в многоточие или просто прекращается, кончаясь без финала. Это, собственно говоря, пошло с Малера и Чайковского. Я вообще много думал о проблеме финала. И пришел к выводу, что она возникла, когда воцарился атеизм. До этого проблемы финала все-таки не было»[35].

Из типологических черт подчеркнем почти обязательное возвращение течения музыки к исходному материалу. Причем замыкание шло не по принципу формальной репризы — имел место выход на коду, семантика которой значительно сложнее и глубже простой функции повтора.

В отечественной музыке второй половины XX столетия делалась попытка запечатлеть разноголосицу контрастов жизни. В их числе 1-я симфония Шнитке, жанр которой автор определил как «симфония — антисимфония» (1972)[36]. Громкий резонанс первого исполнения симфонии в Горьком вызвал поток разноречивых суждений в прессе, журнал «Советская музыка» провел дискуссию (1974, № 10). Как и при оценке 1-й симфонии Шостаковича, далеко не все критики достойно оценили попытку композитора утвердить гуманистическое начало сквозь трагические противоречия современной жизни[37].

А вместе с тем монументальное полотно 1-й симфонии Шнитке не порывало с традициями классико-романтического симфонизма. Об этом свидетельствуют, в частности, общая концепция четырехчастной формы, жанровая трактовка частей, тематические связи (начальная импровизация повторяется в коде).

Симфония очень емко включила в свой арсенал привычный комплекс средств выразительности 70-х годов: алеаторику всех видов вплоть до свободной импровизации, цитаты-коллажи, пространственные эффекты, стилистические конфликты, наложение «живого» звучания на запись (как и в «Пере Гюнте»), сверхмногоголосие, инструментальный театр.

В те годы не могла не ошеломить театрализация исполнения, свободное смешение мотивов-образов Баха, Бетховена (финал 5-й), Гайдна (заключение из «Прощальной симфонии»), вальсов

Шуберта, триумфальных и похоронных маршей, джаза. Весь этот разноликий звуковой мир создавал ощущение зарисовки времени, даже привносил элемент хроникальности (композитор тогда работал над фильмом М. Ромма «Мир сегодня»).

«Полистилистика, взаимодействие стилей дали мне выход из той довольно трудной ситуации, в которую я был поставлен, сочетая долголетнюю работу в кино — и за столом. Было время, когда я просто не знал, что делать: надо было бросать либо одно, либо другое. Этот выход был не только внешним, но и по сути проблемы, потому, что, работая в кино, я не халтурил, а занимался этим серьезно. Сначала, в первые годы, мне было даже интересно писать, ничего не стилизуя, марши или вальсы. Какое-то личное удовлетворение мне это доставляло. А потом наступил кризис, когда я уже не знал, как двигаться дальше. И выходом стала для меня 1-я симфония, в которой было взаимодействие кино и „стола“»[38].

Не менее неожиданной по жанру была 2-я симфония, St. Florian, симфония-месса для солистов, камерного хора и симфонического оркестра (1979)[39]. Импульсом к ее написанию послужило посещение монастыря Сан-Флориан в Австрии, где жил и похоронен Брукнер[40]. Возникли заказ оркестра Би-би-си написать пьесу для концерта Г. Рождественского и предложение последнего: «Может быть, что-нибудь, имеющее отношение к Сан-Флориану?» — «Это было „оно“: я тут же понял, что напишу „невидимую мессу“ — симфонию на хоровом фоне. Шесть частей симфонии следуют обычному порядку мессы, в хоровой партии цитируются литургические мелодии. Может ли устареть форма, текст которой кончается словами „Даруй нам мир“?»[41]

Симфония вобрала в себя важные стилистические искания Шнитке 70-х годов и прежде всего опыт 1-й симфонии и Реквиема. Многочастная композиция близка позднеромантическим концепциям. Множество цитат подлинных григорианских песнопений во всех частях не создают полистилистического контраста с «авторскими» эпизодами. Целостность исходной «модели» приводит и к отказу от конфликтной драматургии — конфликтность уступает место вариативности. Медитативность становится главной пружиной действенности.

Облик 3-й симфонии (1981) также в какой-то своей части был обусловлен внешним импульсом: предложение из Лейпцига написать сочинение на открытие зала Gewandhaus вызвало решение композитора «придать ей приметы немецкой (австро-немецкой) музыки. В этом сочинении можно услышать некоторые напоминания о музыке Вагнера, Малера, Баха и многих других. Есть стилизация и есть псевдоцитаты, хотя нет ни одной точной цитаты. Сознательная попытка стилизации сделана на основе тематического единства и общей интонационной идеи»[42].

Философская концепция симфонии преломляет образный мир классико-романтической симфонии сквозь призму драматических коллизий XX века, прежде всего Малера и Шостаковича. Чрезвычайно показательна для стиля Шнитке пространственно-акустическая и тембровая режиссура.

В тематизме сочинения (в виде монограмм, символов, квазицитат) представлены 33 композитора: от Баха до современности. Словом, сжато проносятся главные вехи истории немецко-австрийской музыкальной культуры. В четырехчастном цикле симфонии I часть «имеет своеобразную функцию — совмещение сонатного allegro с жанровой средней частью, III — „злое скерцо", IV часть — медленный финал (в традициях позднего романтизма), эмоционально-смысловой центр и итог»[43].

О единственном сонатном разделе симфонии, II части, Шнитке сообщает как о примере «переиначенности» этой формы: «...Она сильно поставлена под вопрос, там есть внесонатные факторы. Взаимодействие разных тем, иллюзорность самих тем, то есть *границ* темы, фиктивность материала главной партии (она — как бы главная, а по сути более важный материал — побочная). Точные функции сонатной формы, главной и побочной тем там перевернуты»[44]. В связи с IV частью, следующей за III attacca, Шнитке говорит о ее «бесфинальной, эпилогической функции».

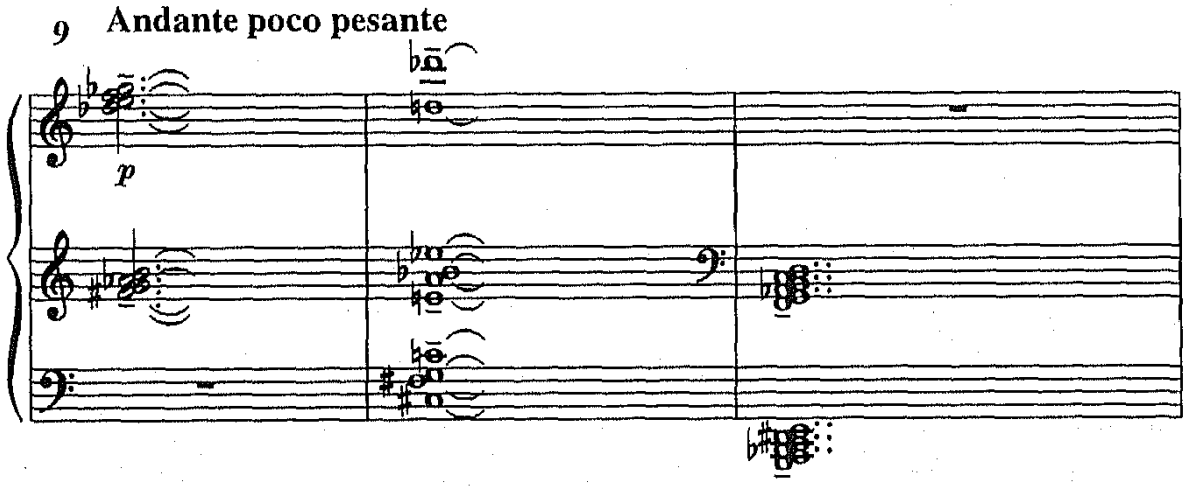
Одной из первых изданных на родине симфонических партитур Шнитке стала его 4-я симфония для солистов и камерного оркестра, написанная в 1984 году[45]. Авторский комментарий к сочинению дает исчерпывающее представление и о его замысле, и о фазах реализации, и о технологической стороне. «Вначале я думал, что это будет камерная симфония с солирующим форте-

пиано. Но в процессе работы счел необходимым добавить еще два солирующих инструмента — клавесин и челесту. Это было вызвано тем, что музыкальный материал потребовал своеобразного „варьированного канона", непрерывного имитирования партии фортепиано родственными тембрами. Я ввел в партитуру также хор и солистов. Причем имеются два исполнительских варианта: для камерного оркестра и четырех солистов (сопрано, альта, тенора, баса) и для оркестра большого состава с хором и двумя солистами (альт и тенор), которые поют в тех эпизодах, где интонирование требует большей индивидуализации. Симфония на части не делится и представляет собой три цикла вариаций, объединенных в сквозную форму[46]. Исходя из характера тем, я выстраивал соответствующее им развитие, стараясь добиться сдержанности и строгости обряда. В последнем эпизоде, когда вступает хор, контрапунктически соединяются основные темы, до этого звучащие порознь»[47].

4-я, как и предшествующие партитуры, по тону романтически-исповедальна. Ее драматургия строится на противопоставлении медитативного начала, полнейшего самоуглубления и открытой эмоциональности с предельным обострением чувств. «Мне трудно, конечно, самого себя анализировать, но все же я сразу скажу, что элементы романтической музыки, безусловно, есть в моих сочинениях — может быть, их больше всего. Сама драматическая концепция формы, которая в них преобладает, взята прежде всего из романтизма. И господствующий тип экспрессии более всего обязан поздним романтикам. Кроме того, у меня есть „постоянный интерес" к музыке предыдущих эпох — к музыке барокко, строгого стиля и еще более раннего времени, к григорианскому хоралу или ко времени первого многоголосия, органума или знаменного распева, вообще ко всевозможным архаическим формам музицирования... В 4-й симфонии стилизован лютеранский хорал, знаменный распев, юбиляции католического церковного обихода, некая воображаемая еврейская литургическая музыка»[48].

Составляющие симфонию эпизоды относительно самостоятельны и вместе с тем прочно спаяны друг с другом. Проповедуя в сочинении идею общности человеческой культуры, неразрывной связи музыки Востока и Запада, композитор выращивает из

единого тематического «зерна» такие разные по генезису темы, как восточная импровизация мугамного типа и русский кант, грузинское многоголосие и синагогальное пение. «В этом произведении я прибегнул к стилизации культовой музыки трех вероисповеданий: православного, католического и протестантского (в симфонии встречаются элементы знаменного распева, лютеранского хорала и юбиляции, напоминающие григорианский хорал), а также синагогального пения, стараясь обнаружить здесь наряду с различиями некое изначальное единство. Для воплощения своего замысла я избрал три интонационные системы, характеризующие культовую музыку каждой из этих религий. Сходное во всех ладах то, что в интервалике постоянно возникают вариантные альтерации одних и тех же ступеней в разных регистрах, а из-за этого — уменьшенные или увеличенные октавы. Все сочинение выдержано в этом „искривленном интонационном пространстве". Лишь в коде, где происходит объединение всех тем, появляются „выпрямленные", чистые октавы, устанавливается диатоника. Развитие музыкального действа происходит неторопливо, путем варьирования исходной „мелодической ячейки", повторения ритмических мотивов. Во всем преобладает внешняя статика, столь типичная для ритуала»[49]. Аккорды фортепиано, чембало и челесты обрамляют всю композицию, создают ее своеобразный лейттембр.



Размышляя о своих симфонических концепциях, в частности о 1-й и 3-й симфониях, Шнитке говорил, что все профессиональное музыкальное воспитание строилось на немецкой культуре. «Вот, скажем, обращение к concerto grosso. Это тоже обращение к

сугубо немецкому [а не итальянскому. — *Е. Д.*]. Они скорее опираются на тот тип concerto grosso, который дошел до нас через Баха, чем на concerti grossi Вивальди или Корелли»[50]. Часто обращаясь и к концертной форме, и к concerto grosso, композитор подчеркивал, что «concerti grossi — это одна логика: не противостоящий оркестру солист. В концертах эти отношения часто приобретают конфликтное качество»[51].

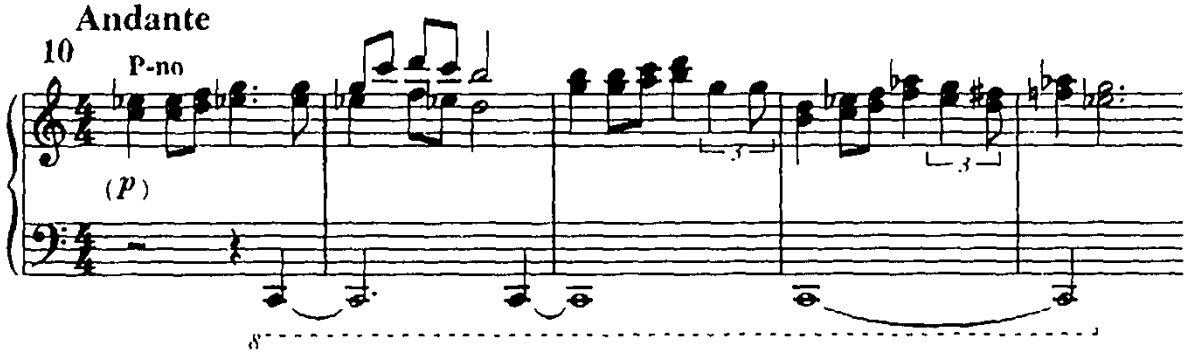
Шнитке создал шесть concerto grosso (последний в 1993 году). Многие принципиальные для жанра черты были им установлены в Concerto grosso № 1 для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных (1977)[52]. Произведение стало одной из трагических вершин творчества композитора: глубина его философско-символической концепции приближена к симфонии. Партитура являет знаменательный пример полистилистической композиции, весьма показательной для художественных ориентиров отечественной музыки 70—80-х годов и индивидуального стиля Шнитке в частности. Стилистическая контрастность тем, образов, настроений, как бы извлеченных из различных исторических времен, не только не противоречит идее концерта-соревнования, но, по мысли автора, в значительной степени ее усиливает. В качестве смысловых оппозиций выступают музыка современная (с доминантой хроматики, включая микроинтервалику) и ретро, возвышенная, со страстной или ностальгической интонацией и нарочито сниженная, банальная. Дана конфронтация внешних событий (Токката и Рондо) и психологической реакции на них (Речитатив, Каденция). Контрастная стилистика здесь активизирует мышление слушателя, резче высвечивает ценности, отстоявшиеся в культуре.

В структуре шестичастной композиции (Прелюдия, Токката, Речитатив, Каденция, Рондо, Постлюдия) ощущается ориентация не только на стиль барокко. Несмотря на обилие разнопланового материала, общая композиция формы тяготеет к внутренней сбалансированности, не чурающейся и традиций классического инструментализма. Речь идет о наличии единой интонационной идеи (малая терция и малая секунда входят в «сетку» всех тем)[53], кроме того, имеет место смысловая соотнесенность финального Рондо с Прелюдией и Постлюдией, выполняющих роль обрамления.

Солирующие инструменты, и прежде всего дуэт скрипок, выполняют театрализованную функцию. Два струнных солиста не просто воссоздают аллюзию на стиль скрипичной игры во времена Корелли, Вивальди и Баха, но их партии словно отражают одна другую, и в этом исследователи справедливо видят «опосредованное преломление идеи „зеркала“, столь излюбленной в искусстве XX века»[54].

Полистилистическая манера письма спровоцировала введение различных типов тематизма: сонорно-кластерного и пуантилистического, сериального, близкого фольклорному, необарочного и неоклассицистского.

Весьма загадочна заставка цикла в виде Прелюдии, экспонирующей такие контрастные образы, как «тема часов» (так называет ее композитор) у подготовленного фортепиано, несколько механистическая, исполненная шарманочной меланхолии импровизация и ностальгически звучащие образы «от автора», сначала в виде зависших секундово-терцовых интонаций-вопросов, потом как мелодически сложившаяся мысль.



Противостояние основных антагонистов — сил действия и контрдействия — начинается в Токкате: канон двух скрипок, близкий стилю Вивальди, быстро переиначивает исходный материал, резко его драматизируя. Как реакция возникает трагический монолог Речитатива, который подводит к первой мощнейшей кульминации, символизирующей разрушение всего и вся. В зловещем потоке сонорного звучания речитатива еле различимы блики тематизма 1-го скрипичного концерта Чайковского. Возвращение к исходной сути монолога составляет образный смысл Каденции.

Наиболее конфликтно сопоставлены прелюдирующая моторика рефрена Рондо и банального танго, которому (как и в танго из кантаты «История доктора Иоганна Фауста») придан роковой смысл. Это как бы неотъемлемая функция танго во все времена. «Это танго взято из кинофильма „Агония“ (о Распутине). В фильме это модный танец того времени. Я его оттуда извлек и попытался, благодаря контрастному контексту и иному развитию, чем в фильме, придать ему другой смысл»[55].

Фатальной силой разрушения оказывается не только роковое танго. Роль трагической вершинной точки выполняет в кульминации мотив, выступающий в функции обрамления. Как неразрешенные вопросы напоминаются в эпилоге — Постлюдии — начальные секундовые мотивы.

Итак, идейным смыслом Concerto grosso стало борение старого и нового, вечного и преходящего — словом, современный человек и его духовный мир. Почти всегда, однако, сочинения Шнитке повествуют о духовности в трагическом социуме XX века как о категории уходящей, а потому оставляют чувство щемящей грусти.

Композитор индивидуально трактует жанр сольного концерта. Концерт не диалог, а, скорее, внутренний монолог, передающий раздвоение человеческого сознания. Отсюда возникает медитативно-конфликтный (3-й и 4-й скрипичные концерты) или медитативно-экстатический (виолончельный) тип драматургии.

Сочетание медитативности и конфликтности являет собой концерт для фортепиано и струнного оркестра[56], посвященный В. Крайневу (1979). Типичная для Шнитке углубленность содержания органично сочетается с некоторыми тра-

дициионными чертами жанра, в частности с известным демократизмом, опорой на системы образно-смысловых и интонационных противопоставлений (например, диатоники — ц. 6, хорал, и микрохроматики — ц. 9, побочная партия).

Форма концерта традиционна для конструктивных решений этого жанра у композитора (одночастная соната, контрастные разделы которой отражают устоявшиеся образность и жанровость цикла). Полиморфизм усилен в фортепианном концерте и «наложением» идеи вариационности, воплощенной, однако, как бы наоборот — вариации и тема (как, кстати, и в 3-м фортепианном концерте Щедрина).

Главная мысль сочинения, его смысловое резюме появляется лишь в конце пьесы (ц. 40), пройдя различные фазы образных преобразований и интонационного движения. Словом, это характерный пример темы-процесса, исток которой восходит к начальному фортепианному вступлению: здесь уже заложены ведущая терцовая попевка-возглас и лейтгармония (последовательность аккордов, основанная на однотерцовом соотношении)[57].

Характеризуя свои инструментальные сочинения, нередко принципиально одночастные, Шнитке подчеркивал, что между разделами (или частями) всегда есть какая-то особая связь, и «связь эта основана на двух противоположных вещах. Первое — очевидно: можно проанализировать темы, найти связи между ними, связи через сходство и через контрасты. Но есть и другое. Есть взаимодействие материала *вне* его материального родства. Взаимодействие, объяснить которое я не могу. Но оно важнее»[58]. Тончайшее взаимодействие всех средств выразительности, контрастность и единство, медитация, драматизм, выходы в сферу жанровости (прелюдия, хорал, вальс и джазовый эпизод в разработке) становятся ведущими аспектами общей драматургии фортепианного концерта.

Среди симфонических полотен С. Губайдулиной, написанных в последние десятилетия XX века, два снискали особую известность — симфония «Слышу... умолкло» и скрипичный концерт «Offertorium»[59]. «Я очень люблю „Offertorium“ (скрипичный концерт). В нем есть поразительный прорыв — из сферы магического волхвования в сферу религиозного воздействия, — говорил

Шнитке. — Я не знаю его программы. Но то, что эта программа несомненно имеет отношение к Евангелию, — это факт, это читается. И, как во многих случаях, когда человек „прислоняется“ к этой теме, он вырастает невероятно. Сама тема его поднимает»[60].

Центральной смысловой пружиной творчества Губайдулиной обозначилось соотношение: Дух и Материя, Человек и Вселенная, личность и бессмертие. Губайдулину волнуют не социальные или конкретно национальные проблемы, а общечеловеческие, «вечные» темы, попытку разрешить которые композитор ищет путем объединения западного и восточного сознания. «Вероятно, из-за панрегионального сознания характера музыкальной индивидуальности С. Губайдулиной, а возможно, благодаря феномену женщины-композитора до сих пор невиданного творческого масштаба стиль Губайдулиной трудно соотнести с какими-либо известными современными течениями и направлениями. Ее стиль не принадлежит ни авангардизму, ни структурализму (она не стала ни последовательной додекафонисткой, ни сериалисткой), ни неоклассицизму, ни минимализму, ни „новой фольклорной волне“, ни ретро и „новой простоте“, ни неоромантизму. Индивидуальность ее стиля лучше всего определяется через всеобщие представления о сущности искусства и бытие человеческого духа»[61].

Уже с конца 70-х и в 80-е годы драматургическим стержнем произведений Губайдулиной становится противопоставление «человеческое — божественное» через символическое истолкование религиозных мотивов (в частности, широко привлечены культовые знаки: символы распятия, хорал, псалмодия и другие; ассоциативность мышления слушателя провоцируют программные заголовки, нередко зашифрованные и восходящие к библейской проблематике). Божественное трактуется композитором универсально, как субстанция, включающая в себя феномен Красоты и Гармонии.

Запечатлевая жизнь Духа, Губайдулина создает свой музыкальный космос. Особую смысловую роль здесь выполняют ощущение объемности звука[62], органные звучания, соединение в единовременности полярных регистров. Средства артикуляции и харак-

тер фактуры (нередко полифактурность) задаются программным смыслом произведения.

Напряженная графика письма, выверенность роли каждого звука, осознанность единства целого при тщательной шлифовке каждой детали создают изящный аскетизм фактуры сочинений.

Музыка Губайдулиной, философа и мистика, возвышенно трагедийна. Лежащая в основе многих ее концепций контрастность исходит, однако, не из выдвижения на первый план идеи разрушения, а из ощущения созидания как духовной доминанты. «Жизнь — смерть — бессмертие» могло бы стать motto, своего рода эпиграфом к серии сочинений Губайдулиной 80—90-х годов, что какими-то гранями сближает ее с поздним периодом творчества Шостаковича[63].

Если у Шнитке программа произведения вырисовывалась как итог, то для Губайдулиной типично предпослание авторского слова в конкретном заглавии, нередко по смыслу зашифрованном или обобщенно-философском. Такова, например, и серия инструментальных концертов, где фортепианный концерт с камерным оркестром озаглавлен как «Introïtus» (1978), а скрипичный — как «Offertorium». Оба сочинения задуманы в виде вступления и одной из последующих частей proprium мессы.

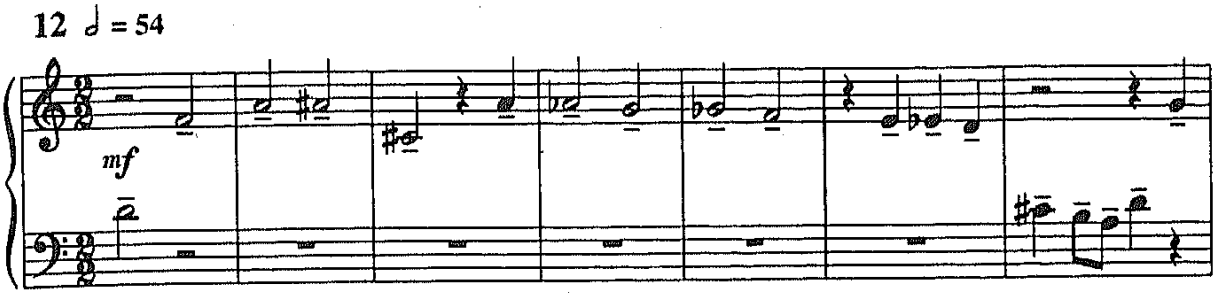
В художественной концепции Губайдулиной создание сольного концерта становится как бы актом «одевания исполнителя в образ музыки». Партитуры для фагота, баяна, виолончели, фортепиано писались с ориентацией на исполнительский стиль таких ярких музыкантов, как фаготист В. Петров, пианисты В. Крайнев и А. Бахчиев, виолончелисты Н. Гутман и В. Тонха, баянист Ф. Липс. В солисте композитор видит одного из главных творцов мистериального действа. «В каждую эпоху приобретает особую актуальность какая-то музыкальная форма. В эпоху Гайдна это, безусловно, форма симфонии. Сейчас же мы чувствуем актуальность формы мессы. Форма концерта сложилась в прошлом, как жест героя-солиста, противопоставляющего себя массе. В нашем веке эта поза героя мне кажется неуместной. Скорее, мне хотелось бы видеть в солисте человека, который переступил порог храма»[64]. Такой художник возник в лице Гидона Кремера, обра-

тившегося к композитору с просьбой написать для него скрипичный концерт. Так родился «Offertorium» («Жертвоприношение»), который был создан в 1980 году[65].

Прежде чем удовлетворить просьбу скрипача, Губайдулина тщательно изучала его исполнительскую манеру, посещала все его выступления. Наиболее потрясшие композитора моменты были связаны с мастерством скрипача мгновенно модулировать из одной образной сферы в противоположную: от тончайшей медитации к заоблачной виртуозности, от молитвенного состояния к дерзкой агрессивности. «Но самую большую драгоценность я увидела в его отношении к звуку. Когда он пальцем прикасается к струне, я чувствую, что вся его жизненная энергия концентрируется в одной ниточке. В этом соединении кончика пальца и звучащей струны — полная самоотдача звуку. В дальнейшем эта мысль стала обрастать другими соображениями, которые привели меня к музыкальной теме, некогда предложенной прусским королем Фридрихом II Иоганну Себастьяну Баху для импровизации и вылившейся в величайшее произведение „Музыкальный дар", или „Музыкальное приношение". И наконец мне явилось решение: метафорой жертвы может стать само жертвование темы».

В процитированной беседе с Э. Рестаньо Губайдулина раскрыла и концептуальный смысл трех контрастных разделов единой одночастной структуры «Offertorium»'а: «Тема в каждом последующем проведении сокращается, лишаясь первого и последнего звуков. Эти последовательные вычитания доводят ее в кульминационной зоне до одного центрального звука. И затем тема исчезает вовсе, как бы жертвует собой ради появления другой темы, более личностной, более экспрессивной. Эта вторая тема развивается в средней части „Offertorium". В третьей части в свою очередь происходит последовательная реконструкция первоначальной темы Фридриха II. И это последовательное восстановление приводит к ее ракоходному варианту, который поручен солирующей скрипке. Так жертвование превращается в преображение»[66].

Процитированная королевская тема мелодически выразительна:



В процессе варьирования (с постоянным усекновением крайних тонов) темброво осуществляется звуковая «коррозия» темы. Ее образный смысл не в попытке интонационного отражения внешних событий или конкретного действия, а в фиксации активности человеческого духа, его способности проникать в мир фантазий, воспоминаний, рефлексии. Трелеобразные фигуры, повторы отдельных звуков и широких интервалов, «говорящие» паузы, резкие переключения в контрастные образные сферы приводят к трагической кульминации первого раздела (ц. 57), реакцией на которую становится каденция солиста, исполненная глубочайшей экспрессии. Уже в каденции возникают интонационные предвестники темы центрального раздела. В нем два контрастных эпизода — лирическая медитация с яркой губайдулинской мелодией солирующей виолончели (ц. 61) и марш «злых сил» (ц. 95). Вторая каденция солиста открывает завершающий раздел концерта, где мелодия, «принесенная в жертву», снова будет собираться сначала из одного, потом из других утраченных звуков, словно из детских кубиков. К концу пьесы тема набирает свой объем и в коде прозвучит у солирующей скрипки в виде ракохода. Идею преображения символизирует не только воскресшая тема, но и благозвучие хорала, лейтжанра концерта, возникшего еще в первом разделе и мощно расширившего свои образные полномочия к концу сочинения.

Типологические черты своей концертной формы как неизменно программной и идущей от исполнительского стиля Губайдулина продолжила во 2-м виолончельном концерте, написанном для Д. Герингаса (1994). Произведение озаглавлено «И празднество в разгаре» (название заимствовано из стихотворения чувашского поэта Геннадия Айги). Это празднество перед лицом Апокалипсиса: толпа, оставшаяся безымянной, бессознательно и слепо устремляется к вратам Страшного суда и гибнет, ничего не поняв.

В концерте две части и эпилог. Контрастные звукообразные пласты составляют расколотое единство этой пьесы, где интуитивное и рациональное слиты в особую губайдулинскую гармонию. Рельефные возникновения лейтмотива (арпеджио арфы и перезвоны колоколов) оттеняются рассредоточенной звуковой сферой. Партия солиста многопланова и эмоционально и технически. Как наиболее значимые в ней выделены фигуры восклицания и мотивы плача.

Сочинений для симфонического оркестра без солистов у Губайдулиной не так много. В 70-е это «Ступени», Концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического, в 80-е родилась симфония «Слышу... умолкло» («Stimmen... Verstummen»), посвященная Г. Рождественскому. Двенадцатичастный цикл был создан в 1986 году. Его тема вновь обращена к предощущению конца света и невозможности спасения. Словом, Апокалипсис и XX век[67].

Сама конструкция симфонии есть плод воображения композитора, выросший вместе с тем в ситуации строгого расчета. «Развертывание симфонии отвечает следующей закономерности: продолжительность нечетных частей уменьшается, достигая в девятой части нуля. Это и есть соло дирижера при полном молчании оркестра[68]. Продолжительность же четных частей увеличивается, достигая в восьмой части самой большой величины». Четырехчастная симфония «Фигуры времени» создана Губайдулиной в 1994 году.

Если у Губайдулиной центром художественного мироздания выступает размышление о Душе, то у Денисова путь к истине лежит через обретение Красоты. Мир музыки Э. Денисова утончен, идеален, выстроен по законам красоты (удивляя иных современников, композитор подчеркивал свойственный ему романтизм и близость, например, к Шопену). Эстетизм наложил отпечаток на мир его образов, специфику стиля. «Я придаю очень большое значение „элитарному“ искусству. Оно должно существовать несмотря на то, что у него всегда будет приверженцев не очень много, хотя и больше гораздо, чем порой думают. Мне кажется, для живой нации, для нации, которая ставит перед собой большие задачи — не просто прожить и выжить, — очень важно иметь и такое искусство тоже»[69].

В словаре главных смыслов музыкальной поэтики Денисова особую роль приобретают категории возвышенного, прекрасного. Воплощать низменное, отталкивающее, уродливое композитор чурался неизменно. Не свойственны ему черты натуралистичности через бытописательство или документализм. Даже отдельные «сниженные» элементы, попадая в атмосферу философски-утонченных или чисто лирических сочинений композитора, приобретают эстетизированный, рафинированный оттенок (вокально-инструментальный цикл на стихи А. Введенского и Д. Хармса «Голубая тетрадь»). Иное дело театральная или киномузыка Денисова, где он вполне охотно пользуется жанровыми и стилевыми формулами маскультуры (музыка к спектаклю «Мастер и Маргарита», опера «Пена дней»).

В течение 60-х годов Денисов писал в основном камерные сочинения (исключение «Crescendo и diminuendo» для 12-ти струнных и клавесина). Особенностью фактурного почерка композитора стало виртуозное плетение многотембровой ткани, прихотливое совмещение в одновременности сложных полиритмических узоров. Многолетнее культивирование камерных составов привело к тому, что в его партитурах, даже самых сложных, отмеченных сонорным полнозвучием, всегда все слышно до деталей.

В последний период творчества Денисов почувствовал необходимость «строить длительную форму без искусственного ее растягивания. Такова моя симфония» [1-я][70]. В ней находит отражение свойственный русскому симфонизму XX века лирико-философский аспект. Партитура была создана в 1987 году по заказу Парижского оркестра и его дирижера Д. Баренбойма[71]. Симфония наряду с реквиемом, циклом «Твой облик милый» на стихи Пушкина, балетом «Исповедь», альтовым и скрипичным концертами названа композитором в числе сочинений, в которых он выразил себя с особой искренностью.

Первое исполнение 2-й симфонии Денисова (1996) состоялось на родине в 2000 году в рамках XXII «Московской осени» и было приурочено к 10-летию созданной композитором Ассоциации Современной Музыки (АСМ). Симфония была сочинена к 125-летнему юбилею Дрезденской филармонии. О своем замысле автор рассказал: «Сочинение состоит из двух частей, следующих друг

за другом без перерыва. По своей концепции оно сильно отличается от моей 1-й симфонии (1987). 2-я симфония развивает, скорее, те принципы организации музыкального пространства, которые были мной реализованы в концерте для флейты, вибрафона и клавесина (1993) и во 2-й Камерной симфонии (1994): концентрация музыкальной информации, концертная трактовка инструментов оркестра, ритмический тематизм и работа с ритмическими структурами»[72].

Если в 60-е годы инструментальная музыка Денисова была как бы вслушиванием в себя, где технический расчет, архитектоническая идея порой превалировали над эмоциональным тонусом, то в 70—90-е годы композитор тяготел и к иным образно-эмоциональным сферам. Явственнее обозначилось романтическое начало как важнейшая грань художественного самосознания композитора конца XX века. Лирический герой музыки Денисова, всегда открытый к состраданию и сопереживанию, все более обретал романтический идеализм.

По лирической утонченности, по идее мерцающего света (звезды) здесь можно говорить об известном приближении к Скрябину. Символом света становится ре-мажорный аккорд, аналогично используемый и в реквиеме, где он впервые появляется на слове «Свет» (этот аккорд использован также в 13-й картине «Пены дней»). Со звука *d* начинается I часть, заканчивается сочинение в D-dur. Три из четырех частей симфонии написаны в медленном движении, отсюда абсолютное преобладание лирики. II часть, вся медленная, для одних струнных, является по сути выделением «малого оркестра» из большого, III часть в основном ориентирована на тембр духовых. Сонатный финал логически завершает концепцию симфонии напоминанием тем I части и монограммы (EDS). Доминирование камерности в творчестве Денисова сыграло свою роль и при рождении Камерной симфонии (1982)[73].

Выразительные возможности камерной симфонии конца XX века не ограничиваются преобладанием принципа концертирования над симфонизмом, где могут быть задействованными либо традиционные составы (чаще всего струнные оркестры, сами по себе или с солистами), либо весьма расширенные индивидуализированные ансамбли. Камерная симфония теперь все чаще стремится воплотить крупную концепционную идею. В силу этого

само определение «камерная» можно связать прежде всего с исполнительским составом, а не с жанром.

Такова же стилевая ориентация и Камерной симфонии Денисова, которая в ряду очень многих произведений является примером типичной для Денисова моностилевой направленности симфонизма. Ее автор, как известно, был ярым противником самого явления полистилистики, расширившей информационно-понятийные возможности музыки[74]. Вот характерное высказывание Денисова 1984 года: «Так называемые полистилистические тенденции были мне всегда чужды. Для меня это то же самое, что и эклектика. И как раньше эклектика была для меня всегда большим минусом в произведении искусства, так и сейчас она остается. Но в ряде моих сочинений есть цитирование того или иного чужого материала»[75]. В их числе, например, струнное трио, «DSCH», «Силуэты», скрипичный и альтовый концерты.

Жанр концерта, как и сам принцип концертности, важен для Денисова. Он автор тринадцати концертов (в том числе для саксофона, гитары, гобоя, кларнета). Композитор создал партитуры двойных концертов (для двух альтов, для флейты и гобоя с оркестром) и тройного (для флейты, вибрафона, клавесина и струнного оркестра). Серия других сочинений, в их числе Вариации на тему Гайдна для виолончели с оркестром, Камерная музыка для альта, клавесина и струнных имеют жанровые признаки концерта.

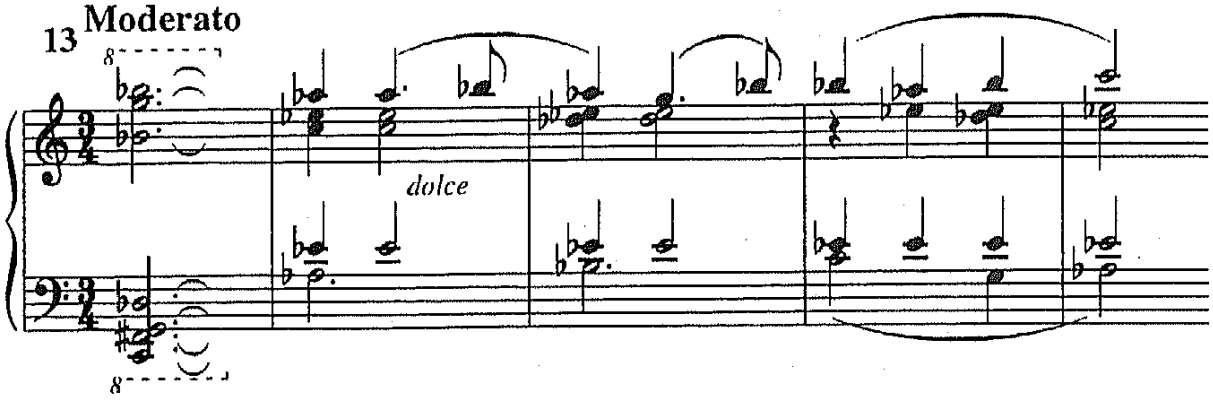
Как и у большинства современных авторов, жанр концерта трактован Денисовым достаточно индивидуально: это касается и конструкции формы, и соотношения солиста с оркестром.

В концертах для струнных инструментов, прежде всего в скрипичном и альтовом, на первый план выдвигается кантиленное начало (в скрипичном, например, реализовалась давняя идея композитора написать «большое и непрерывное адажио»). Сближает стиль этих сочинений и введение цитатного материала как ведущей лирической мысли произведения. В обоих случаях происходит выход к музыке Шуберта, столь любимой Денисовым. Причем и драматургически это сделано сходно: в конце сочинения тема проявляет недостижимый идеал красоты, затем деформируется, но возвращается в своем исходном виде.

Посвященный Ю. Башмету альтовый концерт написан в 1986 году[76]. Произведение представляет собой четырехчастную композицию. Двум лирико-медитативным частям контрастирует вихревое скерцо, предваряющее финал, написанный в форме вариаций. Принцип контрастности в концерте укрупнен: жанровые антитезы возникают на расстоянии (образное сходство начальных частей и их оппозиционность скерцо).

Широко применяется метод контрастной тембровой «раскраски» эпизодов (II часть — одни струнные — инструментована по принципу «оркестр в оркестре»). Ударные введены в III часть как новая тембровая краска (маримба, томтом). Сугубо мелодизированным первым двум частям противостоит внетематическое скерцо, написанное в пуантилистической манере.

Направленность формы концерта такова, что на роль главной в цикле выдвигается IV часть, финал. Он представляет собой вариации на тему экспромта ор. 142 Шуберта.



Вариационные преобразования этой изумительной темы, подлинного символа гармонии и красоты, имеют, однако, не традиционно жанровую направленность, а подчинены особой драматургической идее: в экспозиции и репризе финала тема проводится полностью. В центральном разделе она настолько деформирована, что практически оказывается растворенной в мелодизированной фактуре. Заключительное проведение шубертовской темы излучает особый свет.

Как видим, характерная для поэтики авангарда идея уникальности каждого опуса во многом опиралась на ритуальность, ин-

спирированную религиозно-философским ренессансом. Эта тенденция, проявившаяся прежде всего в сфере инструментализма, была, однако, свойственна не только русской культуре, лидировавшей в рамках бывшего СССР, но и наиболее мощным симфоническим школам союзных республик. Не следует забывать, что идущие в сфере инструментализма процессы складывались на перекрестье взаимовлияний различных национальных школ. Сказанное прежде всего касается явлений прибалтийского (Пярт, Ряэтс), украинского (Сильвестров) и закавказского (Тертерян, Канчели) регионов. Взаимосвязи с симфонистами Кавказа — наиболее устойчивый фактор в отечественной культуре всего XX века[77], ибо широчайшие контакты музыки Востока и Запада являлись, как известно, заметной гранью общестилевых процессов музыкальной культуры России советского периода. И именно в завершившемся столетии Восток и Запад перестали восприниматься как непересекающиеся миры. Скорее, имело место обратное — постепенное их осознание как разных граней общемировой культуры.

«Исключить из рассмотрения все эти „нерусские" симфонические явления было бы неверным: они возникли и развивались в русле единой культуры, одного региона, под несомненным влиянием русской симфонии. Более того, лучшие из „республиканских" симфоний практически становились фактами общей картины развития симфонизма данного региона мира, подчас оказывая обратное влияние на русскую музыку. Не следует при этом считать, что воздействие европейски ориентированного искусства на неевропейское было феноменом только советской культуры. Этот процесс наблюдался во всем мире, давая разные результаты и вызывая к себе различное отношение», — справедливо утверждает М. Арановский[78].

Поучительный пример — симфонии Г. Канчели и А. Тертеряна, музыка которых обладает поистине гипнотической силой воздействия. Если Шостакович и Шнитке показывали связь времен, то Канчели и Тертерян демонстрируют, скорее, обратное. Чтобы понять эту музыку, не нужно привлекать историческую память. Для их творчества важно обнажение первичных смыслов, постиг-

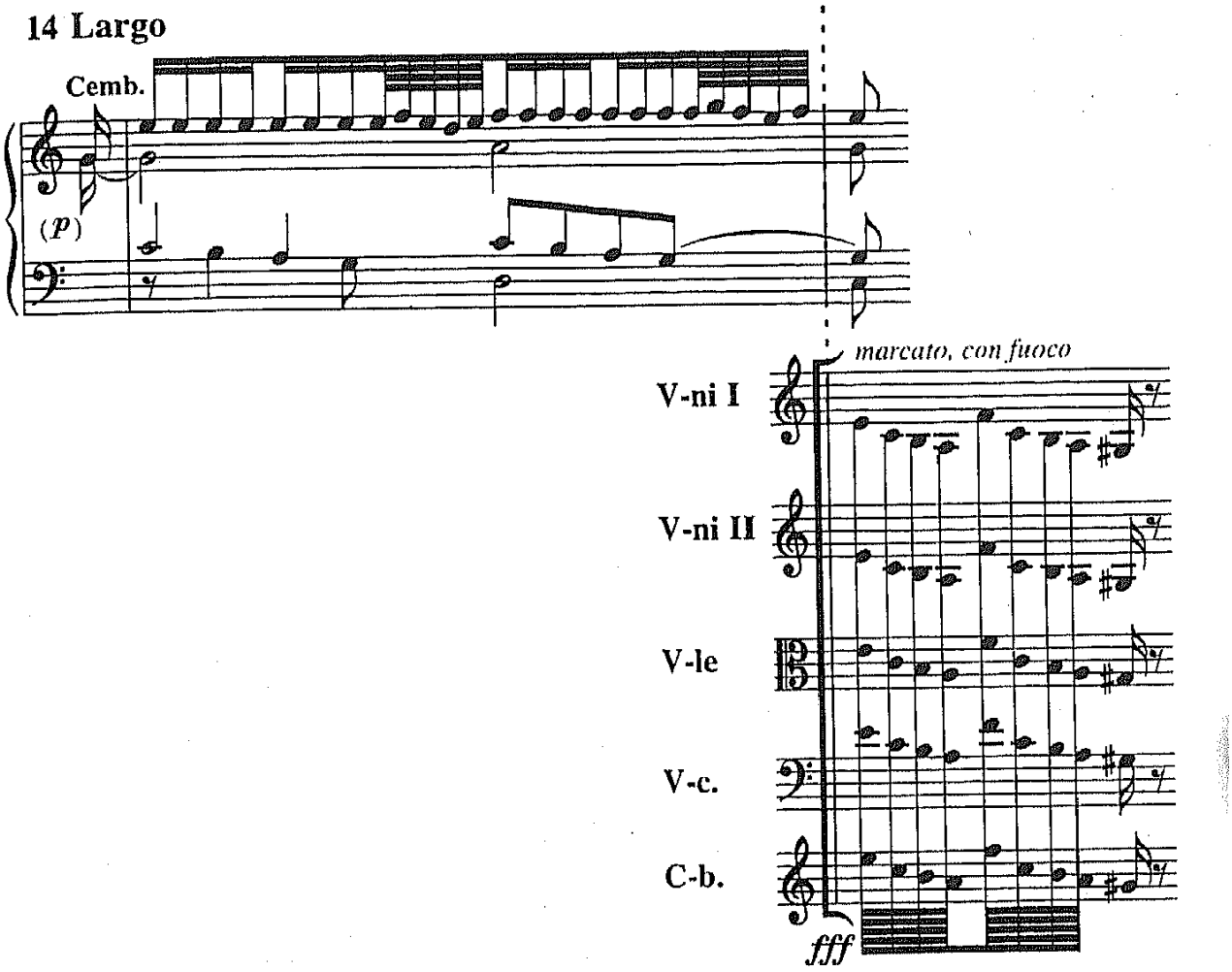
нутых человеческим разумом. Познать суть сущного и обнажить трагические конфликты современности составляет главный смысл симфонических концепций двух достаточно разных художников, которые, каждый на свой манер, *взяли из прошлого лишь саму идею симфонии*. Универсальная модель симфонии, обращенная к новой цели, к современному слышанию глобальных проблем человечества, продиктовала этим композиторам и выход на новые пути, потребовавшие решительно обновить весь арсенал выразительных средств.

В симфонических фресках Тертеряна и Канчели нет ни сонатной формы, ни многочастности, ни направленного драматургического развития. «Антидраматургия» подобных симфоний основана на антитезе контрастных образов, которые внутри себя не подвергаются развитию, но все время приобретают новые взаимоотношения. Длительное погружение в одно состояние восходит к восточной медитации. «Тут теряют свой смысл все прежние рассуждения о форме и динамике, о традиционном и небывалом: все это предстает в новом свете, и мы еще долго будем осознавать всю неизобретенную новизну этого удивительного композитора», — писал Шнитке о Канчели[79].

Симфонии К а н ч е л и написаны в формах, близких поэмным. В них композитор постоянно стремится к лаконичности, к сжатию общего «пространства», в котором линии поэтической лирики, выходы в жанровость перебиваются взрывами. Медленное накопление энергии сменяется яростным прорывом токкатно-танцевальных ритмов. «В симфониях Канчели за сравнительно короткое время (двадцать-тридцать минут медленной музыки) мы успеваем прожить целую жизнь или целую историю. Но мы не ощущаем толчков времени, мы словно на самолете, не чувствуя скорости, парим над музыкальным пространством, то есть временем. Монтажно-кинематографическая незавершенность, бескадровость каждого фрагмента и создает многомерность пространства»[80].

Самая трагичная из симфоний Канчели 5 - я (1977), посвящена памяти родителей[81]. Манера музыкального повествования приближена к эпическому сказанию, притче. Образный мир двой-

ственен. На одном полюсе хрупкая, беззащитная «песнь» клавесина, олицетворяющая нетленность красоты:



Она так и остается в симфонии недопетой, хотя и мужественно сопротивляется силам зла. На другом полюсе — шквал «злых сил», лавина оркестровых tutti.

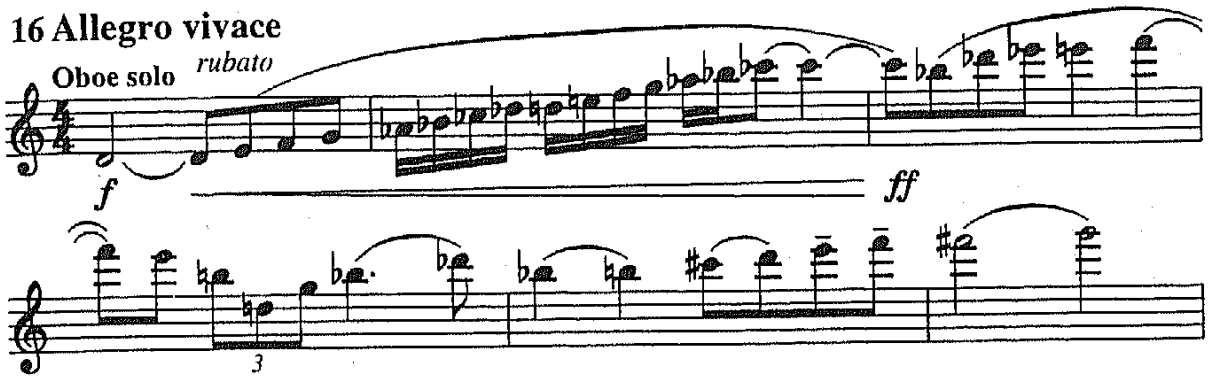
4-я симфония Тертеряна (1976)[82] также близка обряду или действу. Макромир и микромир слиты воедино. «События» ритуала проходят последовательно, а иногда и одновременно, в контрапункте. Они предстают не в исчерпывающей полноте, а незавершенно, словно намечены пунктиром. Ощущению ритуальности способствует неспешность развития: одночастная композиция экспонирует череду эмоциональных состояний: от самоуглубления, медитации до трагического стресса, вселенского хаоса. Отрешенность от всего земного ощущается уже в образе-зачине клавесина:

Ничто из прошлого не приемлемо в том мире, что строит Тертерян в симфонии, — ее мир, скорее, «языческий». Автор стремится подчеркнуть изначальную значимость каждого отдельного звука. Там, где должна быть тема, возникает один многоаспектный звук, магнетически приковывающий к себе внимание. Там, где в традиционной симфонии предполагалось бы развитие, включается свежий тембр, в данном случае армянские народные инструменты. Передать характер мудрого повествования, гордый стоицизм смирения помогают в симфониях Тертеряна и Канчели органичность соединения современной композиторской техники (особая красочность сонорных звучаний, стереофоничность многоголосия) с элементами народного искусства.

В русской музыке интерес к фольклору вспыхивает с особой силой начиная с 60-х годов. Именно композиторы-шестидесятники (Щедрин, Слонимский, Эшпай, Буцко, Гаврилин и другие), совершившие многократные фольклорные экспедиции еще в студенческие годы, ощутили необходимость современного развития принципов народного искусства. Завоевания Бартока и Стравинского (приезд последнего в Россию в 1962 году стимулировал этот процесс) открыли XX веку технику тончайшей работы с фольклорным мотивом. Современный уровень контактов с народным искусством дал отечественным композиторам возможность идти новыми путями в творчестве, что приносило поразительные результаты в самых разных жанрах — от оперы до инструментального цикла («Шесть картин» для фортепиано А. Бабаджаняна являют здесь достаточно убедительный образец).

Примеры блистательного вживления фольклорной интонации (марийской, русской) в тематизм сочинений инструментальных жанров (концерт для оркестра, симфония, инструментальный концерт, балет) находим в творчестве А. Э ш п а я.

Показательно, что марийский фольклор используется Эшпаем отнюдь не в системе чисто технологического претворения. Исследователи, в частности, обращают внимание, что композитор нередко начинает темы как авторские, а продолжает как элементы фольклорного текста или наоборот. Например, в гобойном концерте (1982) цитирование народной мелодии постепенно плавно перетекает в свободное варьирование, напоминающее вокальную импровизацию:



Этот же материал в коде концерта (произведение одночастно и выдержано в классически ясных пропорциях)[83] становится истоком для фигурационного прелюдирования на кантиленной основе.

Подобное тончайшее «вживление» фольклорных ячеек в собственный тематизм хорошо корреспондирует с другой важной тенденцией художественного мышления Эшпая. Речь идет о взаимодействии разностилевых элементов (прежде всего на уровне тематизма), особенности которых композитор не стремится противопоставить друг другу. Контрасты привлекаемых стилевых моделей как бы нарочито сглажены и органично вписаны в структуру авторского текста (в подобных случаях исследователи справедливо говорят о присутствии «моностилистики особого типа»).

4-я и 5-я симфонии демонстрируют различные проявления открытой эмоциональности, столь свойственной стилю Эшпая. Они запечатлели раздумья о судьбах мира и человека в переломные моменты истории — в ходе войны, участником которой был композитор.

4-я симфония Эшпая (1981)[84] продолжает традицию взаимосвязи театра и симфонии: она возникла на музыкальном материале балета «Помните!» («Круг») и отражает раздумье над судь-

бами мира. Композитор стремится показать, как вечно грозящим человечеству силам зла противостоят духовное богатство человека, его неизбывное стремление к полноте жизни, к прекрасному.

Одночастная симфония членится на четыре больших раздела, функции которых совпадают с экспозицией (тема вступления становится лейтмотивом, впервые противопоставлены силы света и зла), разработкой (близка симфоническому allegro), лирической интермедией и финалом (в нем вторично противоборствуют конфронтирующие начала).

Симфония отмечена свойственными стилю Эшпая мелодической щедростью, романтической экспрессивностью. Такова, в частности, и тема низких струнных, открывающая симфонию:

Декоративную красочность полотну, прежде всего танцевальному мелосу и ритмоинтонациям бытовой музыки, во многом обеспечивают соединение тембров инструментов симфонического и джаз-оркестра, в состав которого включены, в частности, шесть саксофонов, гитары, бонги, ксилофон, вибрафон, маримбафон и другие.

Прав был Г. Дмитриев, утверждавший: «Для симфонического тематизма важна не только тембровая характерность, но и способность воплощаться в разных оркестровых объемах. Колористическое начало — еще одна категория, которая в настоящей симфонической партитуре должна выступать в тематическом качестве»[85].

Спектр жанров, задействованных в образной экспозиции, широк. Позитивная сфера здесь особенно разнолика: от мотета и хорала до вальса и босса-новы. Негативный пласт представлен более традиционно — набором жанров, давно утвердивших себя

в сфере «военного» симфонизма: жесткими остинато, маршами-нашествиями.

И в 4-й и особенно в 5-й симфонии образно-смысловые антитезы своей масштабностью, силой экспрессии близки конфликтному симфонизму Шостаковича. Однако если у автора «Ленинградской симфонии» зло выступает как «изнанка позитивного», а потому производно, то у Эшпая иной подход — силы зла тематически автономны. Среди последних одним из ведущих «действующих лиц» становится процитированная композитором примитивная солдатская песня, популярная в Германии в 30-х годах. В единоборстве сил-антагонистов стремление к прекрасному, нравственному берет верх над полюсом разрушения и дисгармонии. Таков, например, образный смысл зачина сочинения, объективизированный склад которого готовит событийную цепь сочинения:

18 Andante

Одночастная композиция 5-й симфонии включает три контрастных эпизода, «события» которых говорят о театральности ее фабулы, восходящей к практике программной музыки. Трудно не согласиться с таким наблюдением исследователя: «Автор действует подчас как сценограф, располагая разделы (части) своей симфонии как бы в определенном пространстве, и соединяет их общим сюжетом. 5-я симфония организована в триптих. Ее симметрично расположенные крайние батальные „полотна“ образуют цепь сюжетно связанных событий („насилие-преодоление-возмездие“). Среднее „полотно“ — явление другого ряда, действующее как отстраняющий фактор, заставляющий задуматься над фабулой и ситуациями событийных разделов»[86].

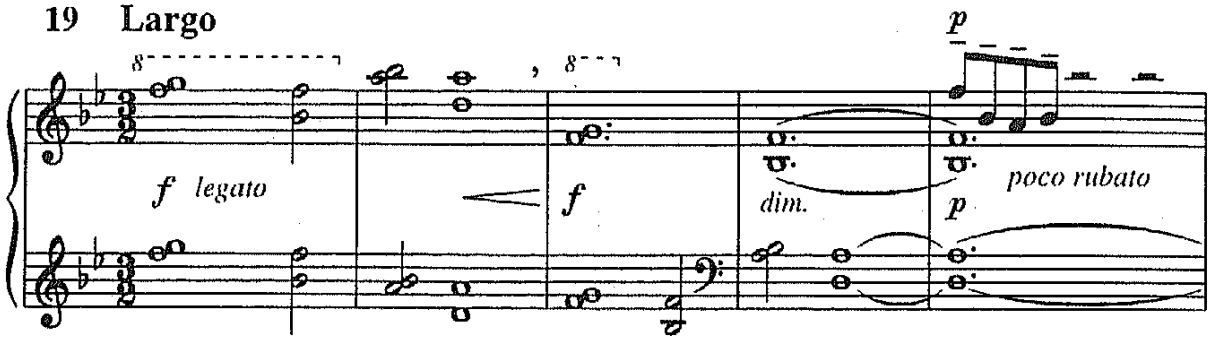
Возникающий в центре симфонии островок духовности словно наполнен интонационными символами красоты: возникают краткие, но предельно выразительные темы-попевки, своим аскетизмом восходящие то к древнерусским песнопениям, то к ар-

хаическим монодиям западноевропейского средневековья. Очень выразительны сквозные попевки, например: *c-des-e-es* (ц. 17, 34, 43—44, 58, 77).

Словом, конфликтный и эпический симфонизм приобретает в партитуре Эшпая свою гармонию, находит естественную форму соприкосновения. Подобный синтез позволяет говорить о симфонии как об эпосе высокого гражданского наполнения[87].

Подобной направленности близка и 3-я симфония, «Севастопольская» Б. Чайковского (1980)[88]. Она продолжает одну из коренных традиций отечественной музыки — традицию большого симфонизма, утверждающего мир высоких человеческих ценностей, философию добра.

Севастополь, город русской боевой славы, в симфонии обозначен не столько как «место действия», а, скорее, как некий центр, объединяющий важнейшие звенья истории — события двух войн, потрясших XIX и XX века. Симфония, таким образом, обладает знаками обобщенной программности, где открывается простор для гармоничного объединения эпического повествования с лирическим жизнеощущением.



Одночастная композиция строится из множества эпизодов-картин, представленных как бы сквозь призму восприятия композитора, его духовный опыт. Музыка симфонии экспрессивна, ее интонационный строй восходит к разным истокам — от старинной русской крестьянской мелодии до героических маршей и песен эпохи войны. Причем метод работы с тематическим материалом своеобычен: в очень подвижной оркестровой ткани идет процесс постоянного прорастания попевок и интонаций. Смысл этого явления, воспринятого композитором из фольклора, состоит в непрестанном рождении и истаивании тематизма путем нанизывания вариантно подобных мотивов-ячеек[89].

Одночастная структура симфонии далека от каких-либо формальных стереотипов. Б. Чайковский создает вольную композицию поэмного типа, монотематическую по сути (роль интонационной фабулы играют начальные такты), обрамленную прологом и эпилогом. Возникающий между ними спектр образных картин многопланов: лирика во множестве градаций и оттенков, эпизоды траурных шествий, монологов, славлений. Все это, однако, не складывается в последовательно-сюжетную притчу о Севастополе: эпизоды монтируются свободно, взаимодействуют, их исходный смысл постоянно преображается, что и привносит элемент кинематографичности.

Показательное явление и для симфонизма 90-х годов, и для всего творчества Б. Чайковского такая партитура, как Симфония с арфой (1993). Композитор открывает произведение автоцитатой своей детской пьесы — прелюдией, написанной в стиле П. Чайковского. Солирующая арфа выполняет роль не только тембрового рефрена. Смысл ее постоянного присутствия гораздо более глубок: она создает своеобразный силуэт событий, выхваченных композитором из мира воспоминаний.

Склонность к лирико-драматической экспрессии, психологической заостренности характеризует стиль М. Вайнберга, — симфониста, автора 22-х симфоний, большинство из которых не опубликовано. Сочетание обнаженности лирического «нерва» музыки композитора с ее философской сутью, ведущая роль монологического фактора, антитеза трепетного личностного «слова» и жестких внеличных ситуаций сделали традиционным его безоговорочное причисление к «линии Шостаковича». Вайнберг и сам утверждал: «Я — ученик Шостаковича, хотя не провел с ним ни часа урока, считаю себя учеником, плотью от плоти»[90].

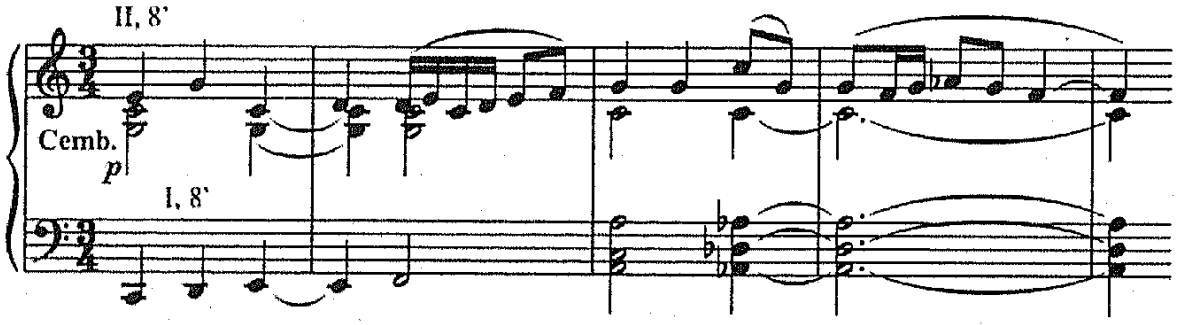
Вайнберг не познал в своем творчестве значительных стилевых перепадов. Технология современных музыкальных переворужений не поколебала рано установившихся средств выразительности. Он был художником очень искренним, с обостренным национальным самосознанием. Показателен музыкальный «словарь» Вайнберга, в который свою значительную лепту внес еврейский и польский фольклор. Антивоенный пафос ряда вокально-симфонических фресок (6, 8, 10, 11, 15, 18-я симфонии) при-

вносило живое слово, что сообщало этим композициям элемент публицистичности. Однако не менее увлекательной для композитора была сфера чистого инструментализма (симфонии, концерты, камерная музыка), утонченно-интеллектуального по направленности. Отсюда особый интерес к тембру струнных — как солистов или в виде камерного оркестра. В частности, 7-я и 10-я симфонии, написанные для струнного оркестра, обозначили связь стиля Вайнберга с неоклассицистскими тенденциями. Проявилась его устремленность находить альтернативные грани в своем в целом каноническом отношении к самой сути симфонического жанра, в частности в его контактах с принципами концертности (последнее как раз наглядно проявляется в стиле 10-й симфонии).

Например, 7-я симфония (1964)[91], созданная для струнного оркестра с солирующим клавесином, решена как лирико-драматическая композиция из пяти частей, где каждая выполняет функцию определенного драматургического звена сонаты (I часть — вступление-пролог, завязка сквозных интонационных фабул сочинения. II и III образно соотнесены как главная и побочная, IV — прорыв главной в сферу побочной. Все начальные части афористичны и в сумме уравновешивают V часть, выполняющую функцию разработки, репризы и коды).

Тема клавесина, барочная по своему характеру, двойственна: в сложном процессе саморазвития и борения тем она неизменно выполняет роль образного контраста, ибо неизменна в своей величавости, отрешенности:

20 Adagio sostenuto



Самоочевидна и ее рефренная суть (обрамление I части, конец II, кода симфонии). Вместе с клавесином тема трактуется и

как источник тематического движения симфонии, ибо ее ключевые интонации кладутся в основу ведущих мелодических и фактурных комплексов.

Характерный для Вайнберга тонкий баланс интеллектуального и эмоционального находим среди более поздних работ — в 16-й симфонии (1981). Партитура типична для творчества Вайнберга и вместе с тем содержит, как и все лучшие его композиции, эффект новизны. Одночастная лирико-драматическая поэмная фреска выстроена на основе единого развития, целенаправленного к кульминации, где образ красоты утверждается как доминанта, важнейшая в эстетической системе мастера, создававшего музыку высокой духовности.

Воздействие симфонизма Шостаковича неоспоримо в наследии Б. Тищенко, прямого ученика Шостаковича. Однако композитор достаточно быстро обрел свой путь и стиль. Элементы фольклора, близкого и далекого, особая текучесть линеарной ткани, созданная в том числе и квазиимпровизационностью, новые техники (сонорная образность, алеаторика) в сочетании с традиционным письмом — вся эта сложнейшая звуковая система приведена в возвышенно-трагической музыке Тищенко к своеобразному единству. «Симфонизм Тищенко драматичен, конфликтен и достигает иногда поистине запредельных, космических степеней напряженности, когда кажется, что рушатся сама Вселенная и обычное человеческое. Я не в силах выдержать масштаб катастрофы. Это симфонизм атомного века, и прежние конфликты типа тех, что решаются в симфониях Шостаковича, Вайнберга, воспринимаются уже связанными с событиями прошлого. У Тищенко нет явного противопоставления человека и „образов зла“, он работает на принципиально ином уровне обобщения, где „симфонический сюжет“ рождается из судьбы самих музыкальных мыслей, логики изменения их состояний. Отсюда высокая степень естественности фаз развития, последовательно сменяющих друг друга до момента исчерпания самой возможности дальнейшего развития, а следовательно, и самой проблемы. И если попытаться коротко выразить суть музыки Тищенко, то можно будет сказать, что она предстает как воплощаемая в звуках жизнь самой музыкальной мысли»[92].

5-ю симфонию (1976) Тищенко создал сразу после ухода Шостаковича и посвятил учителю. Последний писал о творчестве любимого ученика: «Я люблю все его сочинения».

Сверхидеей симфонии стало воссоздание двойного портрета: личности Шостаковича и его музыки. Остроэкспрессивный эмоциональный ракурс произведения запечатлел переживание утраты великого музыканта, наставника, старшего друга: «Мне посчастливилось быть его учеником, и впечатление от его личности стало сутью этой симфонии. Я пытался создать музыкальными средствами его портрет», — констатировал автор 5-й симфонии. Партитура включает пять частей: это Прелюдия, Посвящение, Соната (драматургическая кульминация цикла), Интерлюдия и Рондо, вкупе проявляющие такие ведущие свойства стиля Тищенко, как своеобразие композиционных решений, стремление к исчерпывающему развитию мысли, глубокое внутреннее напряжение. Такова смысловая направленность темы-тезиса, открывающего симфонию:

В симфониях и концертах второй половины XX века шел активный поиск не только синтеза различных технических средств или создание жанровых гибридов. Утверждение новых принципов мышления стимулировало расширение спектра антитез, в том числе и стилевых сопоставлений.

Крайне характерно, например, полистилистическое «поле» многих инструментальных концертов, где аллюзии на стили раннего классицизма, барокко, романтизма соседствуют с элементами маскультуры — джаза, рока, биг-бита, кантри, разнонационального фольклора. Образцы такого рода находим в 60-е годы у Щедрина (2-й фортепианный концерт), Эшпая (концерт для оркестра), в 70-е у Губайдулиной (concerto grosso для двух оркестров — эстрадного и симфонического), в 80-е в альтовом концерте Ермолаева, в концерте для фагота А. Чайковского, в концерте для скрипки Е. Подгайца. В концерте-симфонии для скрипки с оркестром

Беринского (1984) Lamento сопоставляется с эстрадно-танцевальными жанрами. В его же концерте для гобоя и струнного оркестра (1982) жанровый пласт Lamento и элементы еврейского мелоса соседствуют и даже налагаются на джазовую импровизацию пианиста. В гобойном и саксофоновом концертах Эшпай полистилистически объединяет традиции классического симфонизма с элементами эстрады (джаз, биг-бит).

Символизация инструментальных сочинений «знаками» маскультуры способствовала реализации разных образно-драматургических задач: резче прочерчивала антитезы тембрового полилога (многих солистов) в концерте для оркестра (Эшпай, Слонимский, Щедрин), усиливала фактор театрализации (Концерт-буфф Слонимского) или использовалась как элемент контрдействия (2-я симфония Слонимского). Появление «знаков» маскультуры как резко оттеняющего контраста обычно использовалось в масштабных партитурах локально — на уровне большого фрагмента или одной из частей.

Концерт-буфф для камерного оркестра был создан в 1964 году[93]. Он открывает серию крупных оркестровых сочинений Слонимского, созданных на пересечении традиций академической музыки и маскультуры (концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов, 1973, гитарный концерт, 1973, «Праздничная музыка» для балалайки, ложек и симфонического оркестра, 1975).

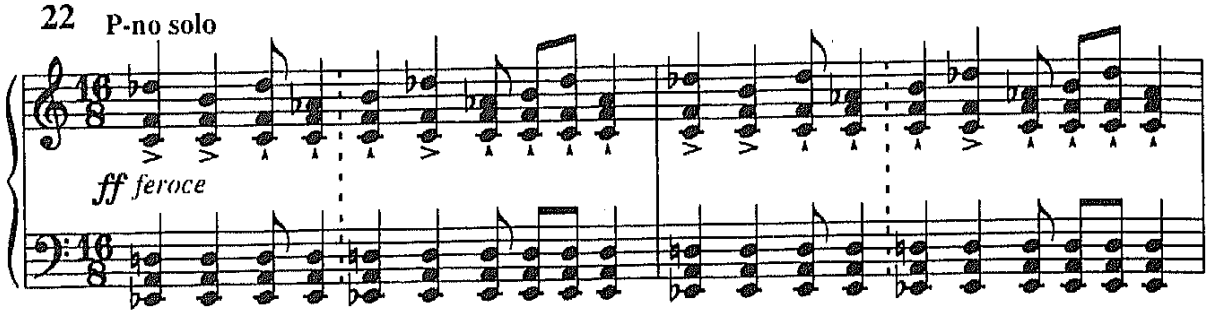
Концерт-буфф — образец блестящего театрального инструментализма: камерный оркестр трактован как ансамбль солистов (14 струнных, флейта, труба, фортепиано и ударные), где каждый тембр становится лицедеем. В комедийном по смыслу инструментальном спектакле в двух отделениях-частях в механизмы смехового оказываются втянутыми разные стили и жанры: старинный (полифонический) и современный (джазовый), Фуга и Импровизация.

Каноничным со времен малого полифонического цикла Баха стало контрастное объединение импровизационной прелюдии и строго регламентированной фуги. В Концерте-буфф Слонимского этот «порядок» оказался как бы вывернутым наизнанку: сначала идет Фуга, которая во второй части, Импровизации, дает волю

свободному музицированию, правда, завершаемому внезапной образной «модуляцией» — укрупненным проведением темы Фуги.

Объектом пародирования в I части избирается жанр фуги — тройной, четырнадцатиголосной. Ее сложная полифоническая фактура выдержана в строгой додекафонной манере.

Синкопированной джазовой манере Импровизации подчинены три темы. Их интонации сотканы из уличных песен, разухабистых народных плясок, примитивных детских считалочек-заклички. Они легко сливаются в контрапункт:

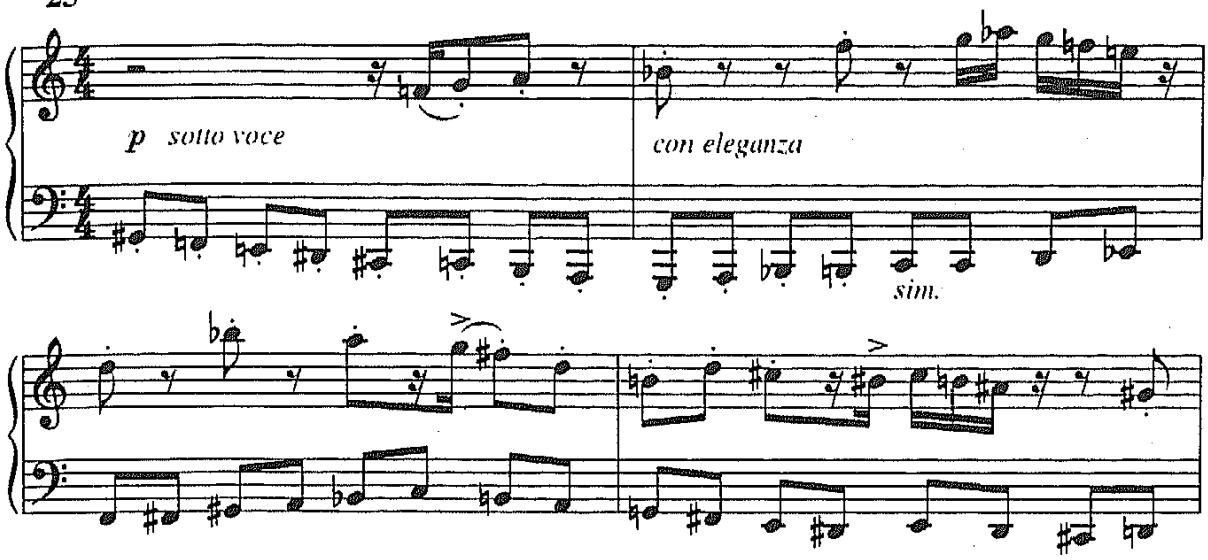


Концерт-буфф принадлежит к немногим исключительно светлым инструментальным действам Слонимского. О смысле произведения композитор мог бы сказать словами столь близкого ему Прокофьева. Последнему в связи с оперой «Любовь к трем апельсинам» был задан вопрос: над кем же он смеется — над театральным жанром, публикой, Гоцци? Мастер ответил исчерпывающе лаконично, что «просто написал веселый спектакль!».

Во 2-м фортепианном концерте Щедрина (1966) наиболее театрализована финальная часть, обозначенная как «Контрасты» (ей предшествуют «Импровизация» и «Диалоги»). Раскрывая замысел «Контрастов», композитор говорил о воспроизведении звуковой ауры двора коммунального дома. Идею состязательности Щедрин воплощает на самых разных уровнях: оркестровых групп, солиста и ансамбля, типов фактуры (серийный лейтмотив и разные виды алеаторики), атематизма и ярких тематических построений. Последний принцип многократно применен в финале, где чисто интермедийным, атематическим фрагментам (настройка рояля, упражнения quasi Ганон, пассажные рамплиссажи) противостоят тематические «врезки»: квазибаховская прелюдийная импровизация и особенно эффектно — джазовые куски, возникающие неоднократно (имитируется игра Джаз-

модерн-квартета; в партитуре фиксируется включение batteria di jazz).

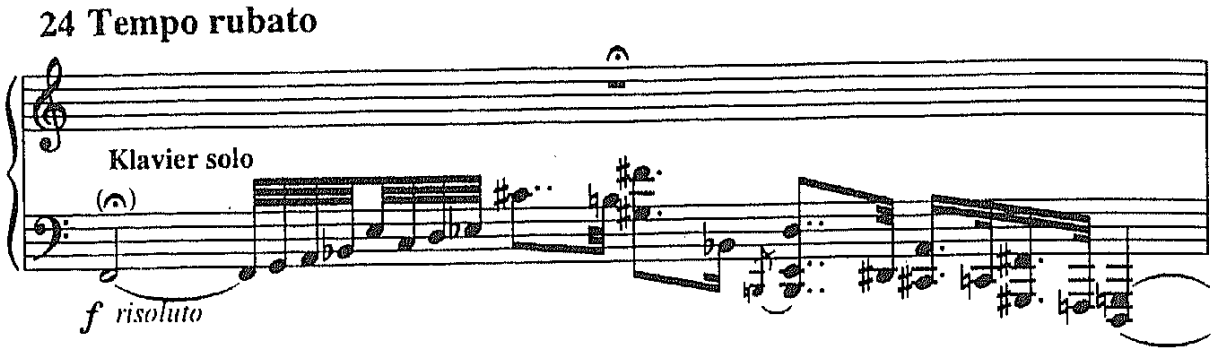
23



Фоносфера не только 2-го, но и 3-го (1973) концерта была контрастна 1-му, созданному в фольклорный период. Для Щедрина именно концерты становились сочинениями, в которых обозначались вехи стилевых сдвигов, а сама идея концертности находила свое преломление буквально во всех жанрах.

Внешне Щедрин отдает дань и распространенным, и менее обиходным концертным формам. К концу XX столетия он, как и Прокофьев, становится автором пяти фортепианных концертов. Подобно своему старшему соотечественнику, отчасти связавшему порядковый номер концерта с количеством содержащихся в нем частей, Щедрин здесь также не идет проторенным путем: опробуются четырехчастный цикл (1-й концерт), трехчастная композиция (2-й), двухчастная форма (4-й) и одночастность (3-й). При этом варьируется не только количество частей, но их образно-смысловая наполненность, как всегда у Щедрина далекая от канона. Вместе с тем главными факторами развития становятся контраст между относительно равноправными эпизодами внутри части или всей композиции, а также наличие сквозной идеи, цементирующей сочинение на разных драматургических уровнях (речь идет о присутствии так называемой драматургической темы). Таковы, в частности, лейтмотивы 2-го и 4-го концертов, открывающие сочинения. В обоих случаях тема-исток возникает сразу как абсолютно сложившийся образ. Во 2-м концерте двенадцатитоновая тема пространственно реализует кинетическую энергию

своих интонационных ячеек, а также появляется в целостном варианте в виде реминисценций.



В 4-м концерте (1991) исходная драматургическая тема реализуется еще более энергично: кроме названных функций она приобретает и рефренное, и вариационное развитие (во II, финальной части партитуры возникает картина многокрасочных русских перезвонов, столь показательная для образного мира музыки Щедрина). В 3-м концерте процессуальность тематизма исходит из идеи его постепенного накопления, завоевания устойчивых тематических комплексов, в силу чего здесь возникает ситуация темы-итога (форма одночастного концерта — вариации и тема).

Отметим весьма существенную черту концертного стиля Щедрина, присутствующую в нем с завидным постоянством. Общеизвестна привязанность жанра концерта к введению в зоне финала элементов либо бытовой, либо достаточно популярной классической музыки. С этим «правилом» Щедрин обращается весьма почтительно, используя цитату (тематическую или стилевую) в качестве яркой образно-интонационной «врезки». Так, в 1-м концерте возникают частушки, во 2-м — изящная джазовая импровизация, в 3-м композитор предлагает исполнителю на выбор сыграть любой фрагмент из самых знаменитых фортепианных концертов — в авторской записи звучит краткая аппликация из 1-го концерта Чайковского. «Я склонен всегда при сочинении музыки думать о своей аудитории, — говорит он. — Я реагирую на поведение и восприятие слушателей. Считаю, что большая вина современных композиторов состоит в том, что они потеряли свою аудиторию, которая их боится как огня. Меня не устраивает такое положение, при котором сочинение пишется для одного фестива-

ля, звучит всего один раз и забывается. Мне всегда хотелось, чтобы современные сочинения звучали рядом с классической музыкой». И добавляет знаменательную мысль: «Еще один важный штрих для обретения контактов с так называемой „широкой аудиторией“ — до чего же мы нелюбознательны! У эстрадников столько достижений в технике инструментовки — комбинации тембров, электронная регулировка, рояли с магнитофонами, возможность импровизировать с самим собой! Я человек зажигающийся. Не перестаю приходить в восторг от народной музыки, джаза, конечно, и от самой академической музыки»[94].

Если в «Контрастах» 2-го концерта «знаки» маскультуры вводились с целью образно расширить его позитивное «поле», то иную функцию подобные символы выполняют в партитуре Слонимского.

Интересный пример трактовки бытовых жанров и — шире — самой сферы маскультуры как носителей зла демонстрирует 2-я симфония Слонимского, датированная 1977 годом[95]. В трехчастной композиции симфонии запечатлены разные образно-эмоциональные сферы, полярность и непримиримость которых воплощены с плакатной наглядностью. Уже в первых двух частях Слонимский сталкивает стилевые пласты «вечного» (типично русская, незащищенная в своем разливе красивая лирическая мелодика I части, включающая и хорал) и «преходящего» (джазовая и битовая музыка II части). Показательно, что материалом для разгула злых сил во II части становится видоизмененный тематический комплекс I части. Смысл этого приема — в показе крушения красоты, ее искаженное отражение как бы в кривом зеркале. Здесь в качестве исходной темы выступает нарочито традиционная джазовая импровизация кларнета:

Тема рассыпается в оркестре на множество осколков, примитизируется. Оркестровая ткань при этом сохраняется достаточно плотной, полифоничной, с опорой на подголосочность и басовое ostinato. Ведущим выступает ритм рок-музыки. В параде сил зла принимает участие и маршевая тема, дорастающая до агрессивно токкатного облика. Финал симфонии выполняет роль драматургической кульминации, где реализуется результат столкновения полярных эмоциональных стихий, воплощенных в предшествующих частях. Финал назван «Ричеркаром» — жанром нетипичным для симфонических циклов. Противопоставление старинного и остросовременного, образов нетленной красоты и попыток жестокого ее разрушения побудило одного из критиков образно охарактеризовать концепцию Слонимского «симфонией для всех».

Подобное наблюдение подтверждает автокомментарий композитора: «Во 2-й симфонии, как и в 1-й, — две Музыки, две Жизни, две Судьбы. И еще — волжская пентатоника мерного начала».

Слонимский зафиксировал в афористической манере побудительные стимулы, которые были ему необходимы при рождении любой крупной композиции. Стимулы эти весьма различны, и ими могли становиться отдельные детали музыкального языка. «Арфа, настроенная по четвертям тона („Аполлон и Марсий“ и „Строфы Дхаммапады“). Локрийский звукоряд в монодийном складе на семь четвертей — зерно 6-й симфонии... 7-я начата как дионисийская, современная Пасторальная. 8-я — как партесный концерт, где каждая группа „поет“ ансамбли, а весь хор то соединяет голоса, то рассыпается на двадцать линий, то сходится в монодии. Зерно 9-й — первый двутакт с диатонической фразой флейты и „бесовским“ ответом в басах... В 3-й — певучие крайние части и ускоряющийся разгон средних. В 4-й — перестановка частей обычного цикла: коротенькое скерцо, анданте, сонатное аллегро в третьей части, вторжение шутки скерцо в другие части, как Судьбы, и огромный, расширенный траурный марш в финале. 5-я — смертельный удар ноты *си*, резкие ходы, быстрые половинные и целые ноты, форма дуги в анданте и праздник, прерванный вторжением смертельного *си*».

Показательно признание Слонимского о наличии некоего образно-смыслового единства всего его симфонического здания из

десяти композиций: «В целом все симфонии писались как „человеческая комедия“, в которой каждая следующая продолжала предыдущую и свободно вводила новые и уже знакомые темы-персонажи»[96].

Итак, симфоническое творчество композиторов России последней трети XX века подтвердило несколько позиций, принципиальных для отечественной культуры, — прежде всего *сохранение в русской музыке лидирующей роли всей сферы инструментальных жанров* (оркестровых и сольных). При этом ушедшие десятилетия продемонстрировали *гибкость и неисчерпаемость взаимосвязи* таких тенденций, как *опора на традицию и тяготение к эксперименту,* которые определенное время как бы функционировали в отечественной культуре на разных полюсах.

Изучаемый период совпал с этапом очевидно сильных позиций инструментализма, который с точки зрения своих творческих потенций проходил одну из волн подъема — речь идет о 60—80-х годах (с началом вхождения в кульминационную зону еще в 50-х), когда усилиями композиторов разных поколений удалось преодолеть рецептурность и схематизм жанра, инспирированные нескончаемыми идеологическими установлениями и запретами. Подтверждением сказанного может служить внушительный масштаб реализуемых возможностей жанра — от сохранения его канонических основ до создания «антисимфоний», лишь избирательно привлекающих отдельные звенья основополагающих идей жанра.

Словом, освященная еще со времен Глинки опора на национальные корни вкупе с открытостью новациям по-прежнему оказалась базовой идеей русской музыкальной культуры, в том числе симфонического творчества.

Примечания

[1] Вот характерное высказывание С. Губайдулиной: «Мне всегда хочется в новом сочинении провести какую-то другую тему с точки зрения концепции формы, выявить то, чего не было в предыдущем сочинении». *Губайдулина С.* И это — счастье // Сов. музыка, 1988, № 6. С. 23.

[2] *Днепров В.* Черты романа XX века. М.; Л., 1965. С. 92—93.

[3] Речь идет о 12—15-й симфониях и вторых — виолончельном и скрипичном концертах. Последний, завершая цикл из шести концертов, не принадлежит к вершинам жанра, как и 12-я симфония. И дело здесь не в том, что партитура посвящена ныне поверженному вождю (В. И. Ленину) и весьма непопулярному социальному событию. 12-я еще при жизни Шостаковича не была причислена к самым удачным его творениям.

[4] Сказанное относится не только к структуре, например, вокальных циклов, как бы спутников симфоний (Блоковский цикл и 14-я), но и к некоторым квартетным опусам: явно сюитны семичастный 11-й и шестичастный 15-й. Жанровое определение сюиты вынесено на титул вокального цикла на стихи Микеланджело.

Показательно, что в процессе работы над 13-й симфонией Шостакович писал Шебалину: «...вернее, это, пожалуй, будет вокально-симфоническая сюита». Цит. по кн.: *Хентова С.* Шостакович. Тридцатилетие 1945—1975. Л., 1982. С. 190.

[5] Письма к другу: Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. Л., 1993. С. 175. См. также с. 196, 198.

[6] Там же. С. 187, 169, 196.

[7] *Сабинина М.* Шостакович-симфонист. М., 1976. С. 393.

[8] Письма к другу. С. 252.

[9] *Арановский М.* Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 228.

[10] *Сабинина М.* Шостакович-симфонист. С. 400.

[11] Поразительные по глубине тембровые краски и оркестровые эффекты Шостакович извлекал из весьма скромного состава оркестра: 10 скрипок, 4 альта, 3 виолончели, 2 контрабаса и набор ударных.

[12] Письма к другу. С. 268.

[13] *Денисов Э.* Если ты настоящий артист, ты всегда независим // Муз. академия, 1994, № 3. С. 75.

[14] *Губайдулина С.* И это — счастье // Сов. музыка, 1988, № 6. С. 27.

[15] Поют оркестранты и в концерте для оркестра «Старинная музыка российских провинциальных цирков» Щедрина. Порой композиторы предлагают вокализировать и артистам балета: эффект весьма нестройного пения (артисты кордебалета) усиливает комедийное начало в балете «Укрощение строптивой» М. Броннера.

[16] Общеизвестно (и мы не раз подчеркивали это в работе) наличие общих стилистических процессов между камерно-инструментальными и симфоническими жанрами. Очевидность этих явлений не заслоняет, однако, важности и других моментов, в частности проекции вокальной музыки на инструментальную. Последнее стимулировало две тенден-

ции: инструментализацию вокального цикла и вокализацию симфонии. Следует иметь в виду, что введение словесного компонента само по себе не может давать основания для причисления вокальной симфонии к жанру с понятийно-конкретной основой, а инструментальной симфонии — к предельно обобщенному. Решающую роль играют общий замысел сочинения, особенности творческого метода автора и конкретность художественной задачи.

[17] Недавно выпущенный компактдиск зафиксировал 3-ю симфонию и 3-й фортепианный концерт (солист В. Виардо).

[18] Цит. по буклету: Лучшие симфонии. М., 1985. С. 16.

[19] В переводе с церковнославянского «Бысть» означает «Возмездие». Есть названия и у отдельных симфоний цикла: 18-я — «Любящу ны», 19-я — «Кровию агнчею», 20-я — «Блажении мертвый».

[20] Среди одночастных симфоний многотипность могут демонстрировать 4-я Локшина, 14-я Вайнберга, 6-я Слонимского, 2-я, 3-я, 4-я Уствольской, 3-я К. Хачатуряна, 3-я Б. Чайковского, 4-я Эшпая, Камерная симфония Н. Корндорфа, 2-я Сильвестрова и др. Напомним элементы дестабилизации стереотипов формы, которые имели место и в XIX веке: был опыт сжатия симфонии (Шуман, Лист, Сен-Санс, Аренский), происходило расширение числа ее частей (Шуман, Чайковский, Скрябин). Существовала и тенденция слияния симфонии и концерта («Гарольд в Италии» Берлиоза, «Испанская симфония» Лало, Концертная сюита для скрипки с оркестром Танеева, 2-й фортепианный концерт Брамса).

[21] В числе последних: концерты для баяна с симфоническим оркестром В. Артемова и К. Волкова (оба — 1972), «Праздничная музыка для балалаек и ложек» С. Слонимского (1977).

[22] А. Вустин создал концерт для ударных и оркестра «Посвящение Бетховену», а также концерт для ударных, клавишных и струнных (М., 1988).

[23] В стиле Г. Уствольской, например, трудно выделить отдельные компоненты — мелодию, гармонию, лад, ритм. Все элементы спаяны воедино и не поддаются членению.

[24] К работе с техниками композиции XX века обращаются и композиторы академической направленности. В этом плане, например, среди семи инструментальных концертов Т. Хренникова показателен 2-й фортепианный (1972), где его автор, пользуясь выражением Мясковского, хочет быть «художником наших дней». Двенадцатитоновость в структуре основной темы абсолютно размывает индивидуальные черты сугубо мелодического стиля автора музыки «Много шума из ничего». Создается впечатление, что композитор добровольно приносит свою неповторимость в жертву внешнему осовремениванию.

[25] Типология современной симфонии-концерта установилась в 40—50-е годы, в частности в 1-м скрипичном концерте Шостаковича и Симфонии-концерте Прокофьева для виолончели с оркестром.

[26] Бессмысленным было бы ссылаться на несметное число эпилогов в крупных симфонических фресках, творимых на протяжении всего XX века. Целесообразнее подчеркнуть другое, в частности роль их итоговости как квинтэссенции всей концепции. Показательный пример в начале века — монументальная кода-эпилог 3-й симфонии Мясковского, вводящая новый материал и одновременно подытоживающая наиболее яркий тематизм предыдущего развития. Гигантский объем (около 20 минут) эпилога балета Шнитке «Пер Гюнт», созданного на излете века, говорит сам за себя.

[27] В симфониях, однако, роль туттийности не снижается, особенно в тех, что связаны с восточным типом мышления: Канчели, Тертерян, Караманов и другие.

[28] Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994. С. 248.

[29] Там же. С. 81.

[30] Там же. С. 72—73.

[31] Там же. С. 56, 124.

[32] *Савенко С.* Портрет художника в зрелости // Сов. музыка, 1981, № 9. С. 41—42.

[33] Беседы с Альфредом Шнитке. С. 60—61.

[34] Там же. С. 70.

[35] Там же. С. 68.

[36] «Мелодия», SUCD 1000062, A 1000643002, дирижер Г. Рождественский, которому симфония посвящена.

[37] На заседании комиссии симфонической и камерной музыки в Союзе композиторов С. Губайдулина взяла слово первой: «Это одно из самых сильных впечатлений, которое мы — музыканты и слушатели — получили за последнее десятилетие. Это настолько масштабное сочинение, настолько сильное по мысли, что, думаю, оно стоит в ряду самых значительных произведений, которые вообще существуют в музыке». Цит. по кн.: *Холопова В., Рестаньо Э.* София Губайдулина. М., 1996. С. 180—181.

[38] Беседы с Альфредом Шнитке. С. 146.

[39] «Мелодия», С 1023085000, SUCD 1000063, дирижер Г. Рождественский.

[40] В Брукнере Шнитке выделял космологические черты мироощущения: «...Музыка Брукнера как бы выражает добро в стерильном виде. Зла там нет». Беседы с Альфредом Шнитке. С. 69.

[41] Цит. по кн.: *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. М., 1990. С. 162.

[42] Там же. С. 170—171. Говоря о последнем, Шнитке имел в виду обертоновый ряд и монограмму BACH как idée fixe.

[43] Там же. С. 72.

[44] Там же. С. 60.

[45] М., 1986; «Мелодия», СД 10 00065 А 1000271 005.

[46] В одном из комментариев к симфонии композитор разъясняет, что в основе конструктивной идеи симфонии лежит «розарий», включающий в себя «пятнадцать тайн». На нем висят четки, «и если идти по ним, то это и есть розарий. Пятнадцать тайн — три цикла по пять. Тайны радостные, тайны скорбные и тайны славные. Тайны радостные — это Благовещение, встреча с Елизаветой, Рождество, Сретение (Обрезание), Обретение Его в храме Иерусалимском. <...> Пять скорбных тайн: борение в Гефсиманском саду, пленение, осмеяние и издевательства, венчание терновым венцом, Голгофа и распятие. И пять славных тайн: Воскресение, Вознесение, Нисхождение Святого Духа на апостолов, Успение Богородицы и Венчание небесной славой. Это — формула четвертой симфонии, три цикла по пять. Роза как символ Богородицы. Я взял это из латинского молитвенника». Беседы с Альфредом Шнитке. С. 71.

[47] *Шнитке А.* О премьере 4-й симфонии. Музыка в СССР, 1984, окт. — дек. С. 82.

[48] Там же.

[49] Там же. С. 71.

[50] Там же. С. 63.

[51] Там же.

[52] М., 1979; «Мелодия», С 1021225004.

[53] Достаточно сравнить для примера два абсолютно противоположных по смыслу воплощения единой интонационной идеи: неоклассицистский рефрен Рондо и звучащее здесь же банальное танго.

[54] *Бахрах Т.* Concerto grosso № 1 Шнитке. Цит. по кн.: *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. С. 124.

[55] Из беседы с Н. Шахназаровой и Г. Головинским // Новая жизнь традиций в советской музыке: Статьи и интервью. М., 1989. С. 332—349. Говоря о роковой функции танго, как характерной для современности семантической трактовки жанра, Шнитке ссылался на то, что у Маяковского еще в поэме «Война и мир», написанной в 1915 году, есть нотами выписанный мотив «Аргентинского танго смерти». Есть и позднейшие примеры — знаменитый фильм Б. Бертолуччи «Последнее

танго в Париже», в финале которого танго выступает все в той же роковой функции. Не только танго, но и вальс, хорал, марш, гимн приобрели в творчестве Шнитке сквозное значение.

[56] Партитура: М., 1982; клавир: М., 1989; «Мелодия», С 10 22845004.

[57] Вступление как тематический источник всего сочинения есть и в других концертных сочинениях Шнитке (2-й концерт для скрипки, «Диалог» для виолончели и камерного оркестра).

[58] Беседы с Альфредом Шнитке. С. 67.

[59] Первое исполнение «Offertorium»'а в Москве состоялось в знаменательном концерте 1982 года в Большом зале консерватории. Под управлением Г. Рождественского прозвучали также «Живопись» Денисова и «Ревизская сказка» Шнитке. Концерту сопутствовал не только гигантский слушательский успех, но и факт официального признания этого композиторского поколения.

[60] Беседы с Альфредом Шнитке. С. 96.

[61] *Холопова В., Рестаньо Э.* София Губайдулина. М., 1996. С. 101.

[62] «По-моему, самое сильное из желаний нашего века — проникнуть в глубину, во внутреннее пространство звука. Одновременно это и проникновение в глубину человеческой души, в неизвестность ее существа. Поиск микротоновых звучаний приближает нас к сути звука: ведь один-единственный звук содержит в себе весь существующий звуковой мир — количество обертонов в звуке бесконечно. В высочайшем регистре они образуют все возможные микротоны. И конечно, жизнь внутри этой бесконечности может иметь магический смысл». Там же. С. 37—38.

[63] Губайдулина много раз подчеркивала свой пиетет перед творчеством Шостаковича, восхищалась исключительной философской глубиной 15-го квартета. Тепло вспоминала моменты личных встреч: при показе симфонии «казался удовлетворенным, высказал много пожеланий, но также критиковал некоторые детали. Как важно все это было для меня! Иногда человек произнесет лишь одно слово, но оно оказывается определяющим и освещает дорогу всей дальнейшей жизни». Там же. С. 15.

[64] Там же. С. 75.

[65] Версия вторая — 1982, третья — 1986; М., 1990.

[66] Там же. С. 80.

[67] «К концу XX века человек, уже насытившись пространственными открытиями, почувствовал, что именно с обретением внешнего простора он потерял какую-то способность. Тогда он взглянул в темный, страшный, загадочный колодец своей души. Искусство XX века напол-

нено неизбывной тоской по неведомой душе. Но чтобы проникнуть в ее обитель, необходимо дематериализовать покрытую асфальтом внешнюю оболочку. Вот почему музыка нашего времени так часто обращается к нематериальным процессам, доходя порой до порога молчания». *Губайдулина С.* И это — счастье // Сов. музыка, 1988, № 6. С. 25.

Феномену «молчания» Губайдулина, как и ряд мастеров XX века (Л. Ноно, А. Кнайфель, В. Сильвестров, А. Пярт и другие), придает особую смысловую и драматургическую функцию.

[68] О трех главных очагах появления феномена «молчания» Губайдулина метафорически говорит как о субдоминанте, доминанте и тонике: «вибрирующая тишина начала, полная потенциальной энергии (S) центральная пауза, ритмизованное молчание (D) и заключительная пауза как нулевая точка некоего процесса (T)». Из беседы С. Губайдулиной с Э. Рестаньо. *Холопова В., Рестаньо Э.* София Губайдулина. С. 89—91.

[69] *Денисов Э.* Если ты настоящий артист, ты всегда независим // Муз. академия, 1994, № 3. С. 74.

[70] Там же.

[71] «Мелодия», SUCD 1000060, посвящена Г. Рождественскому. Ему же посвящена и симфония для двух струнных оркестров и ударных (1962).

[72] Из аннотации к концерту «Московской осени» 14 ноября 2000 г.

[73] М., 1988; «Мелодия», SUCD 10 00061.

[74] А. Шнитке, предложивший этот термин, считал ведущими полистилистами XX века Малера, Айвза, позже А. Пуссера, Л. Берио, Б. А. Циммермана.

[75] *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 132.

[76] М., 1990.

[77] Достаточно напомнить, например, признание Прокофьева и Шостаковича 30-х годов о воздействующей роли стиля А. Хачатуряна.

[78] *Арановский М.* Симфония и время // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 307.

[79] Беседы с Альфредом Шнитке. С. 96.

[80] Там же. С. 95.

[81] М., «Мелодия», 33 С 1- 12551.

[82] М., 1980; «Мелодия», С10-19949.

[83] В сочинении наблюдается типичная для современной музыки тенденция к слиянию форм. Характерные признаки сонатности сочетаются со старосонатной формой. Последняя обнаруживается в индивиду-

альном преломлении композитором принципа чередования звуковых масс и типов движения, образно-эмоциональных состояний, темпа, тембра. Подвижная главная партия и стилизованная под инструментальную арию XVIII века побочная составляют контрастную пару в экспозиции, разработке и репризе. Широко популярны у исполнителей скрипичные концерты, в частности концерт, написанный в 1977 году. См.: *Рыцарев С.* Заметки о стиле Эшпая // Сов. музыка, 1987, № 1. С. 24.

[84] М., 1984; «Мелодия», С10-19279-008.

[85] *Дмитриев Г.* Нужны тесные контакты с жизнью // Сов. музыка, 1987, № 3. С. 21.

[86] *Рыцарев С.* Заметки о стиле Эшпая // Сов. музыка, 1987, № 1. С. 23.

[87] 6-я, «Литургическая» симфония (1988) знаменует уход от внешних событий в сферу высокой духовности. Ее создание совпало с духовным ренессансом России и инспирировано важнейшим событием — 1000-летием Крещения Руси. Вокально-симфоническая фреска представляет собой опыт объединения инструментальной музыки и Литургии, что и определило своеобразие ее жанра. В общей поэмной одночастной форме инструментальный раздел сменяется хоровым, а в заключении инструментальный и хоровой тематизм контрапунктически объединяется.

[88] М., 1984; «Мелодия», С10-20245-6.

[89] Описанное явление в высшей степени свойственно эпическому симфонизму, в частности стилям Ю. Буцко, А. Головина, М. Ермолаева.

[90] Лучшие симфонии. М., 1985. С. 9.

[91] М., 1968, «Мелодия».

[92] *Арановский М.* Симфония и время // Русская музыка и XX век. С. 359.

[93] Л., 1967; «Мелодия», Д021388.

[94] Муз. академия, 1998, № 2. С. 6. Полистилистичность фоносферы музыки Щедрина допускает смешение полярных компонентов (например, своеобразная диатоника оперы «Лолита» вбирает в свой спектр разные явления, которые простираются от церковной музыки до джаза).

Характеризуя стиль Щедрина, обозначивший с конца 80-х годов явные признаки образно-смысловой «репризы» по отношению к зримо возросшему удельному весу национального элемента, исследователь справедливо заключает: «Никогда еще Щедрин не был столь неприкрыто русским и столь истово лиричным — и это две основные составные нового Щедрина» (В. Холопова; см. там же).

Сказанное легко подтвердить лишь перечислением отдельных названий его поздних сочинений: «Российские фотографии» для струнного оркестра (1994), «Хрустальные гусли» (1994), «Вологодские свирели» для гобоя, английского рожка, валторны и струнных (1995), «Величание» для струнного оркестра (1995), «Ледяной дом», русская сказка для маримбафона соло (1995), «Балалайка» для скрипки соло без смычка (1997). Среди недавних партитур — Concerto cantabile и Concerto dolce.

[95] Л., 1981; «Мелодия», С10-13839-40, М10-45651-001.

[96] *Слонимский С.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб., 2000. С. 141, 142.

Камерно-инструментальная музыка

Каждое музыкальное произведение является своеобразным психологическим, философским, а иногда и политическим документом своего времени. В нем как бы овеществляются личностные и общечеловеческие помыслы определенного исторического периода. Не являются исключением и камерные жанры

Три десятилетия отечественной музыки, завершившие XX столетие, обнаружили постоянный интерес к камерным жанрам, которые становились «ареной борьбы» различных стилевых традиций, средоточием экспериментов в области музыкальных средств и, как это всегда было присуще жанру, выявляли тонкие нюансы психологического и лирического мира их авторов.

Поскольку 60—90-е годы — это разные десятилетия и огромное количество камерно-инструментальной музыки, то для создания ясной картины развития жанра потребовалось найти особый «ключ», помогающий объединить контрастные сочинения и в то же время подчеркнуть их специфику и особенности бытования в каждое десятилетие. Таким ключом станет сравнительное рассмотрение жанрового профиля музыки, которое позволяет приблизиться к смыслу музыкального произведения. Из различных аспектов жанрового анализа выбран путь соотнесения в историческом периоде трех жанровых наклонений, устойчивых в музыке самых разных времен: лирико-драматического, эпического и игрового (или концертного). Данный аспект поможет раскрыть сущность музыкально-исторической «памяти» каждого этапа[1].

60-е годы в камерной музыке прежде всего — период экспериментаторства, возникший в очень большой степени под воздействием западноевропейского искусства. В это время отечественные композиторы знакомятся с запретными ранее сочинениями композиторов нововенской школы. В концертах зазвучали произведения Стравинского, и он сам посетил Россию. Фестивали «Варшавская осень» еще более перевернули представление о привычных нормах музыкального языка и о техниках композиции. Это впечатление во многом подготовил приезд Луиджи Ноно еще в 1953 году. Именно в 50-е годы начинался период экспериментаторства, но в то время он был в глубоком подполье. 60-е годы стали этапом языкового взрыва, революцией в отечественной музыке. Это обстоятельство привело к бурному развитию камерных жанров, наиболее пригодных для постижения открывшихся новых горизонтов музыкальной техники, новому подходу к музыкальному пространству и времени.

Увеличение количества камерно-инструментальной музыки совпало с активизацией в 60-е годы ансамблевого музицирования, возникновением новых камерных ансамблей: дуэтов (Д. Ойстрах и С. Рихтер, М. Фихтенгольц и Л. Фихтенгольц), трио (А. Любимов, О. Каган, Н. Гутман; Е. Малинин, Э. Грач, Н. Шаховская и другие), квартетов (им. С. Прокофьева, им. Д. Шостаковича). И новые камерные коллективы, и активно работавшие прежние играли много современной музыки, в том числе и произведения советских композиторов. Достаточно напомнить, что все квартеты Шостаковича, созданные им в 60-е — начале 70-х годов, как и в прежние десятилетия, исполнялись вскоре после их создания квартетом имени Бетховена.

Период 60-х годов во многих аспектах соприкасается с далекими 10-ми и 20-ми годами. Тогда один за другим вырастали многочисленные исполнительские коллективы, усиливался жанровый и стилевой поиск. Искусство 60-х годов, как и искусство начала века, представляло собой контрастное взаимодействие двух жанрово-стилевых традиций: классико-романтической и современнической. В сочинениях классико-романтической традиции очень важна концептуальная сторона — потому чаще всего в ней преобладают лирико-драматическое и эпическое жанровые наклонения

с их разновидностями (лирическое, эпико-драматическое). Таковы сочинения Д. Шостаковича, Б. Чайковского, М. Вайнберга, С. Цинцадзе, А. Пирумова и других. В русле этой традиции видоизменение камерных жанров происходило за счет обновления формы, структуры, принципов сопоставлений, способов развития материала. Более умеренно трансформировались ладогармоническая сторона, ритмика, тембр.

Вторая жанрово-стилевая традиция и в начале века, и в 60-е годы воспринималась как «русский авангард» и «советский авангард». Показательно, что русский авангард начала века формировался преимущественно как следствие развития отечественной культуры. Некоторые его пласты, как творчество Стравинского и Прокофьева, стали широко известным и классическим искусством XX века. Другие же, как произведения А. Лурье, Н. Рославца, В. Дешевова, Н. Матюшина, А. Мосолова, сильно различавшиеся по художественному уровню, открывались постепенно. Однако уже сейчас ясно, что эта часть русского авангарда, далеко опережая стилевые находки своего времени в области микроинтервалики, сонорики, электронных тембров или вплотную подводя к таким открытиям, как додекафония, все же не создала таких совершенных произведений, которые могли бы стать в один ряд с творениями великих композиторов XX века.

Отечественный авангард 60-х годов в силу того, что большая часть авангардистской музыки начала века была ему неведома, избрал в качестве ориентиров, с одной стороны, сочинения Стравинского, а с другой — музыку нововенцев, Бартока, а позднее Ноно, Берио, Штокхаузена и других.

У истоков советского авангарда второй половины XX века стоит творчество Г. Уствольской и А. Волконского. Камерная музыка того и другого композитора провозгласила новые стилевые направления, новый для того времени отечественной музыки язык уже в самом начале 50-х годов, то есть в период «подпольного» постижения необычных видов техник.

Устоявшиеся каноны камерно-инструментальной музыки 30—40-х годов резко нарушил октет Г. Уствольской, созданный в 1950 году, однако фактом художественной культуры он стал только в 60-е годы, когда был впервые исполнен. В октете возродился

тип разнотембрового ансамбля 10—20-х годов, но не жанровый тип, который обычно сопутствовал разнотембровым ансамблям. Напомним, что известные в 20-е годы сочинения — септет Г. Попова, квинтет ор. 39 С. Прокофьева, Нонет В. Щербачева — тяготели к игровому жанрово-драматургическому типу. Октет же Уствольской более всего соприкасался с эпической традицией, представленной специфически. Для 50-х годов это сочинение имело много необычного. Прежде всего состав: 2 гобоя, 4 скрипки, фортепиано и литавры. Ударные, проникшие в камерно-инструментальный ансамбль, были первой ласточкой «ударного бума», который наступит позднее. Функция литавр в октете была чрезвычайно важной: создать колорит древности, эффект внеличностного начала, подчеркнуть главное в октете — плавно разворачивающийся медитативный монолог. Монолог пяти частей (I часть — ♩= 66, II — ♩= 138, III — ♩= 69, IV — ♩= 144, V — ♩= 48) выстроен из неких константных, вечно существующих в музыке элементов: фольклорных попевок и риторических фигур (плавное восходящее и нисходящее движение), данных в свободной метрической организации. Все в целом напоминает средневековую монодию (русскую и западноевропейскую) и архаическую остинатность Стравинского. Медленное остинатное движение, символический тембр литавр претворяют идею *бесконечного времени*. Строгая линеарность контрапунктической фактуры, аскетизм, отсутствие украшений и неумолимость остинато (особенно в V части) наполняют музыку внутренним трагизмом. Помимо того, в октете возникают элементы минимализма — тенденция, которая будет развиваться в отечественной музыке много позже.

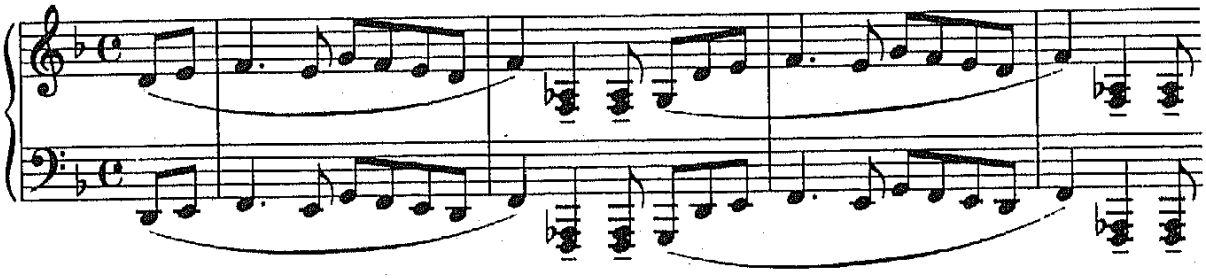
Медитативный тип композиции возникает и в сонате Уствольской для скрипки и фортепиано (1952). Она написана в виде одночастной развернутой композиции, оформленной, как в средневековой монодии, без тактовых черт. В сонате больше лирических эпизодов, чем в октете, и, может быть, поэтому в ней возник один из лейтобразов музыки последующих десятилетий: ровное метрическое биение, напоминающее и удары метронома, и биение человеческого сердца — *символ отсчета времени, ухода*. Для его создания используется нетрадиционное звукоизвлечение: «древком смычка по верхней деке».

Таким образом, в камерных сочинениях Уствольской претворилась особого рода лирико-эпическая традиция, возник тип новой медитативной лирики.

Камерные произведения А. Волконского определили несколько иные пути развития жанра. Фортепианный квинтет (1955) акцентирует традицию барокко[2]. Элементы барокко пронизывали творчество Шостаковича уже в 30-е годы, но, как известно, они долгое время как бы не замечались, что отразилось, в частности, в музыковедческих работах о Шостаковиче. Квинтет Волконского имеет много точек соприкосновения с произведениями Шостаковича, они помогли Волконскому воспринять традицию барокко. Так, четырехчастный цикл квинтета своими названиями (Allegro moderato, Бурлеска, Пассакалья и Фуга) напоминает о цикле 1-го скрипичного концерта Шостаковича (Ноктюрн, Скерцо, Пассакалья, Бурлеска), а использование песенных элементов приближает к фортепианному квинтету Шостаковича.

Вместе с тем квинтет Волконского содержит и ряд специфических черт и открывает пути для дальнейших поисков в этой области композиторам в последующие периоды. К ним относится широкое понимание традиции барокко, объединение западноевропейской и русской традиций. Так, главная партия I части близка строгим северным русским напевам:

1 Allegro moderato



Побочная партия — пример партесного многоголосия, связанного с обработкой знаменного распева (отдельными чертами она перекликается с распевами Рахманинова). Заявленный в I части и частично во II русский интонационный пласт развивается и в классической ладогармонической системе, и в хроматической системе XX века, использующей расщепленные ступени, аккорды-кластеры, что смыкается с неофольклоризмом.

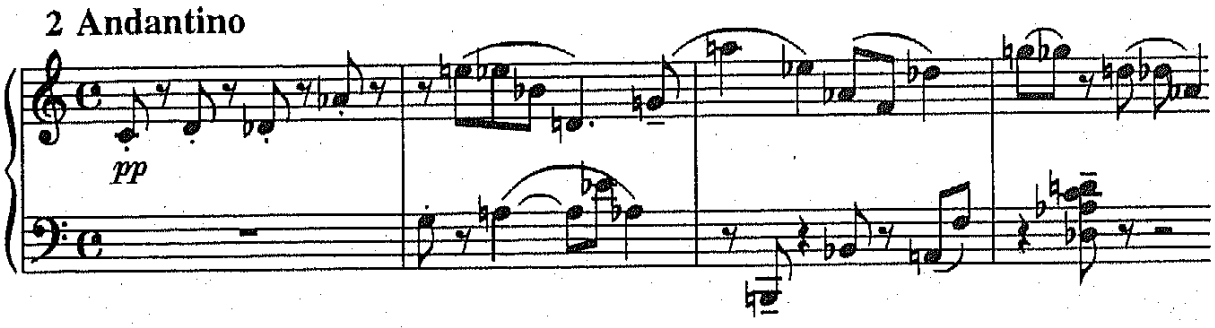
Тематический материал Пассакальи и Фуги не имеет такой ярко выраженной национальной окраски, он более классичен по складу. Автор оригинально решает вставшую перед ним задачу соединения фольклорно-национального и общеклассицистского. Он прибегает к почти полистилистическому приему: классицистскую Пассакалью неожиданно разрушает цитата русской народной песни «Эй, ухнем». Песня звучит приглушенно на колокольном басу, и с этого момента колокольность не исчезает до конца Пассакальи.

Сходный принцип соединения западноевропейского и русского в Фуге. Фуга двойная. Первая тема — классицистская с поступательным гаммообразным движением. Вторая — распевная, синтезирует элементы I части и Пассакальи. Значение этой темы возрастает и приводит в коде финала к дифирамбическому проведению главной партии I части. Здесь и утверждение интонационно русской темы, и типично русский дифирамб в стиле произведений Рахманинова, Танеева.

Таким образом, необарокко в квинтете Волконского приобрело специфический характер. Вместе с тем жанровое наклонение квинтета ближе всего к эпико-драматическому.

Цикл фортепианных пьес «Musica stricta» («Строгая музыка») Волконского проложил дорогу серийной технике, не менее привлекательной, чем техника барокко, для советских композиторов 60-х годов.

Лаконичные четыре фортепианные миниатюры основаны на темах-сериях, и отсюда их выразительность: «сосредоточенность на внутреннем, избегание ярких чувственных эффектов, погружение в утонченный мир звуковысотных микросвязей»,— пишет Ю. Холопов[3]. Ощущение новизны более всего давало именно последнее — новое понимание звуковысотности.



Оригинальна техника сочинения. Помимо серийности «Строгая музыка» опирается и на контрапунктическое письмо, что отражено в подзаголовке «Fantasia ricercata». Уже в названии композитор как бы объединяет две разновидности ричеркара: раннюю (импровизационную) и более позднюю (имитационную), приближающуюся к фуге. В пьесах идея разных типов ричеркара отражена следующим образом: первая и третья части близки к ранним ричеркарам, напоминающим прелюдии, фантазии, что проявилось в контрастах ритмики и фактуры; во второй и четвертой пьесах преобладает контрапунктическая ткань (трехголосный контрапункт во второй и двойная фуга в четвертой). Таким образом, фортепианный цикл Волконского, основанный на додекафонной технике, в то же время как бы показывает и тот исторический путь, которым прошел жанр, — движение от ричеркара к фуге и прелюдии с фугой.

В обоих новаторских произведениях композитора, которые в ряду других открывали новые пути для развития камерной музыки, есть черты необарокко и попытка соединить техники разных времен. Но квинтет воплотил принципы эпико-драматического типа и в этом аспекте был связан с романтическим искусством России. «Строгая музыка» открывает пути для развития игрового типа.

Принцип игры также во многом объединяет авангард второй половины XX века с авангардом начала века. В 60-е годы звуковая материя стала восприниматься как нечто множественное, изменчивое, непредсказуемое в своем развитии. Это уже само по себе совпадало с условиями эстетики игры. Игра предполагала, с одной стороны, регламентированность, упорядоченность, эквивалентом которых казались в то время принципы додекафонии и полифонии, а с другой стороны, одним из условий игры является непредсказуемость результата. Комбинаторика серийной техники давала возможность для многочисленных, хотя и не совсем бесконечных преобразований материала и отвечала данному свойству игры. Оно особенно импонировало композиторам 60-х годов из-за возможности стать непохожими на тех, кто пользуется традиционными типами техники. Следствием эстетики игры было

также увлечение ненормативными, разнотембровыми составами камерных ансамблей. Еще в начале века этот жанр был тесно связан с эстетикой игры, инструментальным театром и экспериментаторскими стилевыми поисками. Эта общность с искусством 20-х годов помогает установить и различие. В 20-е годы игра нередко была своеобразной маской, при помощи которой анализировалась действительность (например, игра в условный театр в нонете В. Щербачева была попыткой противопоставить массовости революционного искусства, примитивности современных идей в музыкальном театре концепцию сложного музыкально-пластического действия, прямо не отражающего жизнь). Игра 60-х годов была ближе позиции «чистого искусства».

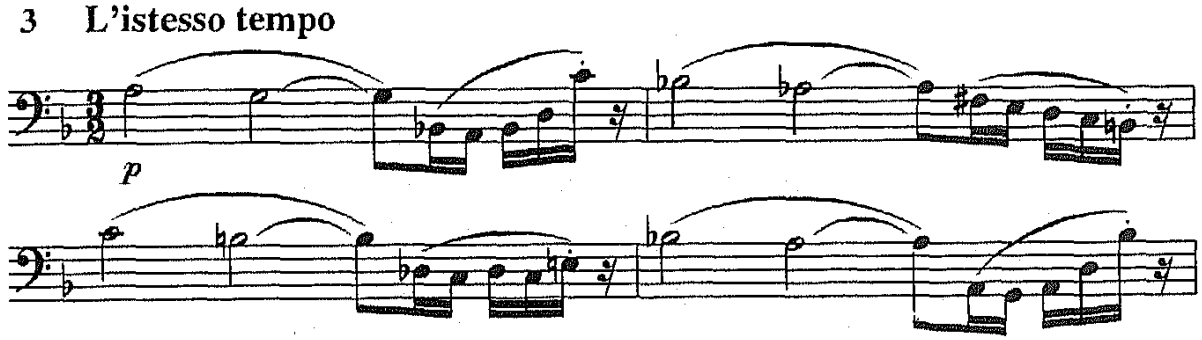
Авангардный поиск продолжили многие композиторы. Среди них Щедрин, Шнитке, Денисов, Каретников, Тищенко, Леденев, Губайдулина, Кнайфель и другие. У большинства из них преобладал игровой принцип. Так, очень широко распространились произведения полифонического типа, особенно для фортепиано. В эти годы созданы, например, Импровизация и фуга для фортепиано Шнитке, Прелюдия и токката Пирумова, Партита Буцко, Концертные фуги Караманова, а также полифонические циклы Щедрина.

Р. Щ е д р и н, первоклассный пианист, свои стилевые поиски во многом связывает с самим инструментом. Его фортепианная музыка 60-х годов (соната для фортепиано, 24 прелюдии и фуги, Полифоническая тетрадь и ряд фортепианных миниатюр, среди которых получившие широкую известность «Юмореска», «В подражание Альбенису», «Basso ostinato») продолжает прокофьевскую традицию в отечественной культуре. Щедрин подчеркивает ударность инструмента, мускульную силу звука, возможности быстрого токкатного движения, разных звуковых эффектов, интонирования, контрастного кантилене, ведения non legato от звука к звуку и т. д. Главное во всем этом — эффект многотембровой звуковой игры. Нередко в эту область композитор вносит элементы инструментального театра, как в сюите из балета «Конек-горбунок», где частушечные напевы плавно «кружатся» в хороводе («Девичий хоровод»), «отплясывают» удалую пляску («Я играю

на балалайке»). Театральное действие в звуках разыгрывается и в «Юмореске», «В подражание Альбенису».

Принципы концертности и инструментального театра, но уже не столь конкретизированные, содержатся и в полифонических циклах Щедрина. Оба полифонических цикла стоят в одном ряду с поисками в этой области Хиндемита и Шостаковича. Техника барокко соединяется у Щедрина со стилистикой XX века, проявляющейся в основном в ладоинтонационной стороне.

Двадцать четыре прелюдии и фуги, посвященные памяти отца композитора, как и у Баха, написаны во всех тональностях, но выстроены по двенадцати: сначала двенадцать диезных прелюдий и фуг, потом двенадцать бемольных. Диезные тональности возникают по квинтовому кругу в порядке возрастания от до мажора (ля минора) к си мажору (соль-диез минору), а бемольные тональности образуют «ракоход»: от соль-бемоль мажора (ми-бемоль минора) к фа мажору (ре минору). Так сама концепция цикла уже содержит элемент специальной заданности, то есть игры. Единство цикла Щедрин подчеркивает возвращением в последней ре-минорной прелюдии и фуге начальных прелюдии и фуги, перетранспонированных и данных в обращении.



Если в контрапунктической технике Щедрин следует за старыми мастерами — Бахом, его предшественниками и современниками, то в ладоинтонационной стороне и драматургии он сохраняет особенности стилистики XX века. В качестве примера могут служить завершения большинства прелюдий и фуг, где часто используются дополнительные тоны, неразрешенные задержания к основному тону трезвучия. Особенности каденционных

оборотов часто подтверждают характер тематического материала. Например, в до-мажорной прелюдии важен интервал малой секунды, который обыгрывается в разных вариантах, он же возникает и в заключительном созвучии, как завершающий момент общей интонационно-гармонической логики.

Если интонационная стилистика Прелюдий и фуг в большинстве случаев связана с хроматической системой, иногда с двенадцатитоновостью, то в фактуре композитор нередко опирается на фактуру доклассического искусства; отчасти это относится и к ритмике. Фортепиано приближается то к клавесину, то к органу, что придает полифоническим циклам свою специфику звучания, а красота строгих и сдержанных контрапунктических линий — особую выразительность непрограммной инструментальной музыке.

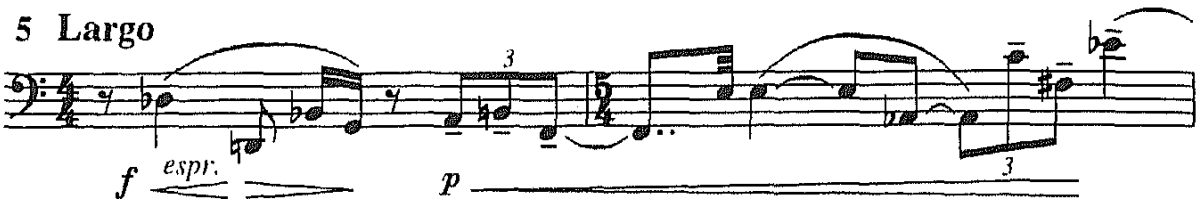
По-иному принцип игры претворен в это время в произведениях Р. Л е д е н ё в а. Большую часть его камерно-инструментальной музыки 60 — начала 70-х годов составляют ансамбли различных составов, имеющие индивидуализированные названия: Десять эскизов для камерного ансамбля, Семь настроений для камерного ансамбля, «Попевки» для струнного квартета, сюита для кларнета и фортепиано «Я играю на кларнете». Среди них и Шесть пьес для струнного квартета и арфы (1966). Эти миниатюры интенсивно насыщены музыкальной информацией и основаны на развитии интервальных структур, микроячеек, обнаруживая сходство с музыкальным стилем Веберна. Выбирая веберновский стиль и в других ансамблевых сочинениях, Леденев вместе с тем наполняет его элементами, в которых проступает связь с традицией русской культуры. Например, в микроциклах Десяти эскизов растворяются песенность и колокольность: данная пьеса — показательный для творчества композитора пример воплощения национального русского мелодизма через крайне близкий ему стиль — музыку Свиридова.

Э л е г и ч е с к и й с е к с т е т для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей (1976—1982) относится к крупным созданиям Леденева в сфере камерной музыки. Здесь господствуют излюбленный мастером лирико-элегический тонус, мелодизм, близкий фольклорному, и экономная выразительная фактура.

Сказочный колорит и красочность возникают в Семи настроениях (пятое настроение напоминает о сказочном мире музыки Лядова). В этом аспекте особенно выделяются «П о п е в к и» для струнного квартета. Песенные мотивы, используемые Леденевым, многоплановы по жанрам, но преобладают лирические попевки: в I и V частях — черты плача; в III — элементы жанра страдальной песни, заставляющие вспомнить «Русскую тетрадь» Гаврилина, в IV —лирическая песенность. Скерцо — II часть — основано на интонациях частушки.

Филигранно оттачивая каждую деталь струнных миниатюр, придавая микродеталям текста объемность и законченность, Леденев создает в «Попевках» игру инструментального театра. Таковы диалоги-дуэты в скерцо, в лирической IV части, несколько ритуальными они становятся в финале. Элементы инструментального театра возникают и в цикле «Я играю на кларнете» (1972). Здесь «озорным сюрпризом», заявленным в стихотворном эпиграфе финала (№ 8 — «Старый веселый напев»), становится музыка, напоминающая диксиленд. Полистилистика, явление распространенное в эти годы, помогает завершить веселые, комедийные образы, рассредоточенные в цикле, и замкнуть его в контрастную форму по принципу «перемена в n-ный раз». В этом также проявляется один из моментов непредсказуемости игры.

На додекафонию, на стилистику Шёнберга, Веберна ориентированы и камерные сочинения Э. Денисова, который в 60-е годы работает преимущественно в камерных жанрах. Додекафония стала для Денисова той основой, которая помогла ему найти «интонемы» собственного стиля. В одном из поздних сочинений «Точки и линии для фортепиано в 8 рук» (1988) композитор в названии определил интонационно-фактурные элементы, которые формировались у него начиная с додекафонных произведений 60-х годов. Например, в Вариациях для фортепиано (1961) двенадцатитоновая тема вариаций речитативного склада



то преобразуется в традиционном жанровом плане (летящее скерцо — первая вариация; причудливый вальс — четвертая вариация), то подчиняется определенной заданности ритмико-фактурного движения (пунктирного — вторая вариация; «точки-репетиции» — третья вариация; «точки и линии» — в начале и в конце пятой вариации; пуантилизм в соединении с токкатностью — в шестой вариации)[4].

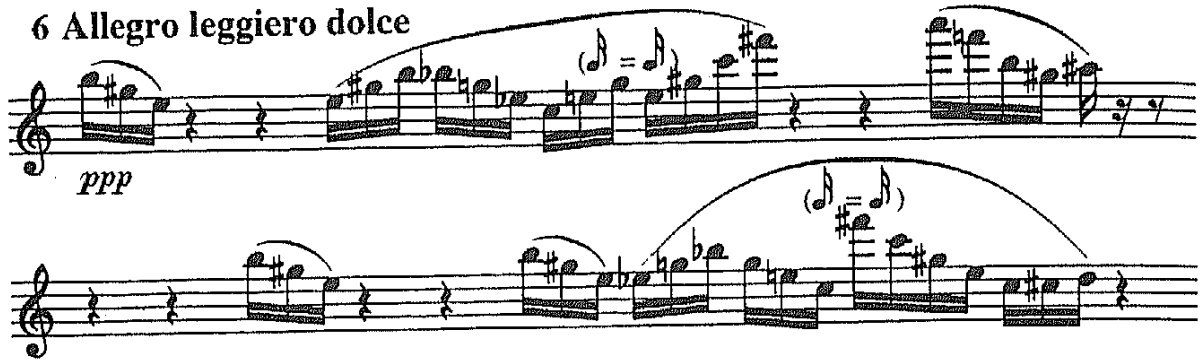
Звуковая игра многих камерных произведений Денисова — «Крещендо и диминуэндо» для клавесина и 12-ти струнных, пьесы для фортепиано в 4 руки и для виолончели с фортепиано, «Романтическая музыка», «Силуэты» для флейты, ударных и двух фортепиано, струнное трио — направлена на создание мира загадочной красоты. В этом плане его творчество близко символистскому искусству начала века — живописному, пластическому. Показательные эпизоды в камерной музыке Денисова — каденция гобоя и арфы в «Романтической музыке», флажолетные фрагменты в трио для струнных, в котором есть цитата из трио Шёнберга. В более позднем произведении «Знаки на белом» (1974) звуковая символика конкретизируется уже не при помощи стилевой цитаты или аллюзии того или иного технического приема, а при помощи слова. Само же слово здесь также аллюзийно. Как отмечают исследователи, «Знаки на белом» близки живописи, ее приемам (одна из картин Пауля Клее называется «Знаки на желтом»):

на листе белой нотной бумаги возникают хрупкие сонорные пятна разных размеров и контуров, квазитональные колокольные аккорды. Это тихая утонченная музыка без каких-либо внешних эффектов[5]. Фортепианная пьеса имеет эпиграф из произведения французского писателя Марселя Швоба «Книга Монель»: «И появилось королевство, но оно все было замуровано белизной». Эпиграф влияет на стилистику додекафонной пьесы. Вся она исполняется на предельно тихом нюансе. Отсутствие тактовых черт предоставляет исполнителю большую свободу в раскрытии специфики этого призрачного мира, сотканного, как и многие произведения Денисова, из «точек и линий». И то и другое напоминает о бесконечности пространства (повисшие хрустальные точки-аккорды в тихом шелесте линий — своеобразных звездных миров).

Тонкая звукописность отличает камерную музыку Н. Каретникова, например квартет для флейты, кларнета, скрипки и виолончели под названием «Kleinenachtmusik» (1969). Уже само название, перекликающееся с «Маленькой ночной серенадой» Моцарта, свидетельствует об особом типе музыки — камерной, интимной, о том времени и ощущениях, «когда звезда с звездою говорит». Серийная техника, приверженцем которой, как известно, Каретников остался на протяжении всей своей жизни, помогает создать атмосферу этого таинственного мира, а веберновский тип фактуры акцентирует внимание на каждом отдельном моменте звучания. Четыре части квартета (Прелюдия, Скерцо, Adagio, Финал) представляют музыку ночи в двух состояниях: созерцательной лирики (Прелюдия и Adagio) и скерцозного действия (Скерцо, Финал), образующих парный контраст. Вторая пара углубляет и тот и другой образ при помощи движения в более традиционную сторону в фактуре: в Adagio возникает протяженная мелодическая линия, а в Финале к этому присоединяется и явно выраженный характер марша.

Игровой принцип, но в очень своеобразной форме претворен в фортепианных сонатах Б. Тищенко. По наблюдению В. Холоповой, в творчестве Тищенко рождается «фортепианный театр»[6], настолько значительны в его музыке для фортепиано фактурные, штриховые, временны́е контрасты, продолжающие традицию Прокофьева. В качестве примера может быть привлечена 5-я со-

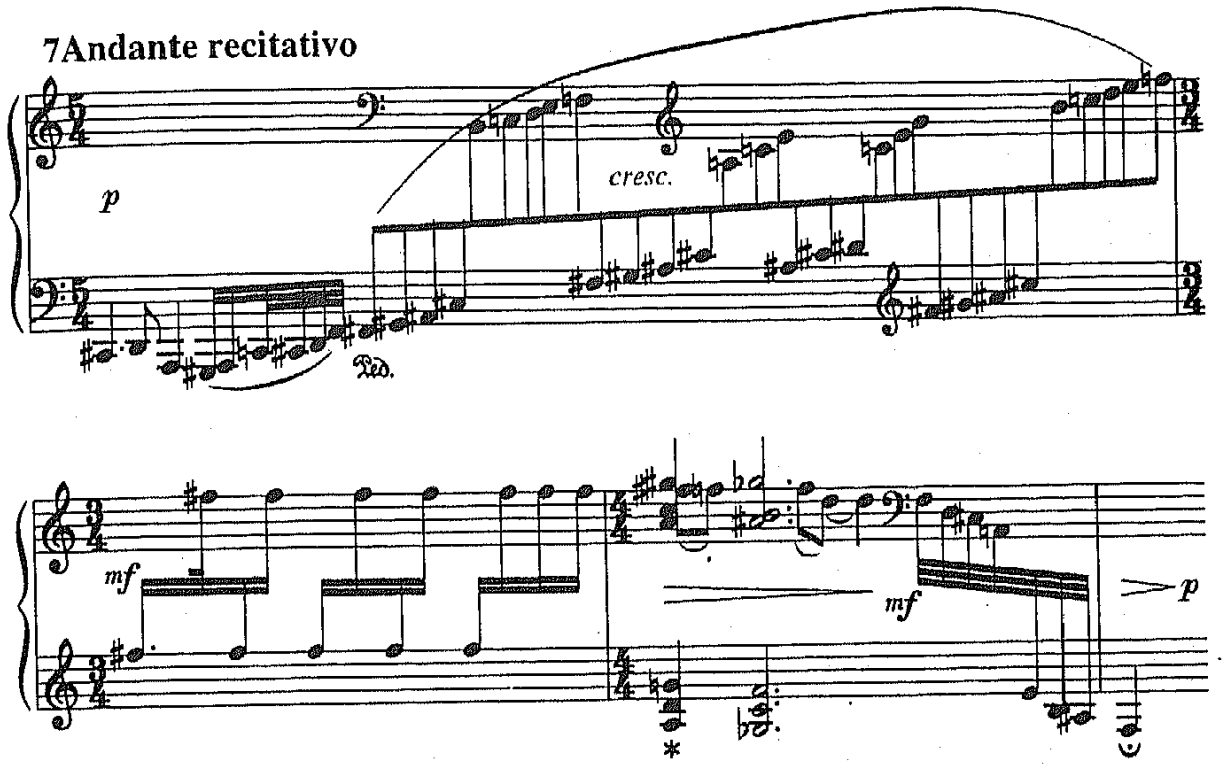
ната для фортепиано (1973). Композитор трактует здесь фортепиано как оркестровый инструмент, способный создавать самые разные тембры и фактурные типы. Специфичное начало сонаты, в котором долгое время играет одна правая рука, приближается к флейтовой музыке, легкой, порхающей, нежной:



Многочисленные стаккатные темы в дальнейшем также имитируют духовые инструменты. В качестве tutti в сонате выступают колокольные и органные звучности; таково, например, заключение финальной III части, написанное в жанре пассакальи. Драматургией всех частей управляют фактурные и ритмические принципы, что свойственно общей тенденции XX века к выдвижению на первый план этих свойств музыкальной материи. При помощи смен ритмического движения долгой его остановкой композитор создает контрасты I части. Остинатная ритмика II части с пугающими размерами 50/75 и со своеобразным несовпадением звуков, подобным форшлагам с выписанной скоростью игры, уравновешивает I часть непрекращающейся ритмической пульсацией. Краткое Интермеццо (II часть) возвращает к остинатной фактуре баховских органных и клавесинных сочинений (в частности, к Хроматической фантазии ре минор). Результатом временны́х и фактурных контрастов становится выход в финале на уровень мелодического развития (первый раздел). В пассакалье синтезируются темы финала и I части, имитирующей звучание колоколов. Колокол — символ времени 70-х годов — появится в 7-й сонате Тищенко (1982) уже как участник ансамбля.

В панораму камерного творчества свои неповторимые краски внесли «Шесть картин» для фортепиано А. Бабаджаняна (1965). Сочинение удачно демонстрирует синтез современных техник композиции с ярко национальным компози-

торским слышанием. Кроме того, автор, будучи блистательным пианистом школы К. Игумнова, сумел насытить фактуру оркестровыми красками, сохранив при этом ее истинную пианистичность:



Итак, 60-е годы, которые были периодом раскрепощения общественного сознания и периодом стилистической революции в отечественной музыке, стали во многом периодом утверждения драматургического принципа игры. Игра тембров, ритмов, новых звуковых сочетаний, освобожденных от привычных ладогармонических условий, становится как бы метафорой раскрепощенного сознания и символом своего времени — «тайным знаком» 60-х годов. Понять эту особенность культуры, да и другие не менее важные черты искусства этого времени, помогает камерное творчество Д. Шостаковича. Как и в главе о концертно-симфонических жанрах, есть смысл проанализировать и представить его как целостность.

Камерная музыка Шостаковича в последнее пятнадцатилетие его жизни занимала большую часть его творчества. Девять квартетов, сонаты для скрипки и фортепиано, альта и фортепиано и ряд крупных вокальных циклов сконцентрировали основные идеи позднего периода.

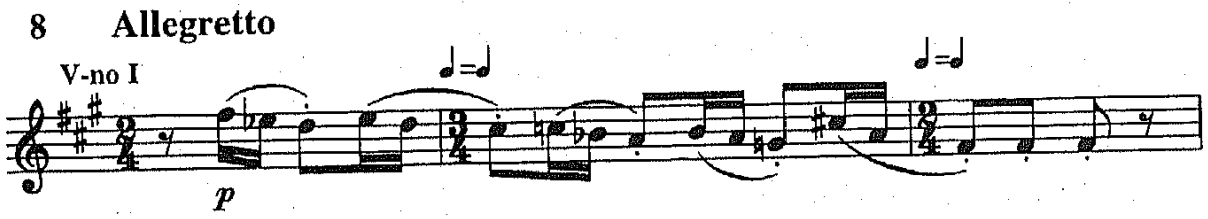
Камерные жанры всегда были близки музыкальному мышлению композитора. Они более непосредственно отражали лирическую природу его музы, хотя и сохраняли концептуальность, свойственную его симфоническим произведениям. На протяжении жизни лирика приобретала у Шостаковича разные стилевые аспекты — от пародирования в опере «Нос», песенной общительности в «Катерине Измайловой» и в прикладной музыке к лирическому развертыванию в симфониях, претворяющему принципы эпохи барокко. Квартетное творчество отразило весь этот путь, исключив, пожалуй, лишь сферу пародийности. Девять последних квартетов образуют новый для Шостаковича специфический художественный мир, который, по аналогии с Мясковским, близок «страницам дневника». В них запечатлелись некоторые факты личной жизни композитора, выразившиеся в посвящениях, его лирико-философские размышления о прошлом и настоящем, раскрывающиеся при помощи разбросанных по сочинениям «знаков», а также его отношение к стилевым поискам молодых композиторов.

В поздних квартетах Шостаковича много нового, но при этом остаются устойчивыми классические принципы квартетного письма: гармоничность, соразмерность, стройность звучания всех партий, удобство партий при всей их сложности, отсутствие ритмической эквилибристики. Камерные ансамбли Шостаковича по-настоящему квартетны, что доказывает их счастливая концертная судьба. Развитие квартетного творчества композитора шло по пути индивидуализации концепций, усложнения интонационно-знаковой системы и повышения функций солирующих инструментов. Последнее было вызвано все большей монологизацией квартетов и часто обусловлено характером посвящения. Известно, что посвящения могут быть разными у каждого отдельного композитора, иногда формальными, подчас как дар уже готового произведения исполнителю или другу. Но бывает и так, что посвящение заранее определяет некоторые особенности сочинения, как было, в частности, с мемориальными трио Чайковского, Рахманинова и других. Посвящения в поздних квартетах Шостаковича отражают именно последнюю традицию. Быть может, в этом сказалась давняя любовь композитора к эпохе барокко с его темами-знака-

ми. Кроме того, на специфику квартетов, ее зависимость от посвящений могло влиять и общее в 60-е годы стремление к игре, в которой изначально задается определенное условие, что привело несколько позднее к распространению тем-монограмм, в которых как бы кодировался образ того, кто носил это имя.

Новые черты в камерной музыке Шостаковича открывают 7-й и 8-й квартеты, созданные в 1960 году. Они начинают ряд минорных квартетов (до этого все квартеты писались в мажоре)[7], и пространная многочастность в них превращается в единое целое, в слитную многочастность, не допускающую исполнения отдельных частей. Велико и различие квартетов. 7-й — один из самых лирических, 8-й — трагедийный, близкий симфониям военных лет. Образность того и другого квартета уже предвосхищается посвящением.

7-й квартет обращен к памяти жены Шостаковича Нины Васильевны Шостакович, скончавшейся за пять лет до написания квартета. В год создания квартета ей было бы пятьдесят лет. Лирика в квартете овеяна грустью воспоминания. Это проявляется в особой афористичности квартета, в предельном лаконизме трех его частей (Allegretto, Lento, Allegro) и сюитном принципе: Allegretto приближается к сонатине, за ним следуют Элегия (вторая часть) и Фуга (третья часть). Все картины-воспоминания связываются в единую поэмную форму в прощальной коде III части, написанной в жанре вальса, где возвращается материал I части. Поэмность подчеркнута и тематическим единством частей, основой которого, как это часто бывает, служит материал I части. В теме солирующей первой скрипки, открывающей квартет, таится ряд качеств, которые будут повторяться в дальнейшем:



Так, в интонационности этой темы подчеркнута увеличенная секунда, напоминающая о восточной музыке. Биографические

факты указывают на то, что это могло быть связано с посвящением[8]. *Ми-бемоль*, образующий с *фа-диезом* интервал увеличенной секунды, неоднократно возникает в квартете — сначала в ми-бемоль-мажорной побочной партии, затем во фригийском ре миноре II части, написанной в жанре элегии, и в коде финала при повторении главной партии. Это как бы микроуровень — интонационный знак воспоминания. Кроме того, характер воспоминания создает и вся экспозиция главной темы: она звучит в партии первой скрипки четыре раза без изменений, как закрепившийся в сознании образ[9].

С посвящением связаны и некоторые жанровые аспекты квартета. Прежде всего — это превалирование элегии. Элегия — лейтжанр позднего творчества Шостаковича, который вобрал в себя символику древнего жанра поэзии. Философская сущность одного из древнейших поэтических жанров заключала в себе представления человека ранних эпох о жизни и смерти, о неразделимости этих понятий, ибо древний человек воспринимал смерть как начало новой жизни. Поэтичная, проникновенная элегия 7-го квартета открывает сходное понимание элегии в позднем творчестве Шостаковича — в лирике души присутствует мысль о смерти. Два других жанра — драматическое скерцо и вальс — возникают в финале. Они, как известно, широко распространены в симфонической и камерной музыке композитора, и в них также находит место определенная символика. Драматическое скерцо представлено в виде фуги, венцом развития которой становится появление темы элегии и главной темы I части. Эти образы, сильно трансформированные динамически, звучат одновременно у нескольких инструментов в быстром темпе, что наводит на мысль о смерти героя. Вальс в коде, в котором также принимает участие тема I части, — вновь лирическое воспоминание. В нем явно выражен оттенок прощания, музыка становится все более хрупкой, загадочной и «бестелесной», особенно когда тема играется пиццикато.

7-й квартет, лирико-драматический по складу, претворил новую концепцию в творчестве Шостаковича. Ее основой становится тема-персонаж, тесно связанная с посвящением. При помощи темы разыгрывается психологическая инструментальная драма.

Начиная с 7-го квартета Шостакович придает особое значение сольному звучанию центральных тем в сочинении. До этого в квартетах композитора соло встречалось достаточно редко и в большей части не несло особой смысловой нагрузки, за исключением соло альта в 1-м квартете (II часть) и соло скрипки в «Речитативе» 2-го квартета. Во многих поздних квартетах выбор солирующего инструмента определяется посвящением. В 11-м квартете, обращенном к памяти скрипача Василия Петровича Ширинского, во всех частях солирует скрипка[10]. В 12-м квартете, посвященном Дмитрию Михайловичу Цыганову, также солирует скрипка, в 13-м, написанном в память о Вадиме Васильевиче Борисовском, — альт, в 14-м, созданном как воспоминание о Сергее Петровиче Ширинском, — виолончель. В последнем партия виолончели подчеркнута и цитатой из оперы «Катерина Измайлова» (реплика Катерины «Сережа, хороший мой»), прозвучавшей до этого в 8-м квартете. Сольные высказывания инструментов есть также в 10-м квартете, посвященном Мечиславу Вайнбергу, и в 15-м квартете.

Увеличение роли солирующих инструментов связано не только с посвящениями квартетов. Оно совпало с потребностью создания доверительного монолога, с усилением импровизационного начала, придающего монологу черты медитативности, непредсказуемости, ненормативности. Последняя подчеркнута в поздних квартетах многими приемами, например частой сменой размеров, энергетикой ритмической пульсации, включением серийных тем, тем-символов, особых принципов звукоизвлечения. 7-й квартет открыл путь и новой концептуальности, которая в последующих квартетах потребовала привлечения особых средств. Концепция напряженных размышлений о жизни через воспоминания возникает в 8-м квартете.

Этот опус, посвященный памяти жертв фашизма и войны, приближается к симфонии, к симфоническим концепциям Шостаковича по масштабности звучания, что подтвердило авторское переложение квартета для струнного оркестра. Вместе с тем квартет во многом является и лирическим дневником композитора, приоткрывающим мир его глубоко личностных переживаний и размышлений. Как известно, толчком к написанию произведения

послужила работа над музыкой к фильму «Пять дней — пять ночей». Сценарий фильма о спасении Дрезденской галереи написал режиссер Лео Арнштам. Фильм снимали две киностудии — «Мосфильм» и «Дефа». Благодаря этому Шостакович смог посетить Дрезден, увидеть фашистские застенки. Эти впечатления воскресили память о трагедии военных лет и заставили вспомнить многочисленные жертвы воинствующего тоталитаризма. Вот почему в посвящении подчеркнуто два понятия: памяти жертв фашизма и войны. В этом русле Шостакович вспоминает в квартете о своих сочинениях, связанных с трагедией и драмой — общечеловеческой и глубоко личной. Пять частей квартета, идущих без перерыва, сотканы из тем-цитат ряда произведений композитора и объединяются в одно целое темой-монограммой DSCH. Тема-монограмма звучала ранее в 1-м концерте для скрипки с оркестром, 10-й симфонии и 5-м струнном квартете. В 8-м квартете на монограмме строится монолог крайних частей (в виде фугато), вальс III части, а также тема вплетается в токкатное развитие II части и один раз — в Largo IV части. Функции темы-монограммы различны: монолог-размышление, драматическое действие и тема-знак. Лирико-драматический жанр 8-го квартета благодаря образно-смысловому решению оказывается новаторским. Тема-монограмма в квартете выступает и в качестве темы-персонажа, как в сочинениях романтической музыки, и в качестве символа креста, как в музыке барокко. Этот синтез позволяет композитору создать особый тип медитативного монолога, в котором присутствует и поток сознания, и процесс мышления.

Весь остальной тематический материал квартета составляют цитаты-воспоминания драматических сочинений разных лет. Воспоминания образуют определенную логическую структуру. Поначалу господствует хронологический принцип. В I части действием «управляет» тема-монограмма, она служит рефреном Largo и как бы высвечивает ранние воспоминания: тему вступления 1-й симфонии (ц. 1), мелодию контрапункта к теме нашествия из 7-й симфонии, на которую «наплывает» тема из II части 4-й симфонии, ставшая затем главной партией 5-й (ц. 4). В конце части этот круг, с одной стороны, замыкается — композитор возвращает тему 1-й симфонии, а с другой стороны — размыкается при помощи контрапункта темы нашествия, из которого вырастает II часть. По ритмике и характеру развития II часть перекликается с токкатами Шостаковича из 4-й и 8-й симфоний, но поскольку она основана на материале эпизода нашествия, то сознание связывает ее с воспоминаниями о войне и жертвах войны. Поэтому в качестве кульминационного драматического пика возникает тема фортепианного трио, созданного в годы войны (ц. 21) в память о друге Шостаковича Иване Ивановиче Соллертинском.

Интонационно тема трио соприкасается с еврейскими народными песнями, и, таким образом, в общую тему трагедии войны вплетается мысль о трагедии еврейского народа. Напомним, что еврейский тематизм со времен войны стал в творчестве Шостаковича символом трагедии не только военной, но и человеческой трагедии вообще, в том числе и своей собственной (концерт для скрипки № 1 и цикл «Из еврейской народной поэзии»). 8-й квартет углубляет понимание этого аспекта: в токкате Шостакович в одну линию выстраивает несколько тем (ц. 31 и до конца части). Начинает он темой-цитатой из 11-й симфонии «Здравствуй, свободное, вольное слово»; эта тема переходит в тему-монограмму, так как в них есть интонационное родство; продолжением монограммы служит жанровая тема с еврейским оттенком, а после этого вновь звучит еврейская тема из фортепианного трио. Таким образом выстраивается специфический монтажный ряд трагедийного характера, в котором приоткрыто самоощущение собственной судьбы.

Последующие части продолжают развитие этой мысли, переводя размышление в еще более личностный аспект. В III части — это трагический вальс на теме-монограмме, которая поначалу как бы «заклинивается» на остинато. В этой же части цитируется тема из 1-го виолончельного концерта (ц. 51). Она звучит властно и, по-видимому, ассоциировалась композитором с миром драматической образности, потому что в конце части она перерастает в тему Dies irae. На теме виолончельного концерта основан реквием IV части. Траурное Largo построено так, что наводит на мысль о своеобразной шифровке, оставленной для себя самого, как бывает в дневниках. В этой части используется музыка из кинофильма «Молодая гвардия», в котором была цитата «Замучен тяжелой неволей». В квартете именно перед нею единственный раз в IV части композитор проводит тему-монограмму, и возникает текстовое соединение имени — Шостакович — и фразы «Замучен тяжелой неволей». Аналогичная «дневниковая запись» или послание к будущим поколениям будет и в 14-й симфонии.

Приоткрыв самоощущение своей судьбы в начале IV части. Шостакович цитирует в ней еще две темы, образующие специальный смысловой ряд. Одна из них — уже знакомая по III части тема «Здравствуй, свободное, вольное слово» (ц. 61), а вторая — реплика Катерины Измайловой «Сережа, хороший мой» (ц. 62). Предварение цитатой о «вольном слове» реплики из оперы, загубленной известной статьей «Сумбур вместо музыки», встраивает и оперу композитора в ряд жертв репрессий, осуществленных отечественным диктатом. Однако сама тема носит светлый характер — это самое возвышенное место в квартете. Может быть, от того, что подлинное художественное произведение становится лишь временной жертвой, но не может умереть, как человек...

Исполненный в октябре 1960 года квартетом имени Бетховена, 8-й квартет является во всем мире самым репертуарным квартетом Шостаковича.

Принцип квартета-монолога с единым тематическим развитием, слитностью многочастного или многоэпизодного цикла, а также концептуальность, подчеркнутая смысловыми интонационными знаками, не только станут типичными для всех последующих квартетов Шостаковича, но и во многом определят разви-

тие камерно-инструментальной отечественной музыки последующих десятилетий.

Мысли о жизни и смерти, о конце человеческого пути и прощании возникают во многих поздних сочинениях Шостаковича, но наряду с этим качеством лирико-драматических концепций в поздний период у мастера возникает и эпический взгляд на мир. Например, в 9-м квартете[11] черты устойчивости, некоторой эпичности проступают в лирических темах, как, например, в главной партии I части с мерным «пименовским» сопровождением.

Весьма примечательно, что в наиболее эпичном 12-м квартете (1968) композитор обращается к двенадцатитоновым темам (начало I части):

Сопоставление серийного тематизма с тематизмом, присущим стилю самого Шостаковича, отражает новую концептуальность. Это особое качество было подмечено исследователем квартетов Шостаковича В. Бобровским вскоре после появления сочинения: «В 12-м квартете „зло" предстает более скрытым. Поэтому и идея добра воплощается здесь в ее чистом открытом виде — композитор как бы обращается к *глубинам и высотам человеческого сознания*» (курс. мой. — *Л. Н.*)[12].

В отличие от 8-го квартета в 12-м Шостакович делает попытку объективизировать видение. Его позиция здесь приближается к эпическому сказителю, рапсоду, сопереживающему, но несколько отстраненному. Подобный ракурс сразу же устанавливается при помощи движения-символа — «пименовского» сопровождения, как и в 9-м квартете. Эпическому началу подчинены и трансформации тематического материала, в которых уже нет той поляризации симфонической драматургии. Своеобразно и по-своему эпично строение двухчастного цикла. I часть в нем воспринимается как развернутый многоплановый тезис, а II совмещает в себе черты антитезиса и синтеза. В I части вступают в спокойный диалог и соединяются в единое органичное целое двенадцатитоновая

вступительная тема, диатоническая главная с «пименовским» сопровождением и двенадцатитоновая вальсообразная тема (ц. 4). Примиренность различных тем возникает с самого начала, так как вступительная серийная тема в самом конце благополучно подчеркивает основную тональность квартета ре мажор при помощи автентического каданса.

II часть — драматургический центр квартета — отличается внутренней цикличностью (Allegretto, Adagio, Moderato, Allegretto), необходимой для создания антитезиса и синтеза. В качестве альтернативы I части возникают более сложные взаимоотношения диатоники и хроматики, тональности и атональности. Психологический комфорт уступил место дискомфорту — и разложенные аккорды-кластеры с трелями и диатонические попевки звучат надрывно и драматично. Возникает сонорность в стремительных пассажах-линиях атонального типа. И как отклик на драматическую конфликтность — проникновенное Adagio с хоралом — оплакиванием, напоминающим церковные песнопения (ц. 46). Церковное песнопение — это ипостась «пименовской» темы и один из символов смерти в позднем творчестве Шостаковича. Идею смерти подчеркнуло проведение «пименовской» темы вслед за песнопением — она звучит у скрипки pizzicato, словно призрак. Трансформировалась и вступительная тема-серия (ц. 54): контраст звучания arco и pizzicato у скрипки соло приблизил тему по изложению к серийной музыке, «прячущей» ряд, но для темы Шостаковича это означало разрушение единства. Таким образом, весь эпизод Adagio — это мысли о смерти. Выводом из всего предшествующего становится синтез, осуществленный в последнем эпизоде квартета. Здесь восстанавливается и нарушенное спокойствие главной темы с «пименовским» сопровождением, снова обретается тональная устойчивость, но не отвергаются двенадцатитоновые темы. Может быть, так для Шостаковича решалась проблема старых и новых средств, которая занимала умы музыкантов в тот период.

Серийные темы, встречающиеся в большинстве поздних произведений Шостаковича начиная с 12-го квартета, имели для композитора значение символа и были своеобразными «тайными знаками». Об этом есть свидетельство самого Шостаковича в вокаль-

ном цикле Семь стихотворений А. Блока. Часть, озаглавленная «Тайные знаки», начинается серийной темой.

В квартетах подобные темы вносят в музыку черты загадочности и в то же время, как в 12-м квартете, помогают создать интонационно-фабульную драматургию, подобно теме-монограмме или темам-цитатам.

В поздних квартетах Шостаковича видоизменяется не только интонационная природа его музыки, но и жанровая, например жанр пассакальи. В III части 10-го квартета[13] пассакалья воплощает трагические образы, как и в опере «Катерина Измайлова», 8-й симфонии, 3-м квартете, скрипичном концерте. Шостакович находится здесь в своей любимой стихии — длительном последовательном развертывании лирического образа. Тема пассакальи здесь не только стержень-символ — она берет на себя основную смысловую нагрузку и отличается довольно интенсивным развитием. Из всех тем пассакалий эта мелодия самая сложная и самая развивающаяся. Тема пассакальи подвергается и процессу роста, и интонационным изменениям.

Еще более оригинальна пассакалья в 13-м квартете[14]. Пассакалья является центральным эпизодом одночастного монологического квартета (ц. 22):

Она не похожа ни на одну из пассакалий предшествующих произведений. Эпизод необычен и по образно-интонационному строю, и по форме. Драматический характер центрального фрагмента квартета вызвал различные образные трактовки. Например,

М. Тараканов слышит здесь неумолимый «бег времени», символом этого нескончаемого бега становятся удары древком смычка по корпусу инструмента, подобные стуку маятника[15].

В собственно теме пассакальи действительно есть что-то неумолимое, недаром первые звуки темы совпадают с темой судьбы из «Эдипа» Стравинского. Но, с другой стороны, ритмика темы и характер движения других голосов, имитация ударного эффекта напоминают джазовые композиции. Специфику звучания определяет и двенадцатитоновость темы.

Своеобразна и форма пассакальи. Пассакалья классического типа возникает лишь в начале эпизода, где басовая тема проводится пять раз. Затем на некоторое время тема исчезает, но ее отсутствие не замечается слухом, так как остаются сопровождающие тему пунктирные контрапункты и время от времени повторяется ровное движение четвертей у виолончели (ритм темы). Возникает аллюзия пассакальи, композитор закрепляет ее проведением темы (ц. 30) и ее отрывков (ц. 39, 40). Жанр пассакальи, таким образом, трансформирован вдвойне: со стороны интонационно-образной и со стороны формы, которая в начале выдержана как строгая пассакалья, а потом переходит в квазипассакалью.

Музыка 13-го квартета трагична, что подчеркивает его основная тема-монолог, порученная альту:

Двенадцатитоновость, положенная в основу тем, усиливает экспрессию звучания лирико-драматического квартета и придает новый, еще более трагический оттенок жанрам — символам смерти. Кроме пассакальи в 13-м квартете присутствует еще один жанр, о котором упоминалось в связи с 7-м квартетом, — Элегия. Этот второй символ, о специфике которого говорилось, подчеркнут в 15-м квартете и сонате для альта и фортепиано.

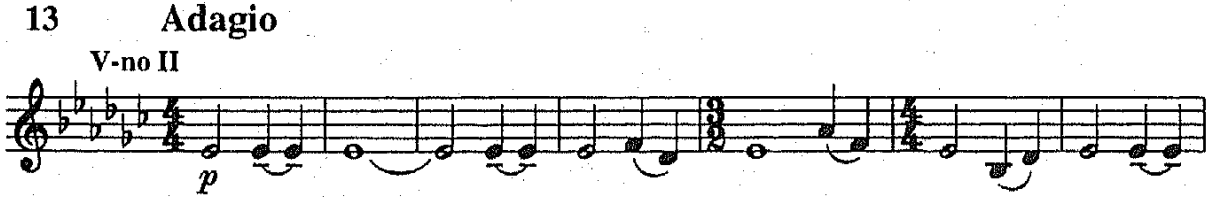
Элегия в позднем творчестве — многообразный символ: печали, смерти и бессмертия. Представление о единстве жизни и смерти, как показывают альтовая соната, поздние вокальные цик-

лы, Шостакович воплотил по-своему: человек смертен, но творчество бессмертно. О том, что элегия в позднем творчестве композитора связана с образами смерти, доказывает сравнение Элегий из 11-го, 15-го квартетов как между собой, так и с Траурным маршем из 15-го квартета. Их объединяют повторность интонаций, ритмическая периодичность, элементы фанфарности. Элегия из 11-го квартета объединяется с Траурным маршем и пунктиром, что будет также и в Элегии из альтовой сонаты. Поскольку элегия — основа медитативных размышлений поздних сочинений, то можно с полным основанием назвать адресат размышлений: смерть.

Последний, 15-й квартет Шостаковича (1974) — лирико-философская исповедь композитора, в которой эти размышления (в отличие от предшествующих квартетов, 14-й симфонии, вокальных циклов) приобрели спокойно-элегический оттенок. К композитору пришло мудрое и спокойное примирение с тем неизбежным конфликтом, который заключен в представлении «жизнь и смерть».

Хотя внешне квартет прост, он глубок по мысли и сложен по образной символике. В нем возникает также новое ощущение времени: шесть медленных частей в темпе Adagio одновременно кажутся быстротечными, настолько интенсивно они насыщены мыслью.

Композитор совмещает в 15-м квартете разные по сути явления, разные пласты, что и дает возможность воплотить философский смысл. Квартет основан на ассоциативно-жанровом принципе. Каждая из его частей связана с определенным жанром (Элегия, Серенада, Интермеццо, Ноктюрн, Траурный марш, Эпилог). Шостакович не выходит за типологические жанровые рамки, а, напротив, подчеркивает их, но насыщает каждую часть ассоциативными связями, что наполняет конкретный жанр дополнительными смыслами. Например, в Элегии противопоставляются две темы. Первая, изложенная фугато, близка песенным церковным напевам и приближается к образам православного отпевания:



Вторая тема (ц. 6), более светлая и романсная, представляет жанр инструментальной элегии. Шостакович оформляет эту тему как тему-воспоминание. Она звучит pianissimo, на органном пункте, в далекой по отношению к ми-бемоль минору тональности до мажор. Как отъединенный от темы-воспоминания пласт развиваются подголоски скорбного характера. Таким образом, жанр элегии наполняется концептуальностью, типичной для позднего творчества Шостаковича: в размышление о смерти проникает свет, светлое воспоминание — в данной части оно приближено к православной традиции.

Серенада, соединенная с Элегией общим звуком, вызывает ассоциации с «Песнями и плясками смерти» Мусоргского и с 14-й симфонией самого композитора. Как и в 14-й симфонии, 13-м квартете, образ смерти приобрел специфически современный оттенок из-за двенадцатитоновости, а также пуантилизма, аккордов-кластеров. Таково вступление. Сама же тема Серенады — элегичный вальс, аллюзийно напоминающий 1-ю симфонию Шостаковича. Эта ассоциация придает теме вальса характер воспоминания. Так и во II части в танец смерти проникает след далекого воспоминания.

И снова протягивается общий звук от одной части к другой: Интермеццо начинается на органном пункте, выросшем из последнего звука Серенады. Это способствует не только созданию цепной формы, но и формированию концепции воспоминаний, когда каждая новая тема «наплывает» на предшествующую. Тихий органный пункт в Интермеццо не препятствует выразительной каденции скрипки, виртуозной, размашистой. Он как бы не дает действию развернуться в реальности, сковывает движение, насыщая его знаками интеллектуальной игры, что подчеркнуто аллюзией Чаконы Баха (ц. 43 и 45). Прибегая к полистилистике, Шостакович раздвигает ряд трагических ассоциаций от жанра чаконы и великой музыки Баха до оперы М. Вайнберга «Пассажирка», где Чакону Баха играет скрипач в фашистском концлагере. Вместе с тем музыка Чаконы Баха, всегда оказывающая воздействие «очищающей» (по Аристотелю) трагедии, на краткий миг вносит в драматическое Интермеццо ярчайший луч света — ослепительный в первом проведении и смягченный во втором.

Сопоставление Ноктюрна и Траурного марша усиливает ту антитезу, которая лежит в основе квартета: светлая лирика и трагедия. Шостакович подчеркнул единство антитезы тем, что альту поручено первое проведение и ноктюрновой, и траурной темы.

Эпилог — итог всему и послесловие — основан на реминисценциях тем из предшествующих частей. Однако эту типологическую особенность завершающих разделов композитор преподносит в аспекте общей концепции. Это в чем-то близко воспоминаниям, проносящимся перед смертью (подобно сцене Сусанина в лесу из оперы Глинки). Необычность происходящего подчеркнута сонористическими пассажами, которые предваряют появление тем предшествующих частей. Эти пассажи словно бы воспроизводят эффект таинственного мерцания. В конце же остается только тема Траурного марша. Эпилог выводит концептуальность 15-го квартета на новый уровень. Если квартет в целом благодаря единому темпу Adagio и общей тональности ми-бемоль минор совпадает с идеей замедленного, растянутого времени, то Эпилог содержит противоположное: идею сжатого времени. Первое ближе к процессам сознания, второе — подсознания. Эти аналогии показывают, что в последнем квартете художественная мысль, исследуя вопросы жизни и смерти, раздвигает привычное звуковое пространство и рамки художественного времени.

Эволюция квартетов Шостаковича во многом аналогична эволюции квартетов Бетховена. Свое духовное родство с Бетховеном Шостакович подчеркнул в своем последнем сочинении — сонате для альта и фортепиано (1975). В ней три части, которые композитор в беседе с альтистом Федором Дружининым (ему посвящена соната) назвал так: «Первая — новелла, вторая — скерцо, третья — Adagio памяти великого композитора Бетховена»[16].

Каждая интонация альтовой сонаты весома и порождает цепь ассоциаций. Игра pizzicato по струнам, открывающая сонату, это и аллюзия скрипичного концерта А. Берга, посвященного памяти дочери, и «Мефисто-вальса» Листа:

14 Moderato

Драматическая побочная партия — тематическая аллюзия из «Казни Степана Разина» Шостаковича. Перед каденцией альта — цитата из начала 14-й симфонии с ее символикой образа смерти. Вторая часть — самая крупная автоцитата Шостаковича из его неоконченной оперы «Игроки» по Гоголю. Она представляет собой скерцо в жанре галопа и перебрасывает ассоциативные нити к опере «Нос» и образам Петербурга — города загадочного, неповторимого, полного тайн, Петербурга Достоевского, Блока и самого Шостаковича. И в качестве музыкальной загадки в этой части возникает тема ре-минорной фуги Шостаковича (ц. 44; 5-й такт после ц. 60). Сама тема, по-видимому, была связана у композитора с какими-то личными воспоминаниями, потому что он цитировал ее и в вокальном цикле Семь стихотворений А. Блока. Во всяком случае, она напоминает о блоковском цикле, где тоже был образ Петербурга («Город спит») и упоминание о нем в последней части «Музыка»:

В ночи, когда уснет тревога
И город скроется во мгле. —
О, сколько музыки у Бога,
Какие звуки на земле!

В заключительной части сонаты появляются реминисценции «Лунной сонаты» Бетховена как мысль о вечно живом искусстве, мудрости, человечности. В одной из статей о Шостаковиче приведены следующие слова М. Вайнберга об альтовой сонате: «Мне кажется, что этот финал и есть кредо нашего великого советского художника, оставившего в стороне все суетное и мелкое. Во всех последних сочинениях Шостаковича мотив расставания с жизнью, конечно, присутствует, скорбь и печаль здесь легко читаются. И все же в этой сонате мотив добра, любви, всепобеждающей веры в жизнь оттесняет все остальное»[17].

Поздний период творчества Шостаковича сконцентрировал в себе новые черты, характерные для 60—70-х годов, и предвосхитил поиск более позднего времени в области нового романтизма, новой простоты стиля с его многозначностью и метафоричностью, новым отношением ко времени и использованием специфических средств и принципов игры для создания особой концептуальности.

Как и позднее творчество Шостаковича, вторая половина 60-х и 70-е годы в целом устремлены в музыке к размышлению и медитативности. Иной становится категория новизны в искусстве, теперь ее определяет не новое в технике письма, а неповторимость концепции в лирических и монологических формах высказывания. Среди монологических сочинений выделяется камерная музыка М. Вайнберга, Б. Чайковского, Б. Тищенко, А. Шнитке и С. Губайдулиной — композиторов различной стилевой ориентации и жанровой специфики.

Перу Вайнберга принадлежит огромное количество камерно-инструментальной музыки, которая, в сущности, исследована мало, но уже сейчас можно заключить, что его 17 квартетов, фортепианный квинтет можно поставить в один ряд с камерной музыкой Шостаковича. Вайнберг писал камерные сочинения на протяжении всей своей жизни. Это объясняется и типом дарования композитора, тяготеющего к изображению лирического мира личности (несмотря на то, что многие его произведения посвящены теме войны), и особенностями музыкального языка: его графичностью, пристрастием к разреженной фактуре, тонкими колористическими эффектами, богатством штриховой техники.

В 60-е годы стилевые искания Вайнберга находятся в русле общих тенденций и достаточно тесно соприкасаются с творчеством Шостаковича. Это, например, преодоление традиционной цикличности, создание слитной многочастной формы, использование серийных тем в концептуальном значении. Многие вещи появились в квартетах Вайнберга независимо от Шостаковича. В частности, сквозная форма в его квартетных сочинениях стала утверждаться раньше, чем в квартетах Шостаковича. Образный строй камерной музыки Вайнберга, как и его симфоний, связан с воплощением своеобразных лирико-драматических концепций. Они основываются на контрасте длительно развертывающихся монологов и неожиданных, нервно-экспрессивных драматических всплесков. Специфику образного мира показывают и сопоставления двух миров — зрелости, мудрости и детства. При этом целомудренно-чистое, простое и наивное — это и преобладающий строй лирики Вайнберга в целом.

Жанровая сторона камерной музыки Вайнберга достаточно разнообразна, но при этом в ансамблевых сочинениях преобладают нормативные составы. Необычное сосредоточилось в жанре сонаты и вообще в сольной инструментальной музыке. В эти годы он создает сольные сонаты для всех струнных инструментов: три сонаты для скрипки (1964, 1967, 1979), три для альта (1971, 1978, 1982), четыре для виолончели (1960, 1964, 1971, 1985), две для контрабаса (1971, 1981). Для виолончели соло, кроме того, написаны и 24 прелюдии (1968).

По-видимому, в большом количестве сольных произведений для струнных инструментов отразилась общая черта того времени — стремление к ненормативности и специально заданным условиям, которые требовала эстетика игры. Творчество Вайнберга еще раз подтверждает, что в 60-е годы игровые принципы были распространены в творчестве композиторов самых разных стилевых ориентаций. Кроме того, как показывают Двадцать четыре прелюдии для виолончели соло, посвященные М. Ростроповичу[18], те жесткие рамки, которые выбрал композитор, не только не сковали его фантазию, но и способствовали целостности сочинения и внесли дополнительный смысловой акцент.

Для организации контрастных прелюдий в единый цикл Вайнберг избрал тональный принцип, как это нередко бывает (например, в прелюдиях Шопена), но расположил тональности по хроматической гамме, двигающейся сначала вверх, а потом вниз. Вайнберг пишет в системе хроматической тональности, в каждой прелюдии тональность определяет в большинстве случаев основной тон, данный в начале или в конце. Нередко в конце прелюдии появляется и основной тон последующей. Первые двенадцать прелюдий очень изобретательны по штриховой технике. Диалогическая фактура у виолончели создается при помощи контрастов динамики (№ 3 — чередование *f* и *p*), способов извлечения звука (№ 2), регистровых перекличек (№ 4) и т. д. Начиная с тринадцатой прелюдии фантазия композитора активизируется еще больше. Сама тринадцатая прелюдия положила начало новому поиску: она исполняется pizzicato, строится по контрастному прин-

ципу, контрастность диалога подчеркнута глиссандо, создающим эффект вопросительных интонаций.

Выразительные приемы, показывающие богатство штриховой виолончельной техники и почти беспредельные виртуозные возможности этого инструмента, не отрицают лирической природы инструмента. Помня об этой сущностной стороне, композитор создает ряд лирических вариаций (№ 1, 4, 5, 11, 18, 23 и 24). Именно лирика в соединении с контрастами динамического, жанрового и колористического движения придает циклу прелюдий концептуальность. Последняя подчеркнута и включением цитат и стилевых аллюзий. В лирическом центре цикла (№ 18), помещенном в третью четверть формы, возникает романтическая тема — романтизм как высшая кульминация музыки в проявлении лирического начала. В двадцатой и двадцать первой прелюдиях звучат цитаты из 1-го виолончельного концерта, а также (№ 21) из виолончельной сонаты Шостаковича — как дань выдающимся виолончельным сочинениям XX века и приношение почитаемому музыканту.

Двадцать четыре прелюдии для виолончели соло Вайнберга представляют собой яркое и своеобразное произведение, в котором в рамках традиционной ладогармонической системы проявились черты того искусства, которое в это время считалось авангардным: ориентированность на хроматический звукоряд из 12-ти тонов, положенная в основу цикла, создавала эффект присутствия серийности на уровне целого, в развитии материала на первый план выходят ритм и штриховая техника, создающая контрасты тембров; полистилистические включения подчеркивают концептуальность звуковой игры и вносят в цикл черты лирико-драматической концепции. В результате возникло уникальное произведение для виолончели, думается — одно из самых значительных сольных произведений для этого инструмента в XX веке[19].

Соната № 3 для скрипки соло Вайнберга продолжает традицию мемориальных произведений, в которых посвящение во многом определяет особенности произведения и жанрового типа. Она посвящена памяти отца, погибшего, как и мать композитора и его сестра, в концентрационном лагере. Памятное посвящение повлияло на выбор инструмента (отец композитора играл на скрипке в

еврейском театре Варшавы), образно-интонационный строй (интонации польских, еврейских песен), драматические контрасты. Лирико-драматический жанр сонаты содержит черты портрета-воспоминания: Вайнберг включил в сонату темы из своих ранних сочинений, а сквозную контрастную форму, состоящую из шести разделов, насытил призрачным, очень тихим звучанием. Специфическая метрическая природа сонаты, в которой нет тактового размера и постоянно меняются метрические акценты, придает монологу медитативный характер. Медитативность также способствует созданию концепции портрета-воспоминания.

Сходная концепция возникает и в фортепианном квинтете Шнитке, посвященном памяти матери. По наблюдению исследователей, квинтет открыл новый период в творчестве композитора[20]. В 60-е годы камерные произведения Шнитке составляли очень важную для него область творчества и отразили многие особенности того направления, которое в тот период считалось русским авангардом. Он отдал дань увлечению полифоническими формами (Импровизация и фуга для фортепиано), создал две сонаты для скрипки с фортепиано, струнный квартет, а также произведения, относящиеся к жанру разнотембрового ансамбля («Диалог» для виолончели и камерного ансамбля, Серенада для пяти музыкантов и другие).

И в сочинениях с нормативным составом и с ненормативным Шнитке использует разнообразную нетрадиционную для предшествующих десятилетий технику композиции. Новые средства письма композитор сразу же переосмысливает и вносит свои элементы в существующие технологические схемы. Например, в 1-й скрипичной сонате он работает в додекафонной манере и создает «уникальную развивающуюся серию»: четыре варианта серии (для каждой из четырех частей) выстроены по принципу внутреннего расширения интервалики от хроматики и «атональности» к диатонике и тональности[21]. Путь развития камерной музыки Шнитке — это движение от сочинений неконцептуальных к концептуальным. Чистая додекафония, по-видимому, ограничивала фантазию композитора[22], потому он скоро выходит за ее рамки, использует микроинтервалику, сонорику («Диалог») и полистилистику (2-я соната для скрипки с фортепиано). Эти разные сред-

ства направлены на создание драматургии концептуального типа, способной в первую очередь отразить мыслительные процессы, а не жизненные реалии.

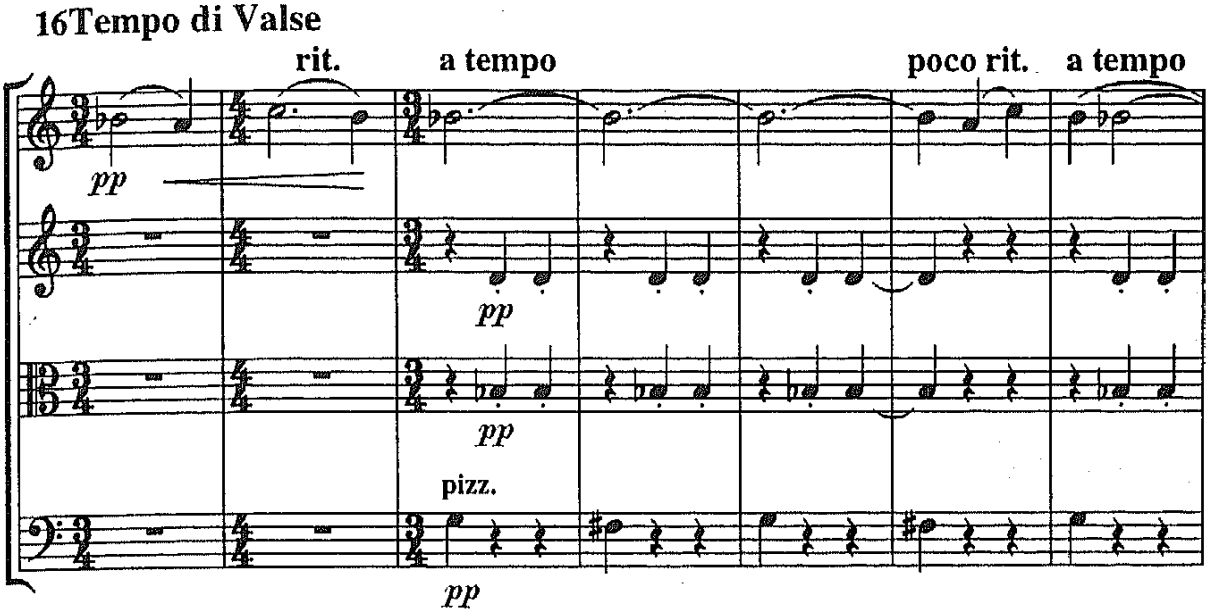
Концептуальное направление в камерном жанре отразил фортепианный квинтет (1972—1976). Философичность сочинения, моменты драматургического и жанрового развития перекликаются с поздним творчеством Шостаковича[23]. Это сходство во многом обусловлено общностью проблемы: сознание человека пытается проникнуть в тайны жизни и смерти. На творческое сознание композитора, безусловно, воздействовало посвящение памяти матери. Отсюда секундовая сфера квинтета — как символ плача, слез. Микроинтервальные расщепления секунды, остинато создают внутреннюю экспрессию. Шнитке, как известно, не только композитор, но и музыковед, написавший очень интересные теоретические работы, сделал краткий анализ некоторых своих произведений в беседах с Д. Шульгиным[24]. В этом анализе композитор придерживается только технологических вопросов, что совершенно естественно, так как для автора всегда затруднительна смысловая интерпретация своего произведения и, кроме того, концептуальность предполагает возможности разных смысловых толкований[25]. Но даже простая констатация интонационных и структурных идей, сделанная самим композитором, уже содержит тот концептуальный уровень сочинения, который возникает при осмысливании музыки квинтета. Так, Шнитке не сразу находит движение от трагизма первых частей к просветленному вознесению в заключительной пятой. Продолжение сочинения после быстро и спонтанно созданной I части обреталось постепенно: «Все продолжения, которые делались по привычке конструктивным образом, начинали мне казаться фальшивыми, неподходящими, и я опять возвращался к началу». Что же представляло собой начало — I часть квинтета в темпе Moderato? Большое соло фортепиано, которым открывается произведение, медитативно: основная тематическая попевка, насыщенная секундами, романтического происхождения. Используется здесь и такое любимое романтиками средство, как секвенция. Однако все эти элементы оформлены так, что возникает новое звуковое пространство, выходящее за привычные рамки. Тема как бы разрывается при по-

мощи долгих цезур между тактами — эффект звучащей тишины, часто возникающий в музыке XX века:

Одно звено секвенции отодвигается от другого сменой традиционной техники на пуантилистическую в нескольких тактах. С появлением струнных инструментов прерывистость ткани исчезает, но вскоре (ц. 4) у фортепиано устанавливается остинатная фактура, напоминающая биение сердца, и звучание струнных «окутывается» фортепианным: композитор затрагивает крайние регистры фортепиано и оставляет свободной середину. Таким образом, возникает сложный в психологическом отношении образ.

Создав в I части образ, фиксирующий разные стороны сознания, Шнитке не мог дальше продвигать музыкальную форму без учета этого концептуального уровня. Оттого привычный конструктивный путь у него не получался, и сочинение было дописано только тогда, когда композитор нашел конструктивную идею, которая сама по себе укладывалась в рамки этой концептуальности. И такой идеей была следующая: «Вдруг стало понятно, что все дальнейшее развитие должно строиться на чисто интонационной стороне — так, как это было в первой части, — на работе с небольшой группой родственных мотивов, хроматических по структуре. Первый мотив квинтета: *до-диез, ре, до-диез, си-диез, до-диез*. При этом под *до-диезом* располагается мажорный квартсекстаккорд от *до*. Это расщепление на *до* и *до-диез* является основной интонационной идеей всего сочинения...»[26]. Таким образом, интонационная идея «расщепления» становится ведущей в сочинении. Кроме того что она является цементирующим драматургическим стержнем, она совпадает с концепцией разомкнутых секвенций в начале произведения, тем созерцательным разъятием мира, которое возможно только в сознании.

На ирреальность происходящего указывает развитие II части: звучит вальс, основанный на монограмме BACH (мотив заимствован из музыки Шнитке к спектаклю «Евгений Онегин»):



и близкой к нему второй теме (из кинофильма «Агония»).

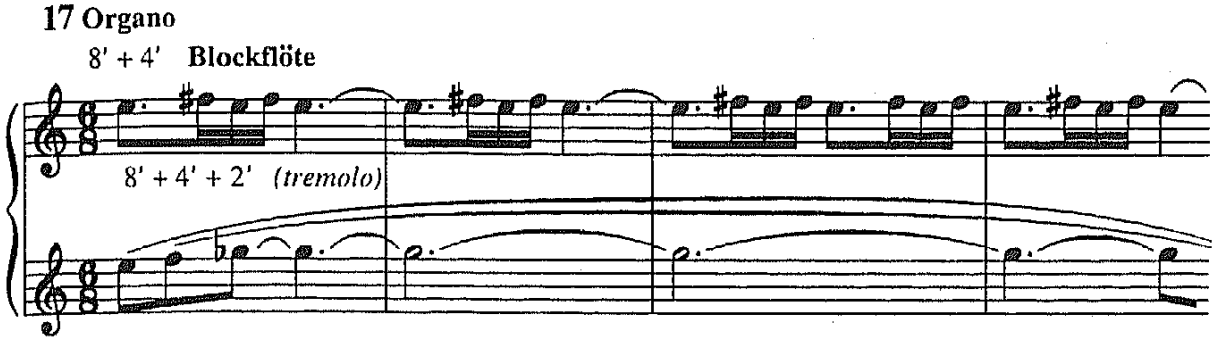
Вальсовые темы, перекликающиеся с призрачным вальсом из 8-го квартета Шостаковича, и тема-персонаж I части включаются в единое действие трагического характера, результатом которого становятся символы креста и смерти, не скрытые, как в теме первого вальса, а выведенные крупным планом. Это канон перед цифрой 11, тема которого в одну линию соединяет монограммы DSCH и BACH и вальс на теме Dies irae, исполняемый фортепиано (ц. 14). Ирреальность этой вполне реалистической драме жизни и смерти придают микроинтервалика и сонорные трели, а также тихое звучание: игра струнных без вибрации. Лейттема квинтета, принимающая участие в вальсе как тема-персонаж, тем самым как бы выходит за пределы целостного образа, данного в I части, и композитор восстанавливает его в III части. Она варьирует материал I, в ней возникает и тема остинато, отмеряющего время. В нее вклинивается неожиданно и властно ля-бемоль-мажорное трезвучие как доминантовый предвестник будущего ре-бемоль мажора финала. Завершение остинатной темы ясно передает характер угасания пульса, когда после повторяющихся одиночных звуков остается только стук педали, но и он исчезает.

Казалось бы, на этом идея могла быть исчерпанной и размышление о жизни и смерти закончено. Но это была бы идея не рели-

гиозного сознания. Шнитке в IV части продолжает действие и определяет его так: «Четвертая часть — что-то вроде не очень точных вариаций, не очень точной пассакальи. У нее своя интонационная идея. Дело в том, что первоначально музыка писалась для квартета имени Бородина, и в последней части я собрал инициалы всех участников квартета и пианистки Едлиной в виде такой группы нот (если излагать их подряд): *ля — си-бемоль — си-бекар — до — ре — ми-бемоль — ми-бекар*. На этом звуковом материале строится вся часть за исключением краткой цитаты — главного мотива квинтета... и кульминационной зоны, где все эти ноты постоянно сходятся к *до-диезу* (и здесь опять же борьба между звуками *до* и *до-диез*)»[27]. Новая интонационная идея, появившаяся в IV части, способствует и новому концептуальному восприятию музыки. Семь звуков-инициалов то складываются в аккорды-кластеры, звучащие pianissimo, то образуют короткие, но громкие речитативные монологи. Как отчаянный вопль, звучит тема-персонаж квинтета (5-й такт после ц. 4), предваряющая остинатный *до-диез*. Огромное нагнетание звучности, *fff*, акценты напоминают о картинах Страшного суда, Чистилища, Распятия. Эту смысловую направленность еще более подчеркивает V часть, о которой Шнитке сказал: «Финал представляет собой также пассакалью, но как бы „перевернутую", где тема совершенно новая, специально сочиненная. Она проходит в верхнем голосе рояля в ре-бемоль мажоре на фоне более низкого звучания всего того, что прозвучало в квинтете»[28]. «Перевернутость», отмеченная композитором, приводит к воспарению темы фортепиано (кстати, в ней есть аллюзия Пасторальной симфонии Бетховена, не осознанная композитором, но подсознательно ощущаемая, так как он обозначил темп финала как Moderato pastorale). Этот эффект и образ Вознесения еще более подчеркнут в оркестровой версии квинтета «In memoriam», где тема-остинато поручена органу и с каждым проведением переносится во все более высокий регистр.

Лирико-драматический, медитативного склада монолог, посвященный памяти матери, таким образом, содержит смысловую идею более общего порядка: это размышление о жизни и смерти, в котором есть элементы религиозной концепции.

Сходную концептуальность обнаруживает и сочинение Губайдулиной для виолончели и органа «In croce» (1979) — одно из наиболее известных сочинений композитора.



Камерная музыка Губайдулиной отличается устремленностью к неординарным сопоставлениям инструментов, к поиску специфических звучностей, раздвигающих рамки естественной нормативной природы инструментов (например, игра виолончели за подставкой, растягивание мехов баяна). Губайдулина пишет сочинения для инструментов, которые ранее редко привлекали внимание «академических» композиторов, как домры («По мотивам татарского фольклора» для домры и фортепиано, 1977), баян («В ожидании» — соната для баяна в 5-ти частях, 1985). Целую область камерной музыки занимают сочинения для духовых инструментов, ансамблей с ударными. Ненормативность состава камерного ансамбля, которую для камерных жанров открыли 60-е годы, для Губайдулиной стала устойчивой чертой камерной музыки всех трех десятилетий. Любовь ко всем инструментам, созданным человеком, отражает бесконечное восхищение композитора миром звуков. Каждое произведение Губайдулиной индивидуально и основано на поиске гармонии между всеми элементами целого. Это совпадает с пониманием композитором мира и религии: «Я религиозный православный человек и религию понимаю буквально, как re-ligio — восстановление связи, восстановление lega о жизни. Жизнь разрывает человека на части. Он должен восстанавливать свою целостность — это и есть религия. Помимо духовного восстановления, нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки»[29].

Некоторым камерным сочинениям Губайдулина дает названия, которые раскрывают идею сочинения, причем это часто и

конструктивная идея, и концептуальная. Например, «Concordanza» для инструментального ансамбля (1971) в конструктивном плане представляет идею «согласия» через контрастное взаимодействие различных сонорных пластов, образованных при помощи микроинтервалики, микрополифонии, произнесением звуков в микрофон. Концептуальность этим контрастным взаимодействиям придает сольное начало каждого контрастного эпизода (контрабас pizzicato, кларнет, играющий вне метра, виолончель), оно управляет разыгрывающейся «инструментальной драмой» (В. Холопова) и каждый раз как бы разрушает единство музыкальной ткани включением новых элементов. В результате возникает картина мира с его бесконечным движением от единства к противоположности.

Постепенно творчество Губайдулиной, как и творчество многих композиторов этого времени, начинает тяготеть к воплощению религиозных идей, в частности христианских. К числу таких произведений относится «In croce». Губайдулина разъяснила в одном из интервью многообразие смыслов, вложенных в название этого сочинения, повлиявших на его концепцию и жанр[30]. Конструктивная и структурная идеи ансамбля, в котором участвуют орган и виолончель, вытекают из буквального значения названия — «крест-накрест». С первых же звуков здесь используется система перекрестного звучания: в перекрещивании регистров органа, в соотношении партий виолончели и органа — музыки двух движущихся навстречу друг другу темброво-выразительных пластов — в постепенном переходе одного тематического материала в другой. Главная смысловая идея произведения, воздействующая и на драматургическое развертывание, — закодированная в названии символика креста. Именно она помогает понять, как чисто конструктивные элементы обретают смысл высокого символа и заставляет воспринимать «In croce» как монолог-притчу о распятии.

Диалог виолончели и органа пронизан ощущением света и трагизма, спокойной отрешенности и томления духа. Драматургическое развитие, достигающее подобного выразительного эффекта, соединяет принципы раги, связанные с длительным варьированием одних и тех же попевок, погруженностью в одно со-

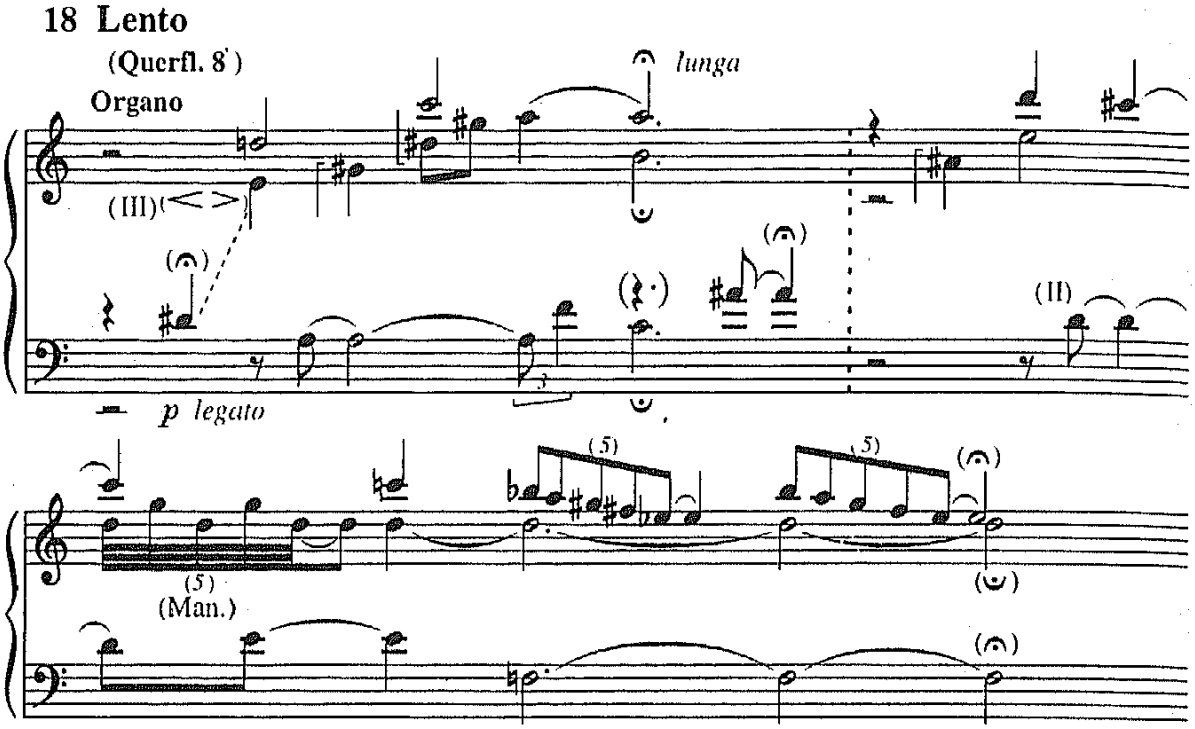
средоточенное состояние, и элементы традиционно европейской симфонической конфликтности, воплощенной в сонорно-алеаторическом среднем эпизоде. Сонорный эпизод с органными кластерами усиливает роковое начало и оттеняет трагическую вершину хорал-монолог. Интонации виолончели в хорале приближены к плачу. Реприза, содержащая символические образы вознесения и растворения, преодолевает трагизм. Так символика креста воздействует на музыку, в результате создается особый тип лироэпического монолога.

Как показывают последние камерные произведения Шостаковича, камерная музыка Вайнберга, Шнитке, Губайдулиной, концептуальность произведений настолько возросла, что позволяет «прочитать» идеи музыки почти с такой же степенью конкретности, как в сочинениях со словом. Возможно, это обстоятельство вызвано тем, что в 60—70-е годы в отечественной музыке начинает складываться определенная типология риторических фигур XX века, как монограммы DSCH и BACH, связанные с семантикой креста. Немаловажную роль в этом сыграла и полистилистика, обостряющая ассоциативные смысловые связи. Для концепций 70-х годов свойственно трагическое наклонение. Жанровый тип многих сочинений тяготеет к лирико-драматическому, медитативному, лироэпическому.

В камерно-инструментальной музыке 70—80-х годов, как и в других жанрах, начинает утверждаться литургическая традиция, воздействуя на тематизм, жанровую и концепционную стороны.

Здесь сразу возникает одно из показательных явлений — «Музыкальное приношение» Щедрина (1983). Его посвящение 300-летию со дня рождения Баха наложило отпечаток на сам строй этой музыки (эпико-драматико-медитативный) и исполнительский состав (произведение написано для органа, трех флейт, трех фаготов и трех тромбонов). Эта партитура показательна с точки зрения многих типологических для 80-х годов черт. Сочинение насыщено аллюзиями баховской фактуры, цитатами хоральных прелюдий Баха, монограммами (BACH, BERG, SHCHEDR). Они создают специфическую «беседу в звуках», напоминающую сложную интеллектуализированную прозу XX века. По необыч-

ности и грандиозности масштаба «Приношение» занимает пограничные позиции между камерным и симфоническим творчеством (оно длится более двух часов, в силу чего автор делает уникальный для одночастной пьесы допуск: «сочинение можно исполнять в отрывках»). В центральном элементе звуковой системы произведения, в партии органа постоянно возникают аллюзии на музыку Баха:



Свой нюанс в развитие камерного творчества внесла исполнительская культура. Так, в 70-е и 80-е годы обращает на себя внимание появление большого количества сочинений для инструментов, ранее находившихся в тени. Например, многие камерные сочинения Губайдулиной были написаны специально для исполнителей или по их просьбе: это виолончелист В. Тонха и баянист Ф. Липс, фаготист В. Попов и ударник М. Пекарский, трубач Л. Чумов. Бурное развитие органного исполнительства вызвало появление ряда сочинений для этого инструмента (творчество Б. Тищенко, О. Янченко, Т. Сергеевой, С. Губайдулиной). М. Плетнев возрождает жанр музыкальной транскрипции (пианистом сделаны транскрипции балетов Чайковского и Щедрина).

80-е годы, имеющие много точек соприкосновения с 70-ми, в качестве своеобразной альтернативы выдвинули минималистскую тенденцию, репетитивную технику. По-видимому, эта тенденция

возникла как эстетический противовес звуковой сложности, отходу от первичных элементов звуковой материи, преобладанию технологизма, а также и в противовес концептуальности. Частично это явление оказалось созвучным духовным поискам — поиску символа Веры, когда человеческий разум должен отступить, так как ему не дано познать Неведомое, находящееся за пределами бытового сознания. Созерцательное, недейственное в отличие от остинато, повторение одного и того же звукового материала в сочинениях с репетитивной техникой в чем-то перекликается с эстетикой магических повторов обрядового, ритуального типа, целью которых является переключение сознания на новый уровень восприятия. Вне зависимости от художественного результата репетитивная музыка была попыткой освободить музыку от личностного, субъективного начала и философствования, найти абсолютную, первичную звуковую сущность. Эту же задачу часто выполняли и сочинения минималистского типа. К репетитивной технике обращались композиторы разной стилевой ориентации — В. Мартынов, Н. Корндорф, В. Екимовский, Ж. Плиева; к минимализму — А. Кнайфель.

Более широко, чем раньше, представлено в камерной музыке 80-х годов явление, которое называют инструментальным театром. Например, хоральная прелюдия «Jesu, deine tiefen Wunden» («Иисус, Твои глубокие раны») для камерного ансамбля В. Тарнопольского (1987) продолжает культовую традицию как прошлых веков, так и современную. Концептуальность инструментального произведения композитор подчеркивает при помощи театральных приемов: исполнители перемещаются по сцене, как бы комментируя музыкальное действие пассионов, каким задумана хоральная прелюдия. Показательно логическое обоснование замысла, сделанное композитором: «Хоральная прелюдия по жанру — инструментальный театр. Если в Западной Европе инструментальный театр естественно возник из традиции хеппенинга, то у нас, в совсем иной культурной ситуации, он мне всегда казался чем-то внешним, искусственно привнесенным. Когда же в какой-то момент я осознал, что барочный принцип „комментирования“ находится на расстоянии одного шага от идей инструментального театра, я почувствовал, что решение пьесы найдено»[31]. Этот ком-

ментарий Тарнопольского частично отражает путь, который прошел жанр инструментального театра в камерной музыке — от внешнего эксперимента к более внутренне обоснованному. Подобная обоснованность театральных элементов встречается, например, в камерной музыке В. Шутя — «Притче» для секстета ударных (1983), «Метаморфозах» для альт-саксофона, арфы, контрабаса и ударных (1979) — композитора, который в целом в своем творчестве является сторонником «чистой музыки»[32].

Новая тенденция в 80-е годы связана с особым включением слова в камерно-инструментальную музыку, когда текст вписан в партитуру только для исполнителей; таковы, например, «Agnus Dei» для четырех инструменталистов, созданное А. Кнайфелем (1985), и струнный квартет «Похвала» М. Ермолаева (1988). В сочинении Кнайфеля, как отмечает С. Савенко, «текстовый слой остается за пределами музыкального воплощения, и не только он: возникает впечатление, что композитор отрекается в „Agnus Dei" от звуков жизни, погружая слушателя в ощущение чистого экзистенциального времени по ту сторону бытия»[33]. В квартете Ермолаева другая картина. Он задуман как цикл гимнов, прославляющих Богородицу. Как отмечает автор в предисловии к партитуре, конструктивный принцип сочинения заимствован из русской храмовой живописи, в которой встречается сюжетное объединение росписей. Подобно им 14 гимнов квартета образуют единую композицию из жизни Богоматери. В последней кульминационной части к славлению Богоматери присоединяются трубы, ударные и свет. Слова, вписанные над мелодией какого-либо инструмента, не иллюстрируются музыкой, но музыка органично слита с их смыслом, она как бы «вариант» непроизносимого слова, но в то же время не является его иллюстрацией, развиваясь по своим собственным независимым законам.

И в произведении Кнайфеля, и у Ермолаева мы сталкиваемся с появлением особой концептуальности, когда понятия, раскрывающие концепцию, создаются для «посвященных», что напоминает об эзотерических религиозных идеях, в обоих сочинениях связанных с христианством.

Расширение литургической традиции в музыке второй половины 80-х годов было вызвано многими обстоятельствами, в том

числе восстановлением «памяти культуры», попыткой найти духовную опору. Существовали и внешние обстоятельства: великие знаменательные даты — 300-летие Баха и 1000-летие Крещения Руси. К творчеству Баха обращены, например, «Эхо-соната» и «Музыкальное приношение» Щедрина.

Категории «пространство и время» особенно привлекают композиторов в 80-е годы, потому что творческое сознание стремится выйти за пределы реальности, — в этом также был своеобразный внутренний протест против любой идеологизации музыки. Отсюда в звуковых поисках — выход за рамки привычного звуковосприятия (роль пауз, тишины, отдельных звуков, предельно тихие и предельно громкие звучности), а во временны́х — превышение возможностей восприятия (как в «Музыкальном приношении» Щедрина). Тем самым композиторы призывали слушателя к особой духовной сосредоточенности, а если говорить о жанровом наклонении музыки, то уже сами размеры свидетельствуют об эпичности.

По сравнению с 70-ми годами во второй половине 80-х значительно активизируется игровое начало. Возвращение к культу игры проявляется в камерной музыке с неожиданными названиями, как произведение Е. Подгайца «Ожидание нежности» для виоль д'амур, клавесина и вибрафона, гротеск заостряет элементы комедийности и нарочито снижает лирическое начало и «ожидание» от названия. Один из аспектов игрового принципа — театрализованные представления с подчеркнуто эпатирующим акцентом, как в отдельных произведениях И. Соколова или Ф. Караева. Исполнители могут ходить, разговаривать, пианисту разрешено играть, лежа на рояле, и т. д. Так проявились попытки (часто лишь внешние) раскрепостить композиторское и слушательское сознание, избавиться от привычных академических штампов или просто вызвать смех.

В жанровых типах 80-х годов заметно движение в сторону лирики, к ее разным сферам: лирико-созерцательной у Губайдулиной («Silenzio» для скрипки, виолончели и баяна), с ритуальным оттенком у Е. Фирсовой («Таинство» для органа и ударных) и Ж. Плиевой («Ритуал» для фортепиано), тонко звукописной у А. Раскатова («Dolce» для виолончели и фортепиано), с оттенком

ностальгии у В. Тарнопольского (трио «Отзвуки ушедшего дня»).

Особое место в камерной музыке последних лет занимает творчество Т. Сергеевой (например, ее соната для органа и виолончели), в котором слышатся внутренняя сила, оптимизм, открытость миру, переданные через мускульную энергию, светло окрашенную, естественную лирику, пиршество виртуозности. В этой музыке, свободной от рефлексии и рафинированности, далекой как от академизма, так и от авангарда, быть может, содержатся ростки еще одной традиции, по которой пойдет развитие камерных жанров и сформируется еще один аспект «памяти культуры», развивающейся в рамках «чистой музыки».

Примечания

[1] Понятие «памяти культуры» означает широкое и многослойное явление. Оно включает в себя всю сумму традиций прошлого и настоящего. Каждое время создает свои традиции и, следовательно, свою собственную «память культуры».

[2] См.: *Холопов Ю.* Инициатор: О жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М., 1994.

[3] Там же. С. 10.

[4] См.: *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М., 1993. С. 56.

[5] Там же. С. 120—121.

[6] *Холопова В.* Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне рационализма // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. С. 60.

[7] Известно, что Шостакович задумывал, но не осуществил цикл квартетов во всех тональностях.

[8] Известно, что Нина Васильевна Шостакович одно время работала в Армении и там же скончалась после операции. См.: *Хентова С.* Дмитрий Шостакович. Т. 2. Л., 1966. С. 308—309.

[9] Аналогичное явление будет впоследствии в 15-й симфонии, где, как уже отмечалось, цитата из увертюры Россини «Вильгельм Телль» станет постоянно повторяться в I части в одной и той же тональности и в одном и том же изложении.

[10] 11-й квартет (1966) состоит из 7-ми частей: Вступление, Скерцо, Речитатив, Этюд, Юмореска, Элегия, Заключение.

[11] 9-й квартет (1964) посвящен Ирине Антоновне Шостакович. В нем пять частей, идущих без перерыва. В III части есть цитата из виолончельного концерта № 1.

[12] *Бобровский В.* Победа человеческого духа // Сов. музыка, 1968. С. 33.

[13] 10-й квартет посвящен М. Вайнбергу (1964). В нем четыре части.

[14] 13-й квартет посвящен В. В. Борисовскому (1970).

[15] *Тараканов М.* Заметки о новом сочинении // Сов. музыка, 1971, № 7. С. 38.

[16] *Мар Н.* Шостакович. Последнее сочинение // Лит. газета, 1975, 27 авг.

[17] Цит по кн.: *Никитина Л.* Советская музыка: История и современность. М., 1991. С. 187.

[18] В издании 1976 года (М., 1976) это посвящение отсутствует.

[19] Об этом упомянул И. Фейгельсон, сыгравший прелюдии в декабре 1995 года в Нью-Йорке: «Совершенно непонятно, как могло случиться, что мои коллеги, как и сам я до недавнего времени, не распознали наиболее значительного, быть может, произведения для виолончели соло» // Муз. обозрение, 1996, № 3. С. 3.

[20] *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. М., 1990.

[21] Там же. С. 27.

[22] Шнитке однажды признался: «...Я сейчас не могу уже почему-то сидеть и вычислять». Цит. по кн.: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М., 1993. С. 26.

[23] См.: там же. С. 27.

[24] См. указ. изд.

[25] См.: *Бобровский В.* О камерно-инструментальном творчестве А. Шнитке (конец 60-х — 70-е годы) // *Бобровский В.* Статьи и исследования. М., 1990; *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. Цит. изд.; *Савенко С.* Портрет художника в зрелости // Сов. музыка, 1981, № 9.

[26] Автоанализ фортепианного квинтета зафиксирован в книге: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 74—76.

[27] Там же. С. 75—76.

[28] Там же. С. 76.

[29] Цит. по: *Холопова В.* София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 1992. С. 4.

[30] *Губайдулина С.* И это — счастье // Сов. музыка, 1988, № 8.

[31] Цит. по кн.: Музыка из бывшего СССР. С. 288.

[32] *Холопова В.* Секреты московской школы в «чистой музыке» Владислава Шутя // Музыка из бывшего СССР. С. 208.

[33] *Савенко С.* Магия скрытых смыслов: Александр Кнайфель // Музыка из бывшего СССР. С. 198.

Опера

Оперное искусство последней трети XX века — явление сложное, не поддающееся однозначному определению. Оно не дало лидеров уровня Стравинского, Прокофьева, Шостаковича. Но есть крупные талантливые мастера. Это композиторы, выдвинувшиеся в 60-е годы (среди них Слонимский, Щедрин, Буцко, Денисов, Каретников), и поколение, заявившее о себе десятилетием позже (Кобекин, Лобанов, Смирнов и другие). Знакомство с их творчеством дает возможность ощутить биение времени ушедшего столетия.

Памятна дискуссия, развернувшаяся вокруг оперы в начале 60-х[1]. Тогда, отмечая тревожные симптомы упадка, кризиса жанра, заговорили о стандартизации музыкальной драматургии, о неплодотворности противопоставления песенного и речитативного направлений в развитии жанра, о схематизме, шаблонности в интерпретации сюжетов, ограниченности, заданности их выбора, о преобладании типического над индивидуальным в трактовке персонажей. «Сейчас описывать человека вообще или ограничиваться обобщенными песенными интонациями, особенно в оперном жанре, уже просто невозможно, — подчеркивал Л. Раабен. — Современного слушателя все больше интересует герой как личность... богатая, оригинальная, сложно мыслящая»[2].

Острая полемика развернулась вокруг возможности отражения в опере современной темы и в связи с этим эстетической неполноценности «песенной модели». Призванная в свое время воплотить образ новой эпохи, она изначально ограничила себя определенным кругом сюжетов и свела к минимуму круг средств музыкально-драматической выразительности, выработала стереотип

драматургического решения. «Бедность содержания, эмоциональное однообразие, бездейственность стали отличительными чертами так называемой „песенной оперы“», — отмечал Г. Орлов[3]. По утверждению исследователя, ее существование может быть оправдано индивидуально-авторским решением, но не универсальным способом воплощения оперного содержания. Именно проблема индивидуальности произведения, а также мастерства композитора, не ограничивающего себя условно заданными рамками, и встала на повестку дня при обсуждении вопросов бытия жанра в условиях новой социокультурной ситуации. «...Неверно считать, что тип „песенной оперы“ отжил свое. Он таит в себе еще много неиспользованных возможностей, но при условии очень высокого уровня владения всем арсеналом современных выразительных средств — от гармонического языка до оркестровой фактуры»[4]. И не случайно преломление особенностей песенной драматургии в опосредованном виде не только в операх 60-х — начала 70-х годов («Оптимистическая трагедия» и «Чапаев» Холминова, «Разгром» Николаева, «Жестокость» Кравченко, «Интервенция» Успенского и некоторые другие), но также и в 80-е годы — при обращении композиторов к теме революции и гражданской войны («Наша молодость» Шантыря, «У начала твоей судьбы» Рогалева). Песенная опера становится своего рода знаком-символом воссоздаваемой эпохи. Ее приемы используются композиторами для реконструкции ситуаций и образов, приобретают каноническое значение.

В чем же видели источники и стимулы развития жанра? Новое осмысление традиционных приемов оперной драматургии и обращение к находкам смежных видов искусства, к области театральной и кинодраматургии для придания опере современной динамики, отражающей темп и ритм жизни XX века; преодоление «односторонности» драматургических принципов и использование широкого круга средств музыкально-драматической выразительности; сотрудничество композитора и режиссера с целью — дав «пищу глазам» (по выражению С. Прокофьева), обнаружить действенно-побудительные импульсы и внутренний смысл, определяющий логику целого, — именно эти непростые задачи прежде всего встали на повестку дня.

В операх Р. Щедрина, С. Слонимского, М. Вайнберга, А. Холминова, Ю. Буцко, А. Николаева, Г. Фрида, А. Петрова, В. Рубина, Б. Кравченко, Б. Успенского, К. Молчанова, созданных в 60-е — начале 70-х годов, по-своему запечатлелись искания времени. Многое из найденного ими получило дальнейшее развитие в последующие десятилетия, подтвердив еще далеко не исчерпанный потенциал жанра, сомнения в жизнеспособности которого высказывались на рубеже 50—60-х годов. Идея драматургически-стилевого синтеза, связанная с освоением пограничных «территорий» — драматического театра, эстрады, кино — и смежных областей музыкального искусства — симфонической, хоровой, балетной, а также с переосмыслением потенциала самого жанра, стала одной из наиболее плодотворных и перспективных идей, определив направление поисков отечественных оперных композиторов. По наблюдению М. Сабининой, «едва ли не самой характеристической чертой сделалось разнообразие, подвижность форм, составных слагаемых и сценических решений»[5].

Ряд новых моментов проявился уже в работе с сюжетным источником. Попытка многоракурсной интерпретации сюжетной основы — как событийной канвы действия, так и в ключе общественно-символическом — предопределила монтажность построения либретто, сопряжение в нем разных литературных источников, нередко включение поэтических фрагментов в прозаическую речь героев, ритмизацию самой прозы в определенные моменты действия для выражения сверхидеи изображаемого, его смысловой многомерности.

Обновляется и музыкально-сценическая композиция оперы. Существенным становится претворение в ней идеи многоплановости, связанной с пространственно-временны́ми смещениями изображаемого, игрой на разных сценических площадках, использованием приема «театр в театре». Принцип расслоения оперного действия на несколько, порой контрастных сюжетно-смысловых и жанрово-драматургических пластов с применением стоп-кадров, «наплывов», с введением чтеца и хора-комментатора становится характерной приметой данного периода[6]. Не случайно, говоря об оперных произведениях этого времени, Слонимский констатирует присущую им «музыкально-сценическую политональ-

ность нескольких одновременно развиваемых линий»[7]. Е. Долинская относит «музыкально-сценическую полифонию» к числу «полисредств» современной оперы, подчеркивая ее принципиальную полистилистичность[8]. Это в свою очередь обнаруживается в интонационно-стилевой «открытости» оперы: здесь и обращение к древнейшим и современным пластам фольклора, и диалог с культурами прошлых эпох, и разработка интонаций современного массового музыкального быта, многообразная трактовка песни и песенности — в качестве характеристики места и времени действия, драматической ситуации, а также в роли своеобразной метафоры, музыкально-поэтического возвышения происходящего[9].

Созданное новым поколением композиторов, пришедших в искусство в начале 60-х годов, далеко не равноценно. Однако их творчество раздвинуло горизонт слушательских и зрительских ожиданий. А оригинальные постановочные решения опер на сценах разных театров (не только Москвы и Ленинграда, но также Новосибирска, Куйбышева, Свердловска, Перми), возникшие на основе плодотворного сотрудничества режиссеров и композиторов (среди них Б. Покровский, Л. Михайлов, Э. Пасынков, А. Титель), привлекли внимание современников[10].

Многие факторы предопределили возросший интерес к жанру, интенсивность и разнообразие композиторских инициатив. 60-е годы связаны с возвращением забытого — отечественной и зарубежной классики XX века, выдающихся творений Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Бриттена, Берга. После почти тридцатилетнего перерыва в 1963 году на сцене Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко появляется в новой редакции «Катерина Измайлова» Шостаковича (режиссер Л. Михайлов), спустя год в Малеготе была поставлена опера Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Интерес к операм Прокофьева и Шостаковича возрастает в 70-е годы. На сцене Большого театра Б. Покровский осуществляет постановки «Семена Котко» (1970), «Игрока» (1974), «Катерины Измайловой» (1980). «Визитной карточкой» Московского камерного музыкального театра становится «Нос» (1974). В Театре им. Станиславского и Немировича-Данченко с большим успехом идет «Любовь к трем апельсинам» (постановщики Л. Михайлов и Н. Кузнецов). В 1982 году

в Пермском театре оперы и балета Э. Пасынков осуществляет двухвечерний вариант «Войны и мира», а спустя два года обращается к «Огненному ангелу». В концертном исполнении впервые под управлением Г. Рождественского прозвучала и ранняя опера Прокофьева «Маддалена» (1986), а в 1963 году по инициативе Рождественского был исполнен «Игрок». Обозначился интерес и к музыкальному театру Стравинского: в 1973 году в репертуаре Театра им. Станиславского и Немировича-Данченко появилась «Мавра» (постановщики Михайлов и Кузнецов), в 1974-м ее дополнила «Байка». А в 1978 году Камерный театр, руководимый Покровским, обратился к «Похождениям повесы». Здесь же в 1983-м была поставлена «История солдата», в 1992-м — «Байка».

Общественный резонанс вызвали постановки: в Риге «Воццек» (1966), «Питер Граймс» (1964), в Москве в Большом театре «Сон в летнюю ночь» (1965, Покровский — Рождественский). В 1979 году репертуар Камерного театра пополнился оперой Бриттена «Давайте создадим оперу».

Симптоматична в целом деятельность новых театральных коллективов, возникших в 60—70-е годы. Они подталкивали современных авторов к разработке многообразных возможностей оперного жанра. Это прежде всего Московский камерный музыкальный театр под руководством Б. Покровского и при непосредственном участии Г. Рождественского.

Возрождению забытых шедевров прошлого — постановкам неизвестных сочинений Бортнянского и Пашкевича, Моцарта и Россини, Чимарозы и Паизиелло, Гайдна и Телемана, Генделя и Сальери — сопутствовало в Камерном театре освоение творчества современников — как известных мастеров жанра, так и дебютантов. К открытию театра была приурочена постановка оперы Щедрина «Не только любовь» (1972). Понять «правила игры», обнаружить внутренний смысл музыкально-театрального действа — вот к чему побуждал каждый спектакль Камерного, зрителей-слушателей и композиторов, чьи опусы нередко создавались (или дорабатывались) в совместной работе с режиссером и дирижером. Так состоялись премьеры многих опер[11].

Интерес композиторов к жанру оперы стимулировал и Детский музыкальным театр под руководством Н. Сац. Плодотворное

сотрудничество с композиторами разных поколений — М. Раухвергером, Б. Терентьевым, Т. Хренниковым, Э. Хагагортяном, А. Спадавеккиа, В. Рубиным, позже — с М. Зивом, Ш. Чалаевым, М. Минковым, М. Броннером — принесло интересные результаты. Опера для детей обнаружила широкий спектр возможностей в использовании как традиционных приемов музыкально-драматической выразительности, так и современных, представляемых театральным и киноискусством. С одной стороны, подобно опере классической детская опера обращается к различным вокальным формам — сольным, ансамблевым, хоровым, широко применяет лейтмотивы для характеристики персонажей, ситуаций и в качестве обобщающих тем-идей произведения; апеллирует к оркестру как к одному из участников происходящего на сцене (таковы «Красная Шапочка» Раухвергера, «Три толстяка» Рубина, «Максимка» Терентьева). С другой — вступает в активный диалог с драматическим театром. Тяготение к мюзиклу, оперетте, современной эстраде обнаруживают сочинения Баневича («История Кая и Герды», «Фердинанд Великолепный»), Чалаева («Джунгли»), Зива («Лопушок у Лукоморья»), М. Минкова («Не буду просить прощения», «Волшебная музыка»).

Проблема «композитор и театр» решалась по-своему и давно работавшими оперными коллективами. В непосредственном диалоге композитора и театра создавались многие новые сочинения: среди них «Виринея» Слонимского (Театр им. Станиславского и Немировича-Данченко, режиссер Л. Михайлов), «Петр Первый» и «Маяковский начинается» Петрова (Театр оперы и балета им. Кирова, постановщики Н. Касаткина и В. Василёв), «Июльское воскресенье», «Крылатый всадник», «Каштанка» Рубина (Новосибирский театр оперы и балета, режиссер Б. Грузин), «Пророк» Кобекина и «Антигона» Лобанова (Свердловский театр оперы и балета, режиссер А. Титель). К современному репертуару обратились и сравнительно молодые коллективы. Так, на сцене Красноярского театра состоялась премьера оперы Банщикова «Горе от ума», на сцене Горьковского театра — опер А. Николаева «Разгром», «Граф Нулин» и «Пир во время чумы».

Новые творческие коллективы, возникшие во второй половине 80-х годов (среди ныне действующих «Санкт-Петербург-опе-

ра» под руководством Ю. Александрова, Детский музыкальный театр «Зазеркалье» под руководством А. Петрова), подтвердили накопленный современными авторами значительный творческий потенциал и возможность сосуществования многих жанрово-стилевых наклонений музыкального спектакля. Буффа, зингшпиль, фольклорное действо, мюзикл исполняются на сцене театра «Зазеркалье». Слово, танец, пантомима, эксцентриада дополняют здесь друг друга[12].

Во второй половине 80-х — начале 90-х годов ряд мировых премьер отечественных опер прошел на сценах зарубежных театров. Это «Пена дней» Денисова, «Тириэль» Смирнова, «Тиль» и «Мистерия апостола Павла» Каретникова, «Лолита» Щедрина, «Жизнь с идиотом», «Джезуальдо», «Доктор Фаустус» Шнитке. Из последних отечественных премьер назовем оперы Слонимского — «Гамлет» и «Видения Иоанна Грозного» в постановке Самарского театра, оперу Кобекина «Молодой Давид», представленную на сцене Новосибирского театра.

60-е, 70-е и 80-е годы расставляют свои акценты в движении оперы. Так, если в 60—70-е годы внимание композиторов сосредоточено в основном на «периферии жанра» (М. Сабинина), предпочтение отдается моноопере (например, «Записки сумасшедшего» Буцко, «Шинель» Холминова, «Дневник Анны Франк» Фрида) и опере-оратории (по-своему претворяемой в «Июльском воскресенье» Рубина, «Петре Первом» Петрова), то в конце 70-х — начале 80-х годов на первый план выдвигаются разного рода музыкально-драматические представления. В пополняющейся коллекции оперных впечатлений на обозрение современникам открывается многовековая история жанра. Идеальной «площадкой» для развертывания перипетий нередко становится театр Средневековья: профессиональный и фольклорный. Доминирует принцип стилизации, акцент на игровом начале («Мария Стюарт» Слонимского, «Игра про Макса-Емельяна, Алену и Ивана» Кобекина, «Тиль» Каретникова). К концу 80-х годов опера вновь поднимается на котурны. Мистерия, литургия, античная трагедия (в который уже раз!) становятся пристанищем оперы («Мистерия апостола Павла» Каретникова, «Антигона» Лобанова, «Сказание о Борисе и Глебе» Корчмаря).

В двух планах — философски-бытийном и лирическом —раскрывает мир своих героев отечественная опера последних десятилетий. Сквозь призму сильных переживаний и глубоких раздумий о человеческой судьбе трактуются различные, порой противопоставляемые друг другу образы — «маленького человека» и поэтической личности, историко-легендарного персонажа и героя повседневности. Мир личности отражается в разных «зеркалах» — мифа и истории, классики и современности.

Из мозаики художественных впечатлений складывается некий обобщенный образ героя, который становится, аналогично литературному герою, «представителем обширных пластов человеческого опыта, социального, психологического»[13]. На смену герою-борцу, предводителю народных масс приходит проповедник, пророк, герой не столько действующий, сколько рефлексирующий, мыслящий и остро чувствующий. Различные воплощения получает этот герой в «Мастере и Маргарите» Слонимского и «Мистерии апостола Павла» Каретникова. Притягательным для отечественных авторов становится художественный мир поэтической личности, в котором отражается со-бытие человека и времени. Диалог между духовным миром личности Пушкина и духовным содержанием его творчества представляет собой оперный триптих «Пророк» Кобекина. В моноопере Фрида «Письма Ван Гога» мысленный диалог с братом становится для художника диалогом со своим внутренним «я» в поисках гармонии человеческого и духовного. Поэт в истории и история, пропущенная сквозь художественное сознание поэта, раскрываются в опере-феерии «Маяковский начинается» А. Петрова. События жизни Маяковского преломляются здесь через этапы отечественной истории XX века (литературной основой послужила пьеса «Высокий» М. Розовского, им же написано либретто). Отдельные картины оперы носят подзаголовки «Тысяча девятьсот пятый», «Тысяча девятьсот четырнадцатый», «Накануне», «Тысяча девятьсот семнадцатый». В поисках ответов на вечные вопросы жизни поэт ведет спор с Гамлетом, Раскольниковым, Дон-Кихотом. На соотнесении личностного «я» Лорки с поэтическими голосами своих предшественников и современников строится музыкальная трагедия Рубина «Крылатый всадник», по-своему разрабатывающая идеи «поэти-

ческого театра»[14]. Образ Поэта, хотя и ассоциируется в опере прежде всего с испанским мастером XX века, трактуется более обобщенно. В либретто, основанное на поэтическом творчестве Лорки, вводятся лирические высказывания Пушкина, Гёте, Блока, Пастернака, Светлова, Кулиева (либретто написано Рубиным при участии С. Богомазова). Повествование о трагической судьбе Лорки приобретает философски-бытийные черты и вовлекает в круг размышлений о смысле человеческого существования вообще[15].

«Большая» отечественная опера

В ситуации очередной «переоценки ценностей» традиционные оперные формы, казалось бы, должны были отойти в прошлое. Обращение к многоактным структурам, отягощенным грузом традиционных представлений, было достаточно рискованным. Не случайно, в противовес скомпрометировавшим себя парадно-монументальным опусам предшествующих десятилетий, внимание композиторов сосредоточивается на опере «малых форм», камерных разновидностях жанра, моноопере. Однако наряду с ними свидетельством испытаний жанра в новых социокультурных условиях, знаменательным фактом времени 60-х стала и «большая» опера. Внешне она продолжила движение по заданной оперой предшествующих десятилетий орбите. Тот же круг сюжетов (в основном связанных с событиями современной отечественной истории — революции, гражданской и Отечественной войн), опора на интонации массового музыкального быта, на песню как на ведущее драматургическое звено оперной композиции. Однако исподволь уже началось сущностное переосмысление сюжетов, потребовавшее коренного пересмотра всей системы драматургически-стилевых средств.

В довольно обширном потоке произведений большого оперного стиля выделился ряд сочинений (среди них «Виринея» и «Мастер и Маргарита» Слонимского, «Мертвые души» Щедрина, «Июльское воскресенье» Рубина, «Петр Первый» Петрова), по-своему обобщивших идеи рубежного десятилетия, ответивших на дискуссию начала 60-х годов и содержавших прогнозы на будущее. В этом аспекте особое значение приобретают композиции эпико-драматического плана. Они несли в себе и слово о самом

жанре — в традиционно-этическом его понимании, о жизненной укорененности традиций жанра и о скрытых в нем человеческих представлениях и идеальных чувствованиях.

Современные авторы попытались противопоставить «путанице земного бытия» идеальный мир с гармоничной иерархией ценностей. Они искали опоры — культурные, исторические — в потоке вечности и обращались к различным проявлениям эпического, которое в целом осмысливалось как особый план человеческого бытия, заключающий в себе философскую идею начала. Совмещение разных временных планов, придание событиям, образам черт универсальности, новые формы синтеза, тяга к документальности и публицистичности, сочетание событийности и осмысления событий, голос автора или от автора, элементов действенных и повествовательных — все это становится характерными приметами эпико-драматических композиций. Эпически существенное по-разному обнаруживает себя в трактовке системы приемов, предполагающих отклонения «маятника» в сторону то «эпоса», то «драмы».

«Виринея» Слонимского открыла ряд подобных опусов. Появление первой оперы тогда молодого композитора, постановка которой была приурочена к 50-летию Октябрьской революции[16], вызвало много споров относительно расхождений с литературным источником (им послужила одноименная повесть Л. Сейфуллиной, либретто С. Ценина), но более всего — из-за ее жанровой необычности, своеобразного сопряжения в ней эпического и драматического планов[17]. В связи с очевидным ораториальным наклонением спектакля, введением хора-комментатора возникали предложения назвать оперу «Сказ о Виринее».

Авторское обозначение «музыкальная драма» вызывало сомнения. Драматургическое решение оперы композитор выстраивал на постоянном соотнесении ситуаций, задаваемых сюжетным первоисточником и заимствованных из фольклора, текстов литературных и народных, слова письменного и устного. Непосредственному развитию событий сопутствовала их оценка со стороны. Нравственно-философский диалог с эпохой, уже отдаленной на расстояние полувека, давал возможность «эпического измерения» событий. Однако при этом было важно и другое: драма челове-

ческой души, оказавшейся на разломе времени. Не сами события, а их воздействие на человеческую судьбу, судьбу личности — вот что волнует в опере Слонимского[18].

Условно само время действия. События, относимые Сейфуллиной к периоду между двух переворотов, в опере трактуются более свободно: Февральская, Октябрьская революции, а быть может, и еще что-то другое. В музыкальном плане возникают ассоциации с Мусоргским, его «Борисом Годуновым» и «Хованщиной», с «Катериной Измайловой» Шостаковича. Контуры времени намеренно размыты. Важно другое: ситуация смуты, раскола. Время рубежа — исходный момент человеческой драмы вообще и драмы Виринеи в частности. Где искать опоры — жизненные, нравственные, духовные, когда рушится все вокруг? И поднявшись над обыденным, сиюминутным, художник обращается к древнему народному миросозерцанию.

Глубоким смыслом исполнен хоровой зачин, которым открывается опера:

«Ах ты, матушка, сударушка моя, ты зачем меня красиву родила», — вопрошает солистка, а хор, будто вторя ее тайным мыслям, намекает на трагический исход дальнейших событий: «да во время, время смутное, время смутное, ненастное». Песня Вирinеи с хором напоминает пролог, в котором в свернутом виде отражаются перипетии сюжета. Выбираемый Слонимским жанр свадебной песни несет запас устойчивых ассоциаций. Девичество, смутные надежды на счастье, замужество, горькая женская доля, поиски любви и неизбежный трагический исход — все обусловлено изначально и все во «время перемен» обострено до предела.

Пестра, причудлива интонационная мозаика, передающая разноголосицу толпы в 1-й картине. Мелодические обороты приветственного канта, солдатской частушки, лирической песни-романса, скороговорки, знаменного распева сплетаются в живописную картинку — образ мира в момент раскола. Все чуть заострено, шаржировано. И над всей этой гомонящей людской толпой гудит набат: то ли праздничный, то ли похоронный. Он перекрывает реплики толпы, выделяя общую для всех интонацию плача-причитания: «Ах, зачем ты нас оставил». Плач о себе, о своей судьбе, о том Неведомом, что подстерегает человека на крутом изломе истории, звучит в обобщающей все интонации народного горя.

И всплывает слово-интонация Мусоргского: «На кого ты нас покидаешь, отец наш!».

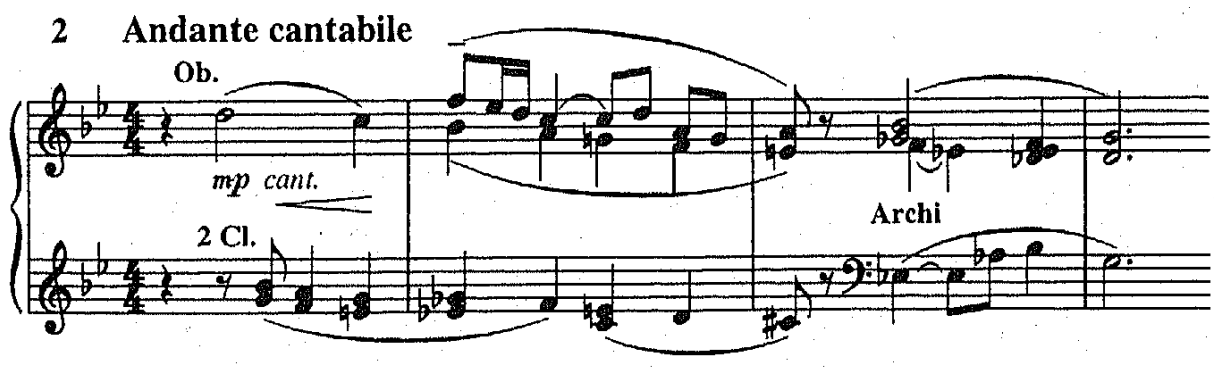
Раскалывается некогда целостный мир. «Конец власти», «Конец семьи», «Конец веры» — таковы символические подзаголовки первых трех картин, составляющих первую часть оперной композиции. Каждая из них имеет свою эмоционально-смысловую доминанту. В атмосфере пророчеств гибели мира разворачиваются события в 1-й картине; молитва перед иконами, более напоминающая языческое заклинание, определяет настрой 2-й картины; заупокойные песнопения — 3-й. И везде то скрыто, то явно, порой гротескно искаженные, слышимы трубные гласы, будто возвещающие о наступлении судного дня.

Особую роль в первой части приобретают хоровые антракты «Метель», «Трепак». Они воспринимаются как символы бушевания мира и всепоглощающей страсти индивидуума. Ритм пляса в них главный драматургический стержень действа: жесткий, будто кованый в «Метели» и завораживающий, затягивающий в свой роковой круг в «Трепаке». Точно на пространстве Вселенной разворачивается некое ритуальное действо. Угловатая, словно распятая на тритоне архаическая трихордовая попевка, на которой строятся оба «пластических хоровода», служит сигналом к его началу. Уже нет отдельных лиц, фигур, персонажей. Подхваченная магической силой, несется лавина. В игре природных стихий человек получает возможность излить свою собственную энергию и тем самым погасить буйную силу разрушения, которая томится внутри него. Иллюзорность подобного разрешения конфликта выявляется в дальнейшем. Резкий жанровый слом возникает внутри 3-й картины, когда в молитвенные песнопения врывается стихия буйного пляса. Частушки солдата и Аксиньи, плясовая Виринеи, скоморошьи припевки толпы, сопровождаемые треньканьем балалайки, в свою очередь оказываются множащимися ликами трепака. Он наделяется иррациональной силой. Приобретая в результате ритмической трансформации черты марша, он концентрирует в себе энергию разрушения.

Своеобразным ответом служит начало второй части (4-я картина «Ох, и ночь»). Изображаемое здесь все время двоится, обнаруживая трагический подтекст. Подобно верху и низу мистери-

ального действа соотносятся между собой пролог оперы и вступительная сцена 4-й картины. Печаль души, устремленной к свету, звучит в лирическом хоре женщин. Бездны натуры людской открываются в перекличках соло и тутти в сцене на чугунке. С жестоким надрывом парень с гитарою выводит первые слова: «Как гуляли мы с тобой по осени, раскрасавочка моя раскосая». Интонации бытового романса, нарочито утрированные, усиливают жутковатый подтекст. Гулянка оборачивается оргией, которая неожиданно приобретает черты ритуала. Действие, начавшееся как сугубо бытовое, прозаическое, получает иной масштаб. Присутствующие затевают сценку-игру «Жена мужа продала». Вытесняя предшествующие песенно-плясовые темы пьяной гулянки, на первый план выдвигается новая — хороводная тема-цитата «Я гуляла по лугу». В ее очертаниях проглядывает тема трепака, словно напоминающая о предостережении Судьбы. Возглас молодого солдата: «Мости мосты! Зажигай костры на четыре стороны!» — ассоциируется с магическим призывом, зачинающим древнейший обряд жертвоприношения. При этом смещаются все координаты: любовь приносится в жертву страсти. Символичен постскриптум. Четверная фуга, образующая симфонический антракт между 1-й и 5-й картинами, подобно Пассакалье из «Катерины Измайловой» Шостаковича, трагически обобщает происходящее. Боль за человека звучит в ней.

Слонимский, однако, высветляет образ Виринеи. Он возвращает героиню в мир природный. Мостиком между двумя мирами становится лирико-пасторальная тема гобоя — образ далекой мечты, ненадолго обретающей подобие реальности. Впервые прозвучав в фуге у двух флейт и флейты-пикколо, эта тема вводит в Думу Виринеи:



Тема гобоя становится зачином 5-й картины, получившей в новой редакции поэтическое название «Заря рассветная».

По своей драматургически-смысловой направленности Дума примыкает к хоровым интермедиям первой части и служит своеобразным откликом на них. Путь героини завершился. Ее счастье с Павлом иллюзорно. Не случайно темой, символизирующей их любовь, становится плясовая. Подобно теме радости, «воскресения», она приходит из мира фольклорных представлений и уводит Виринею за грань реального бытия. И плач Аксиньи по мужу, также звучащий в 5-й картине, — пророчество недолгого счастья Виринеи. Этот похоронный плач «по уставу» вызывает воспоминание о другом — свадебном плаче, которым начинается отсчет пути героини в опере. Плач-причет отмечает поворотные моменты в ее судьбе: уход из семьи, связь с Инженером, встреча с Павлом. В широком «вольном» движении ее начального ариозного высказывания «Весна на пороге» любовь ассоциируется с весенним цветением, дает ощущение полноты миросозерцания.

Дума — это не только возвращение Виринеи к самой себе — той далекой, видимой словно сквозь дымку печали. Наделенная неким «тайным знанием», она становится провидицей общечеловеческой судьбы. Образ ее как бы приподнимается над действием. Невидимый голос (будто за кадром) в контрапункте с лирической темой оркестра интонирует выразительный народный напев, одухотворенный поэтической символикой лирических песен. Фольклор — одно из духовных оснований человеческого «я», он дает ощущение глубинной, почвенной связи с землей, породившей все живое. Именно это определяет его особую роль в раскрытии музыкально-содержательной концепции оперы Слонимского[19]. «Ты зарися, заря» — одна из цитат, используемых композитором в опере, составляет основу монолога, который Виринея ведет сама с собой. Исполнительница, находящаяся на сцене, комментирует слова песни, звучащие за сценой. Размышления Виринеи о бесконечном жизненном круговороте вновь возвращают к истокам древнего миросозерцания. От Думы арка перекидывается к финалу.

Композитор отказывается от традиционного торжественного апофеоза. Прощание хора с Виринеей образно-тематически свя-

зано о прологом. Завершился природный цикл, еще одно мгновение истории, еще одна человеческая жизнь канула в Лету времени. Все вернулось на круги своя.

Выявленный в «Виринее» подход к интерпретации сюжетных перипетий в ключе общезначимом, а отсюда — соотнесение разных планов действия — конкретно-событийного и вневременного — становится для отечественной оперы последующих десятилетий универсальным. В «Мертвых душах» Щедрина принцип раздвоения действия и его оценки выдерживается последовательно на протяжении всего сочинения и выступает как музыкально-сценический контрапункт двух жанрово-драматургических пластов — оперного и ораториального. Планы сюжетный и внесюжетный здесь внешне разъединены и не вступают между собой в конфликтные взаимодействия, а соотносятся по принципу эпического контраста — противополагания образно-смысловых сфер — лироэпической, выполняющей по отношению к целому функцию метафорического комментария, и фарсово-комедийной, отражающей непосредственно сюжетные перипетии. Основополагающим становится противопоставление языка народного — профессиональному, фольклорных принципов — оперным[20].

Сценическое решение спектакля напоминает мистерию с характерной для нее игрой на разных площадках[21]. Гоголевский вопрос о человеке, о том, что его окружает, что есть он сам, заблудившийся в «страшной мгле жизни», будто витает над оперным действием. В сочинении Щедрина развертывание «достоверно»-фантасмагорического сюжета, невероятные похождения Чичикова становятся во многом объяснимыми именно с точки зрения народной символики, народных представлений об изначальной, естественной связи жизни и смерти. В сопряжении двух планов — метафорического и сюжетного — резко обозначается антитеза вечного и преходящего. Образ дороги, пути, а значит бесконечного движения, которое таит в себе энергию миросозидания, нарочито противопоставлен застывшим маскам страны мертвых, механически сменяющим друг друга[22].

Примечательна хоровая вертикаль, выстраиваемая Щедриным. Она охватывает разные уровни театрального простран-

ства — его «верх» и «низ». Потоки голосов хора и солистов — участников коллективного действа — устремляются навстречу друг другу[23].

На основе исходной альтернативы (суета и неподлинность «мертвых душ» и истина народного мироощущения) в партии хора возникает образно-эмоциональный комментарий к движению событий. Высказывания хора и его солистов полны трагической экспрессии. В противовес им реплики героев звучат отстраненно, холодновато, иронично.

Создание сквозной народно-песенной линии действия в опере не идет вразрез с сюжетным первоисточником. В ней воплощаются гоголевские «лирические воззванья к самой России». В качестве образной и жанровой доминанты в опере используется лирическая протяжная песня «Не белы, белы снеги»:

По мере развертывания сюжетных перипетий она дополняется рядом вариантов — то более близких («Ты не плачь, не плачь...», «Каменны палаты забелелися»), то далеких («Ты полынь, полынечка трава...») вплоть до трансформации ее жанровых элементов («Плач солдатки») — тем самым композитор приближает содержание песен к действию. «Дорога» и «Плач» обрамляют серию сцен-визитов Чичикова в первых двух актах, «Запев» и «Финал» — сцены губернского города в III акте. Наиболее непосред-

ственным сближением фольклорного и событийного рядов отмечен момент визита Чичикова к Плюшкину. Полное опустошение личности, ее падение в бездну подчеркнуто открытой сменой жанра. Плач-причет, предельно эмоционально накаляя атмосферу действия, создает эффект непосредственного совмещения временны́х рядов.

Сближению двух планов способствует введение в песенно-хоровые интермедии элементов игры, также изначально присущих фольклору. При этом в опере «играются» не сами песни, а на их фоне наподобие «живых картин» разыгрываются отдельные ситуации, лежащие на пересечении лироэпической и комедийно-сатирической сфер. Совмещение эпической и драматической функций происходит в таких эпизодах, как «Дорога», «Кучер Селифан», финал оперы. Наряду с хором — коллективным героем — эпизодически возникают и вполне конкретные фигуры — кучера Селифана, характеризуемого молодецким распевом, мужиков — наблюдателей и философов. Подобно актерам-лицедеям, они являют миру конкретный лик того или иного народного персонажа.

В отличие от народно-песенных эпизодов, в которых господствует сквозное вариантно-повторное движение одного образа, одного интонационного комплекса, — развитие сюжетной линии, напротив, прерывисто и скачкообразно. Создается впечатление длительно рассредоточенной экспозиции, охватывающей пространство двух актов и знакомящей с целым рядом персонажей-масок. С одной стороны, Щедрин стремится подчеркнуть характерные детали, индивидуальную манеру речи того или иного лица, его внешний облик, по-прокофьевски воплотить в музыке интонацию-жест. С другой — очевидна опора на каноны, которые утверждались в свое время в опере seria и были подхвачены и развиты оперой buffa, пустившей в свою очередь многочисленные побеги в XX век. Здесь — особенно в партии Собакевича — и буффонная скороговорка, переходящая в тяжеловесное портаменто, и эмоциональные, по-берговски окрашенные вокально-речевые реплики (яркий пример — партия Плюшкина), и витиеватые вокализы Чичикова, и, наконец, развернутые мелодические построения (в высказываниях Манилова).

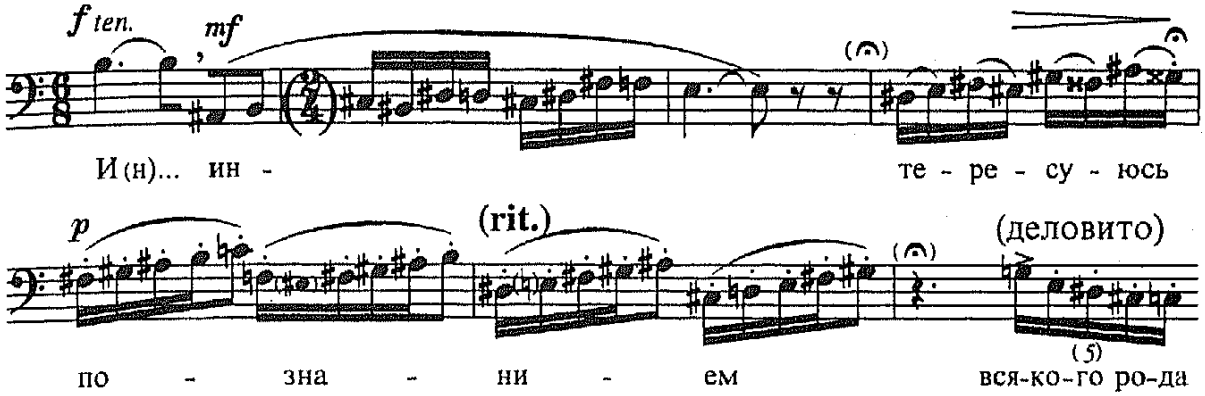
Композитор опирается, по его собственному выражению, на «веками сложившиеся оперные формы», используя как всевозможные виды ансамблей — от дуэта-согласия (дуэт супругов Маниловых) и дуэта-ссоры (ссора Чичикова с Ноздревым) до 16-голосного ансамбля («Толки в городе»), так и различные модели оперных арий: бравурной (ария-триумф Чичикова), ламенто (ее черты проступают в высказываниях Коробочки), пасторальной (портрет Манилова). Композитор воссоздает в максимально сжатом виде их отдельные, но достаточно показательные атрибуты (вздохи, героико-фанфарные обороты, традиционные вокализы и т. д.), вводит облигатные партии, намеренно закрепляя за каждым из героев определенные инструментальные тембры (флейта вторит чувствительным излияниям Манилова, фагот передает ворчание озабоченной Коробочки, два контрабаса следуют за неповоротливым Собакевичем).

«Интонационные маски» (М. Тараканов), которыми Щедрин наделяет персонажей, имеют в целом буффонный исток. Но контекст, в котором обыгрываются характерные формулы буффа, настолько необычен, что они начинают искажаться, вибрировать иными смыслами в мире «веселой преисподней» (М. Бахтин). Типичные интонационные формулы не просто сатирически, гротескно заостряются, пародируются. Они претерпевают поразительные трансформации. Переменчивые и неизменные, они оказываются фатально связанными между собой. Буффонная скороговорка — центр притяжения партий всех участников «парада мнимостей» — неожиданно обнаруживает родство с плачем-причетом, который в свою очередь превращается в магическое заклинание. Есть что-то завораживающее в механически повторяемых секундовых интонациях, прослаивающих высказывания персонажей и сводимых к монотонному, замедленному скандированию в безнадежно отрешенной жалобе Плюшкина. Примечательно звучание контральто, имитирующее дребезжащий старческий голос.

Необычен облик главного героя. Чичиков, спустившийся в «нижний мир» с целью обеспечить свое предприятие, неожиданно оказывается в зеркальном коридоре. Здесь, в этом призрачном мире, все отражаются во всех. Характерные обороты реплик участ-

ников действия, присутствующих на обеде губернатора, собираются в затейливо изукрашенный распев Чичикова:

4 [Allegro moderato]



Задача героя, не обнажая собственных мыслей и чувств, взять верный тон, устраивающий всех. Облечь свое приветствие в знакомые, привычные всем выражения. Так будет и в дальнейшем, когда он отправится с визитами. Легко адаптируясь к окружающей среде, Чичиков впитывает в себя новые впечатления и заводит разговор «на равных». Детали его колоратурного распева при этом укрупняются, приобретают черты, характерные для манеры его собеседников. Лишь в момент краха своего сомнительного предприятия, выпадая из общего потока, быть может, впервые на протяжении всего действия герой снимает маску. Оказывается, что и он способен впадать в отчаяние и гнев, может ощущать боль, страдание, громко, не просчитывая последствия, бросить обвинение в адрес абсурдного мира. Такова заключительная ария Чичикова.

Непосредственное движение действия осуществляется в диалогах и развернутых ансамблях. В заключительных сценах актов ярко проявились закономерности комедийной драматургии. Финалы I и II действий, а также III действие, которое в целом можно уподобить разросшемуся финалу всего спектакля, ассоциируются во многом с финалами оперы buffa. Щедрин воплощает как свойственный им характер, так и особенности структуры. Финалы «Мертвых душ» отличаются особой динамикой, стремительностью развертывания интриги, сочетанием общего нагнетания темпа музыкально-сценического действия с внезапными тормо-

жениями, неожиданными повторами. Переключение смысла связано обычно с появлением новых участников действия (в финале I акта — это Капитан-исправник, тяжеловесная манера речи которого резко контрастирует предшествующей перебранке Чичикова с Ноздревым; в финале II акта — Ноздрев и Коробочка), сопровождающимся, как правило, сменой динамики, темпа действия, а в III акте и сменой сценических ракурсов. Многозвеньевой характер драматургии финалов потребовал приемов чисто музыкального объединения. Это назначение в каждом из ансамблей обычно имеет многократно повторяемая реплика-рефрен, которую то скандируют в унисон, как во II и III актах, все участники ансамбля, то проводит один верхний голос, подчиняющий себе партии остальных персонажей[24]. Аналогичную роль в финале I действия играет фраза Ноздрева «Когда увидел, что моя берет».

Ведущим внутрикомпозиционным приемом в масштабах как небольшого вокального номера, так и целых эпизодов становится репризность. Выдвижение на первый план функции обрамления обусловлено изначальной идеей создания структурно завершенных портретов персонажей — реприза служит «рамкой» портрета. При этом реприза арии нередко сдвигается в финал всей сцены (как, например, в сцене с Коробочкой или с Плюшкиным), подчеркивая «рамочную» конструкцию целого. Однако композитор не всегда стремится к точному повтору, чаще дает намек на репризу в виде краткого запоминающегося оборота; такова, к примеру, функция начальной реплики Собакевича в эпизоде Собакевича и Чичикова, появляющейся в разных вариантах на протяжении целой сцены и скрепляющей общую конструкцию.

В масштабах всего спектакля интегрирующую функцию выполняет эпический пласт. В крупном плане структура оперы напоминает черты рондо, в котором песенные эпизоды приобретают значение рефрена. Важную роль в объединении целого играют также тематические арки; таково, в частности, вступление к «Шибеню», наделенное символическим «роковым» смыслом. Как бы извне вторгаясь в драматургически переломные моменты сценического действия, тематический комплекс вступления предвосхищает развязку похождений героя.

Движение по «эпической орбите» продолжается и в «М а р и и С т ю а р т» С л о н и м с к о г о. Но эпическая точка зрения на мир

поворачивается здесь иной гранью. Опера-баллада — таков авторский подзаголовок произведения. Обратившись к драматическим страницам истории Шотландии XVI века, Слонимский совместно с либреттистом Я. Гординым создают либретто на основе обобщения мотивов романа Цвейга, стихов Блейка, Мура, Ронсара, личной переписки Марии и Елизаветы. В драматургии оперы находят отражение некоторые черты шекспировского театра. Романтические эпизоды соседствуют с клоунадой, карнавальное веселье с трагизмом смерти, любовные дуэты с диспутами. Периодически возникающие «сцены на сцене» углубляют наше представление об изображаемом, раскрывая увиденное в символическом плане.

Сам композитор называет в качестве исходных художественных прототипов произведения Монтеверди, Пёрселла. Влияние оперы seria сказывается в характеристике персонажей и ситуаций, в структуре целого (внешне это опера «номерного» типа с преобладанием вокальных соло[25]). Среди других возможных прообразов — балладная опера с характерными для нее ариями-зонгами. Со своеобразными «проповедями», утверждающими вечные нравственные принципы, обращаются к публике различные герои: таковы назидательные наставления главы реформатской церкви, религиозного фанатика Нокса, размышления Елизаветы о высоком долге королевы, баллады Босуэла, в которых воспеваются рыцарская доблесть и отвага. Особая роль в опере принадлежит скальдам — полулегендарным певцам-сказителям, которые акцентируют внимание зрителей на наиболее важных моментах действия. Их песни, отделяющие одно событие от другого, придают балладный тон всему происходящему. Суждения скальдов о жизни и смерти, о предназначении человека сообщают данному социально-историческому моменту свойства общезначимости.

Сопряжение двух планов: конкретного, сюжетно-событийного и иносказательного, ассоциативно-символического — находит отражение в композиции оперы, состоящей из двух структурно-смысловых рядов — эпизодов, раскрывающих драматические коллизии, и интерлюдий (прелюдий), которые трактуют происходящее в ключе поэтически-метафорическом. В художественной концепции всего произведения важное значение приобретают

обрамляющие разделы. Прелюдия (песня Грустного скальда «Тот, кто от смертного рожден, в юдоль страданья погружен») обобщает как бы заранее известное с позиции Времени-Истории. Все в мире повторяется: жизнь и смерть, верность и предательство, счастье и страдание, и не минует чаша сия ни царствующих особ, ни простых людей:

От прелюдии арка перекидывается к эпилогу («Шествие на казнь»), который в контексте целого воспринимается как сверхобобщение происшедшего. Движение траурной процессии, где слышатся отголоски траурных песнопений, завершается выступлением хора с возвращением темы-образа первой песни скальда о кратковременности земного существования человека и вечности духовного бытия, о неизбежности его страданий и обязанности нести свой крест до конца. Эта сквозная для всего произведения тема получает в оркестрово-хоровом эпилоге-реквиеме свое завершение.

Грустный и Веселый скальды, становясь свидетелями и участниками трагедии, придерживаются различных точек зрения на происходящее. Если Грустный скальд сочувствует Марии, оплакивает ее судьбу, то мнение Веселого скальда прямо противоположно: он осуждает поступки Марии Стюарт и в конце концов, превращаясь в палача, вершит суд над ней. Подобно шутам в шекспировских пьесах, Веселый скальд постоянно вторгается в действие, на свой лад переиначивая ту или иную ситуацию (песня с хором «Откуда солнышко блеснуло теперь на нас» в I акте, пантомима с шутами в интерлюдии того же акта, напоминающая представление масок). Предательство Марии служит импульсом к размышлению Веселого скальда о мире, в котором сместились понятия добра и зла, жизнь закружилась в мрачном хороводе масок: «Я встретил серого монаха, из Шарлеманя брел он лесом. Чуть не умер я от страха, в монахе том признал я беса!» (хороводная песня из II акта). Философское начало заключено и в финальной песенке скальда из III акта «Играет черт с младенцем на снежном пустыре». Ключевая мысль всего произведения о несовместимости высоких душевных помыслов и предательства излагается в притче Грустного скальда «Явился змей промеж людей» во II акте. Ее дополняет живописная интермедия — идиллическая сценка, разыгрываемая Мэри Сетон и Грустным скальдом. Она будто намекает на недостижимость счастья Босуэла и Марии. Иносказательный смысл заключает в себе и бесхитростная, на первый взгляд, песенка Мэри Сетон в I акте «С берега, с берега, с берега крутого смотримся, смотримся в воды голубые», предваряющая свадьбу Марии и Дарнлея: любовь героев подобна воздуш-

ному замку — достаточно легкого удара, и она тотчас разрушится.

Опорными точкам архитектоники оперы становятся начальный эпизод («Въезд Марии в Эдинбург») и следующая за ним интерлюдия (ария Елизаветы), которые выполняют соответственно функции экспозиции и завязки драмы, а также заключительный 13-й эпизод («Темницы»), образующий психологическую кульминацию и развязку действия. В 1-м эпизоде определяются общие черты музыкально-драматического движения, его трагическая направленность, происходит расстановка сил действия и контрдействия (свою основную характеристику здесь получают шотландский лорд Босуэл и протестантский проповедник Нокс). Ансамблями-оппозициями Слонимский обозначает контуры драмы — ее завязку и развязку. Их решение во многом сходно.

Обособленная в 1-й интерлюдии ария Елизаветы совмещает несколько функций: это и портрет Елизаветы, выдержанный в придворно-этикетной манере (стиле оперы seria)[26], и философское отступление, своего рода диспут, и завязка трагедии. В арии выносится на поверхность основной конфликт оперы — борьба за власть. Здесь происходит и необычная встреча главных участников, в реальности находящихся в разных местах: Елизавета размышляет по поводу письма Марии, в котором высказываются притязания на английский престол. Мария же, прерывая рассуждения Елизаветы, объясняет свою позицию. Ария оборачивается мысленным диалогом-поединком. Действие здесь останавливается, подчеркивая важность этого необычного диалога «на расстоянии»[27].

Финальный квинтет Елизаветы, Марии, Нокса, Босуэла, Веселого скальда, пронизанный ощущением приближения смерти, подобен остановленному мгновению. Он возникает в тот момент, когда все уже свершилось и действие себя исчерпало. Ансамбль вводится по принципу стоп-кадра. Участники квинтета, в той или иной мере определяющие судьбу Марии, находятся на самом деле в удаленных друг от друга точках пространства. Но волею композитора они сведены в один ансамбль. Голоса участников не сливаются при этом вместе, каждый из них произносит внутренний монолог. В нем и звучит воспоминание о прошлом, и прозревается будущее.

Конфликт внешний, связанный в опере с политической интригой, обостряется внутренним, переносится в нравственную плоскость. Он проходит через сознание Марии и выявляет противоречивый строй ее чувствований. Сила любви и жажда власти в равной мере владеют ею и ведут к роковому исходу. Любовь как ярчайшая способность души побуждает героиню совершать поступки, вызывающие активное, яростное противоборство среды, обрекающей на гибель человеческое «я»[28]. Трагическая раздвоенность мира души Марии обнаруживается в процессе целенаправленного сюжетно-музыкального развертывания. Конфликт намечается с самого начала в 1-м эпизоде, где дается экспозиция ее образа — королевы, желающей обрести полноту власти (ариозо «Шотландия убогая и злая»), и женщины, мечтающей найти счастье (ариетта «Отчего так странно, горько сердце сжалось?»). Неразрешимость исходного противоречия отражается в фатальной предрешенности дальнейших поступков Марии. Убийство друзей — Шателяра, а затем Риччо — побуждает героиню к решительным действиям. Образ Марии, вначале исполненный душевного благородства (величие и красота ее внутреннего мира раскрываются в «Вечерней песне», глубиной и силой любовного чувства пронизан «Сонет»), по мере развития наделяется иными чертами. В финальной арии проклятия из I акта — уже иная Мария, способная использовать любые средства, чтобы отомстить («Кровь друзей взывает к мести»). Страстная же любовь к Босуэлу толкает ее на прямое предательство по отношению к Дарнлею. Монолог с флейтой во II акте — кульминационный в развитии образа Марии — знаменует ее окончательное падение.

Для воплощения времени и места действия, обрисовки персонажей композитор обращается к широкому комплексу средств. Здесь и претворение черт протестантского хорала (в партии проповедника Нокса), баллады (в высказываниях Босуэла), использование форм паваны и гальярды (2-й эпизод «Маскарад в замке Марии»). Разительный контраст изысканным придворным танцам образует грубоватая простонародная музыка, характеризующая шотландцев. Это типичная синкопированность ритмического рисунка и нарочито оголенное движение параллельными квинтами, использование характерного инструментария (дудки, волынки,

барабаны), подчеркивание тембровых свойств инструментов оркестра — пронзительно-режущей звучности меди, флейты-пикколо:

«Что за нестерпимые звуки режут слух!» — восклицает Мария в 1-м эпизоде. В дальнейшем музыка, характеризующая шотландцев, появляется в драматургически значительных моментах действия, заостряя внимание на роковых поворотах в судьбе Ма-

рии и предвосхищая трагическую развязку (свадьба Марии и Дарнлея — I акт, предательство Марии — II акт, поражение Босуэла — III акт). Как олицетворение некоего судьбоносного начала воспринимается Шотландский марш, звучащий в преддверии смерти Дарнлея (III акт).

В воплощении образа главной героини Слонимский ориентировался на универсальный комплекс лирических интонаций. Их истоки в свою очередь входят в воссоздаваемую эпоху. Отсюда возникает своеобразная двойственность «прочтения» одних и тех же мелодических оборотов. Так, одной из постоянных констант оперы становится так называемый «каданс Ландини» с его характерным мелодическим ходом на терцию. При этом он воспринимается не только как «знак эпохи», но и как выражение лирической сути образа Марии. Мягко-вопрошающие, «незавершенные» окончания придают портрету Марии романтическую устремленность:

7а [Andante]

б Moderato cantabile

Вместе с тем как сильнейшее средство углубленно-психологического раскрытия состояния Марии композитор использует некоторые элементы додекафонного письма. Показателен ее заключительный монолог, основанный на неуверенных «блужданиях» голоса и вторящей ему флейты (внутреннее «я» героини):

8 Moderato poco sostenuto

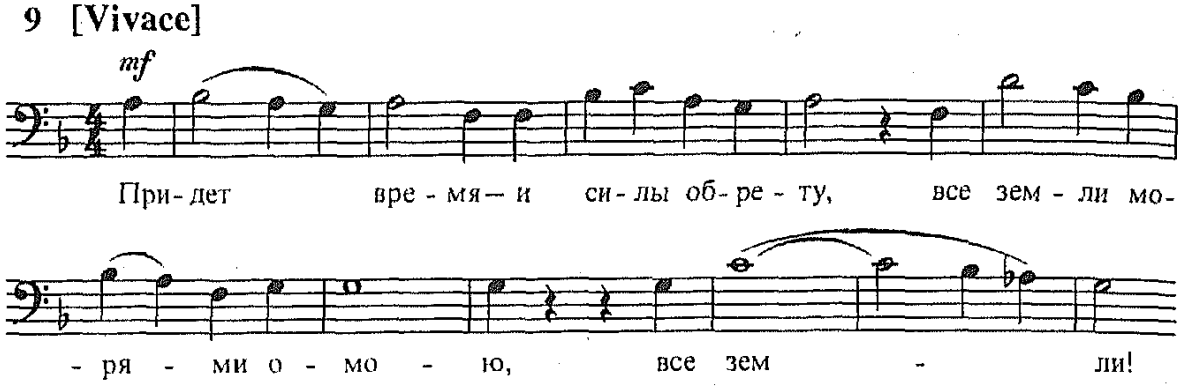
Соединяя в «Марии Стюарт» разные жанровые, музыкально-стилевые пласты, Слонимский тем самым подчеркивает универсализм самих приемов и средств и — шире — жизнестойкость традиций прошлого, воспринимаемых на исходе XX века как неиссякаемый родник творческой энергии, питающий искусство мастеров оперного жанра[29].

Двойной эпико-драматический модус воплощения замысла оказывает свое воздействие и на концепцию оперы А. Петрова «Петр Первый». Включение исторического времени в движение сюжета сближает либретто оперы с пьесами-хрониками, что, однако, не исчерпывает всех его особенностей. В «Петре Первом» сплетаются фрагменты хроник и мемуаров петровского времени, писем самого Петра, народных песен. В действие, ограниченное определенными временными рамками (исходный момент, завязка — 1689 год, восшествие Петра на царский престол; заключительный этап развертывания сюжетных перипетий, их кульминация — 1703-й, победа над шведами), вовлечено множество героев и событий, сам сюжет приобретает экстенсивный характер[30]. Многообразие объектов изображения, порождающее в свою очередь многообразие точек зрения во взгляде на них, является характерной особенностью фресковой композиции, на которую ориентировался Петров при создании оперы. Композитор тем самым как бы заранее декларировал возможность соединения в ней разнородных сюжетных элементов (от масштабных архаико-эпических картин старой Руси до красочных жанрово-бытовых зарисовок, порой стилизованных в манере лубка), а вместе с тем — своеобразную запрограммированность жанрово-стилевого решения, ориентированного на традиции национальной оперной культуры XIX века Глинки — Мусоргского, использование устойчивых стилистических формул, символов-метафор.

Дистанция по отношению к изображаемым событиям, свойственная фресковой живописи, раскрывается в работе композитора с музыкальным материалом. Основой его служат знаменный распев, кант, марш, преломленные в аспекте профессионального искусства XIX—XX веков[31]. В зоне притяжения жанрово-стилевых моделей оказываются при этом не только образ отдельного персонажа или группы, а целые пласты сюжетного и сценического развития.

Ведущая идея сочинения — утверждение новой Руси. Она обусловливает образно-драматургическую концепцию оперы в целом, проходя ряд этапов развития — от зарождения начальных интонаций славления в вокальной партии Лефорта — в его реп-

ликах, обращенных к Петру («Поверить должен твой народ»), через все монологи Петра до окончательного утверждения в заключительном хоре. Первый вариант темы звучит в монологе Петра в 3-й фреске:



Здесь намечаются основные интонационные константы темы — гимнический квартовый ход, секстовая интонация, характерные активные окончания фраз, придающие теме особую торжественность. В дальнейшем эти интонационные опоры могут меняться местами, возникать в обращении, ритмически варьироваться, образовывать контрапунктические сочетания, что не изменяет внутреннего существа образа; монологи Петра, становящиеся кульминациями 3, 4, 5, 6, 8, 10-й фресок, постоянно переводят действие в план ораториально-эпический, который в открытой форме выявляется в финале оперы, где центральный герой выступает как корифей хора.

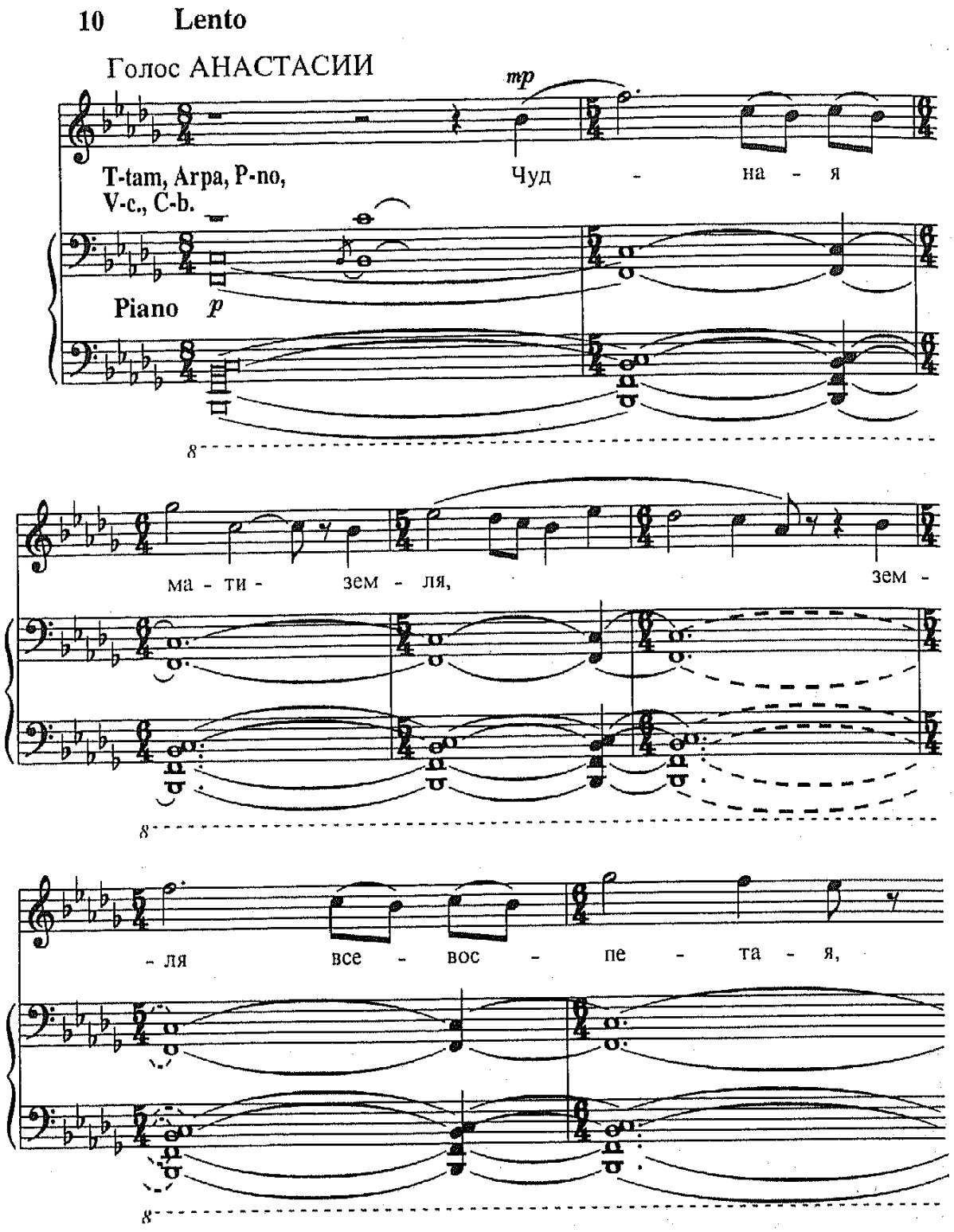
В ином образно-драматургическом ключе решается линия оперы, раскрывающая взаимоотношения Петра и Софьи, Петра и народа. Весь процесс развития этой линии действия, завязкой которой служит сцена заговора (1-я картина) и развязкой — эпизод покушения (9-я картина), определяет принцип острых конфликтных столкновений Софьи и Петра, народа и Петра; драматургическими узлами становятся напряженные сцены-поединки Петра и Софьи в 3-й и 6-й картинах, а также драматические столкновения Петра и народа в 6-й и 8-й картинах, ассоциирующиеся с подобными сценами у Мусоргского. Их же стилистическая основа — плач-причет и знаменный распев.

Дополнительный контраст к основному действию вносит линия Петра — Екатерины (7-я, 9-я фрески). Она обладает своим локальным колоритом, в котором главенствует прежде всего сфера Екатерины — Марты, лежащая в русле бытовой стилистики. Тесная взаимосвязь между ситуацией и образом очевидна в характеристике, данной композитором героине в разных эпизодах оперы. Первое ее появление во фреске «Под Нарвой» сопровождается лихой солдатской песней «Едет Карла из Парижа». Затем, в сцене с Петром, — это уже лирический персонаж, характеристика которого решена в духе французских пасторалей, оперных ариетт второй половины XVIII века. В 9-й фреске образ оказывается в иных условиях: Марта превращается в Екатерину, исполненную величавого достоинства. Показательно в данном случае обращение композитора к комплексу типичных оперных средств и приемов, обычно используемых для передачи душевного подъема (это и решительные ходы по звукам трезвучий, и активные восклицательные окончания фраз, и пунктирный ритм).

Ряд жанровых картин-фресок («Всешутейший собор», «Амстердам», «Под Нарвой») выполняет в системе целого функцию отстраняющих эпизодов, внося элемент разрядки в напряженно развиваемое действие. В связи с этими эпизодами возрастает роль экспонирования, красочный показ заменяет собственно действие. Для каждой сцены композитор ищет свой, порой нарочито условный ключ прочтения. Типическое становится для композитора более важным, чем индивидуально-характерное. Яркий пример — праздничная картинка «Амстердам», где введен голландский язык и используются общеевропейские песенно-танцевальные формулы. Звучание высоких деревянных и струнных, включение чембало подчеркивают «европейский» колорит этой фрески в отличие от предыдущей («Всешутейший собор»), где композитор использует лубочно-фольклорные приемы для выявления национального начала.

Еще один важный план сочинения — метафорический, находящийся как бы над сценическим действием. В эпизодах иносказательного плана обнажается извечное противостояние старого и нового, вековых установлений и устремлений текущего времени.

Песней Анастасии, словно доносящейся из глубины веков, открывается опера:



Задавая тон всему повествованию, она концентрирует в себе характерный круг интонаций, связанных с воплощением образа народа (их истоки восходят к плачу-причету и крестьянской протяжной песне). Возвращаясь в драматургически переломные мо-

менты действия, песня-плач Анастасии словно напоминает о страданиях земли и неиссякаемой вере народа в высшую справедливость, о быстротечности отдельных исторических мгновений. Предостерегающий глас народа, обращенный к Петру, слышится и в пророчествах Владимира. Как нарушение незыблемых, издревле существующих законов воспринимается с точки зрения всего народа наиболее драматический эпизод исторического действа — снятие колоколов (6-я фреска), отражающий идею трагического противоречия между неизбежным движением вперед и отстаиванием приоритетов прошлого. Гибель Анастасии под одним из падающих колоколов связывается в народном сознании с приближением конца света.

Так в рамках целого возникает многоярусная композиция, основывающаяся на контрастных переключениях из одной жанровой, образно-стилистической сферы в другую и одновременно на сквозном развертывании ведущих интонационных комплексов. Они цементируют музыкальную ткань сочинения, выступая в зависимости от *конкретной* ситуации в том или ином жанровом виде. Прежде всего это призывные восходящие ходы в пунктирном ритме, звучащие то эпически распевно, принимая облик канта, то решительно и энергично, приобретая маршеобразный характер. Затем плясовые формулы, с одной стороны, воссоздающие самые общие черты танцевального движения, а с другой — напоминающие непосредственно частушечные обороты. Существенное значение приобретает также мелодика общеевропейского типа, предстающая в жанровом обличии то танца, то баллады, то итальянский арии. Наконец, еще один тип формулы, ассоциирующийся со знаменным распевом, образует ровное поступенное движение в небольшом диапазоне. Эти типичные интонационно-ритмические формулы не только служат для характеристики отдельных персонажей или конкретного места действия, но и обусловливают в значительной мере ту или иную драматургическую линию в целом. Для «Петра Первого» показательно последовательное жанрово-стилевое обособление двух основных линий действия: героико-эпической, раскрываемой сквозь призму глинкинской кантовости, и драматической, связанной со знаменными песнопениями, преломленными через стиль Му-

соргского. Подобный сквозной контраст-противопоставление находит отражение и в метафорическом пласте оперы, выявляя тем самым многоплановый характер драматургии сочинения. Здесь в качестве противостоящих тем-идей выступают темы Петра и Анастасии, приобретающие в концепции целого значение символов.

Мир персонажей мифа и легенды, реальных и анонимных героев исторического прошлого воссоздан не только в «Петре Первом» Петрова и «Марии Стюарт» Слонимского, но также и в других сочинениях 70—80-х годов: это «Тиль» и «Мистерия апостола Павла» Каретникова, «Емельян Пугачев» и «Пророк» Кобекина, «Мастер и Маргарита», «Гамлет», «Видения Иоанна Грозного» Слонимского, «Антигона» Лобанова, «Тириэль» Смирнова. Сюжеты из русской и европейской истории, сюжеты универсальные, скрывают различные побуждения авторов. Здесь и расчет на зрительское внимание: установка на интерес современников к прошлому. Здесь и собственно художественные задачи, связанные с испытанием возможностей жанра.

Различны жанровые модели создаваемых в последние десятилетия XX века произведений. Так, Слонимский называет «Видения Иоанна Грозного» русской трагедией. Каретников исходным ориентиром для «Тиля» выбирает форму зингшпиля. Прообразом «Тириэля» Смирнова стала драма вагнеровского типа. В «Емельяне Пугачеве» Кобекина претворены черты мистерии и народной драмы в духе Мусоргского, в «Антигоне» Лобанова — лирической трагедии Глюка и романтической оперы. Много аналогий в жанрово-драматургическом отношении вызывает «Мастер и Маргарита» — экспериментальное, по сути своей, сочинение Слонимского: с большой романтической оперой и камерной, с пассионами и инструментальным театром, с интеллектульной философской драмой XX века[32].

По поводу «Гамлета» сам композитор пишет следующее: «Жанр „Гамлета“ мы с либреттистом Яковом Гординым обозначили старинным dramma per musica. Шекспировская трагедия (я избрал перевод Б. Л. Пастернака) дана в синтезе четырех оперных форм. Это линия большой симфонизированной оперы с соответствующей стилевой лексикой, далее — оперно-балетный

стиль предмонтевердиевской поры (сцена „Мышеловка“ — „театр в театре“), вплетаются популярно-бытовой жаргон „оперы нищих“ (партии могильщиков) и, наконец, заостренные интонации „инструментального театра“ (соло инструментов на сцене, подменяющих непоющих актеров: Розенкранц — флейта, Гильденстерн — туба»[33].

Несмотря на многообразие жанровых прототипов и разность драматических концепций сочинений исследуемого периода — то статуарных, то динамически-подвижных, — им присущи некие общие черты, которые проявляются на разных уровнях — либретто, музыкальной драматургии, стиля — и обнаруживаются в специфическом преломлении эпического, лирического и драматического начал. Как уже подчеркивалось, в сочинении образуются два плана: один — метафорически-образный, эпически-повествовательный, другой — сюжетно-событийный, драматически-действенный. Собственно «драма» раскрывается не только в прямом изображении событий, но и в их обязательной оценке со стороны, публичном обсуждении. Эпическая дистанция по отношению к изображаемому не мешает при этом самовыражению чувств главного героя.

Мир, существующий извечно, и мир, преломленный в сознании отдельной личности, образуют в современной отечественной опере единую поэтическую систему. Тесно связанными при этом оказываются такие емкие и многозначные образы-понятия, как время, история, вечность. В пространстве оперного повествования особенно второй половины 70-х и в 80-е годы они сопрягаются настолько близко, что начинают выступать как определенные, перекрещивающиеся между собой точки зрения. Это обусловливает многомерность изображаемого. В мгновениях настоящего, воплощаемых на сцене, отражается прошлое и предвосхищается будущее. Сюжетные перипетии действия не замыкаются в рамках конкретного хронологического ряда, а развертываются как бы под «знаком вечности». Более важным, таким образом, оказывается не временна́я последовательность событий, а их наполненность непреходящим содержательным значением.

Способом воплощения идеи временно́й многомерности в композиции оперы становится монтаж. В связи с этим показательно

объединение разных источников в либретто: хроникальных, мемуарных, поэтических. Так, в «Емельяне Пугачеве» (либретто Кобекина) контрастно сочетаются слово Есенина, придворно-этикетная ода Державина, вычурные речения Екатерины, фольклорные тексты, историческая хроника. В «Пророке» свидетельства участников дуэли Пушкина соединяются с лирическими высказываниями самого поэта (пролог и III акт), стихи Лорки вплетаются в ткань повествования о Дон-Гуане (основу I акта — «Интермедия о Дон-Гуане» — составил текст «Каменного гостя»), а ритуальные слова католической мессы контрапунктируют тексту другой маленькой трагедии Пушкина — «Пиру во время чумы», разыгрываемой во II. В «Мистерии апостола Павла» (соавтором Каретникова выступил А. Лунгин) сочетаются канонические тексты (фрагменты из Книги пророка Софонии, Посланий апостола Павла, Псалтыри) и авторские, оригинально интерпретирующие христианский миф об Антихристе и легенду о лицедействующем императоре Нероне. Хроникально-документальные материалы одновременно поддерживают иллюзию подлинности изображаемого и вместе с тем, насыщаясь ассоциативно-метафорическим подтекстом, разрушают ее. Элементы документальности, привносимые в либретто и усиливаемые в партитуре при воссоздании исторической обстановки действия (екатерининской эпохи в «Емельяне Пугачеве», николаевского Петербурга в «Пророке», Средневековья в «Тиле», раннехристианских времен в «Мистерии апостола Павла», античности в «Антигоне»), носят, как правило, условный характер. Акцент с точного следования историческим фактам, сюжетным перипетиям сдвигается в сторону выявления их нравственного смысла.

Двойственное прочтение сюжетных данных в историческом и вневременном ключах отчетливо обнаруживается в музыкальной драматургии сочинений последних десятилетий. Музыка, обобщающая время, становится значимым элементом оперного действия. На основе жанрово-стилевых, тембровых аллюзий возникает образ той или иной исторической эпохи. В «Антигоне» образ античности ассоциируется с краткими, остинатно повторяемыми ангемитонными попевками, приемами хорового сканди-

рования. О культуре старофранцузских труверов и немецких миннезингеров напоминают многие вокальные фрагменты «Тиля», а мужской хор, помещенный в оркестр, исполняет части католического реквиема. Элегическая, песенно-романсовая интонация начала XIX столетия господствует в финале оперного триптиха «Пророк», посвященного памяти Пушкина.

Однако не менее важным, а быть может, и более существенным становится для современных опусов «созвучие несозвучного». Так, неожиданно, на первый взгляд, сближается несхожее в «Тиле» — пастурели Средневековья и вокальные высказывания в духе Берга, прозрачное звучание лютни и мощные провозглашения оркестра. Духовной же константой оперы становится барочная стилистика, поверенная опытом мастера XX века.

В «Мистерии апостола Павла» изображение событий раннехристианской истории ассоциируется с картиной мира в момент глобальной катастрофы. Она запечатлевается в высочайшем экспрессивном накале сплошного серийного развертывания, захватывающего почти все музыкальное пространство, и неожиданном прорыве додекафонных заграждений «баховскими» низвергающимися водопадами слез и стенаний в момент сильнейшего эмоционального потрясения в сцене пожара Рима — кульминации-катастрофе «Мистерии».

Соединяя, казалось бы, несоединимое, контрастные музыкальные пласты, ориентируясь на некие «атомы» музыкального сознания, которые остаются в памяти культуры и обладают эффектом мгновенного дальнодействия, современные композиторы стремятся к воссозданию образов как бы «всеприсутствующих во времени» (А. Шнитке). Так возникает объемность музыкального изображения, музыка, документирующая время, наделяется современным смыслом и наряду с этим вневременным значением. Композитор творит словно в разомкнутом пространстве человеческой памяти, где близкое и далекое обнаруживают «избирательное сродство». Интеллектуальное начало, концепционность становятся тем самым принципиально важными для современного автора.

На сцеплении разного основывается и драматургически-структурно-стилевое решение современных опер. Музыкально-драматургический облик оперного произведения в целом определяет

смешанный характер. Сочетание единиц любых масштабов (картин и интермеццо, номеров и интерлюдий, сквозных сцен, захватывающих порой пространство целого акта, и закругленных рондообразных композиций, организующих структуру целого) помогает раскрыть значимость оперного высказывания и найти образный, жанровый, стилевой эквивалент различным граням внутреннего содержания. Симфоническая драматургия по-прежнему определяет концепционную значимость жанра. А принципы лейтдраматургического развертывания подчиняют себе в современной опере различные слои музыкального целого.

Это отнюдь не предполагает непременного приоритета оркестрового начала над вокальным. В определенные моменты действия оркестр может и вступать в диалог с певцом-актером, и выполнять аккомпанирующую функцию, и выходить на первый план со «словом от автора». Последнее играет важнейшую роль в современной оперной концепции с ее особой значимостью интеллектуального начала. Подчеркнем, что нередко функции оркестра передаются хору, который берет на себя разные роли — и участника действия, и комментатора, также высказывающегося от лица автора. Голос хора и общезначим, и субъективен. Хор и сопереживает героям, и возносится над действием, обобщая происходящее на сцене с точки зрения Времени-Истории. Аналогичную смысловую нагрузку несет в современной опере и пластически-танцевальный жест.

Сложившиеся вокальные формы как воплощение мыслей-чувств героев и отражение той или иной ситуации, ее подтекста при этом не только не уходят в прошлое, но проявляются во всем своем многоцветье: от простых песенных структур, небольших арий da capo до развернутых сцен, включающих в себя различные структурные единицы, до монологов, насыщенных интенсивным развитием сквозных идей-мыслей; от дуэтов с традиционным терцово-секстовым строением до 16-голосных ансамблей с использованием разнообразной полифонической техники.

Право выбора остается за композитором, который, реализуя собственный замысел и решая поставленные им самим художественные задачи, обращается к необходимому кругу музыкально-драматургических средств и, что чрезвычайно существенно, их функциональному перераспределению. Тем самым спор между

песенной и речитативной оперой, оперой номерного типа с преобладанием вокальных соло и оперой, насыщенной сквозным симфоническим развитием, обнаруживает свою бесперспективность.

Современная «большая» опера представляет собой полифонически многослойное действо, для воплощения которого требуется участие «на равных» всех компонентов жанра — оркестровых, вокальных, хореографических. Принцип драматургической переменности функций становится для современной оперы до некоторой степени универсальным. Он проявляется не только в соотнесении слагаемых оперного синтеза, но также сказывается на характере основного действия и фона, на расстановке главных и второстепенных персонажей, на особенностях композиции.

Одна из важнейших тенденций современной оперы, связанная с символизацией содержания, определяет особую значимость пролога, нередко заменяющего собой оркестровое вступление. В прологе концентрируется внимание на внутреннем содержании происходящего, на той главной теме, которая затрагивает коренные проблемы бытия — жизни и смерти, предназначения человека, его трудного восхождения к Истине, к прозрению смысла своего существования. Таковы песня Грустного скальда в «Марии Стюарт», песня Анастасии в «Петре Первом», зачин солистки, подхватываемый хором, в «Виринее» и «Мертвых душах». Таковы развернутые ораториальные прологи в «Пророке» (сцена дуэли Пушкина и Дантеса здесь не разыгрывается непосредственно перед зрителями, а дается через комментарий, вложенный в уста хора и корифеев — участников происходящего) и в «Крылатом всаднике» Рубина — в символической сцене прощания Матери с Сыном, также комментируемой хором.

В подобных прологах задается точка зрения на происходящее и начинается отсчет последующих событий. В ходе их дальнейшего развертывания со «словом от автора», либо обобщающем только что происшедшее, либо предваряющем последующее, могут выступать как оркестр (четверная фуга в «Виринее», органная прелюдия и фуга в «Тиле»), так и солисты (например, Анастасия, Владимир, Макарий в «Петре Первом», скальды, Нокс, Елизавета

в «Марии Стюарт», Тиресий в «Антигоне») и хор (таковы, к примеру, повышенно экспрессивные высказывания хора в «Мертвых душах» и эпически мощные, полные ораторского пафоса провозглашения хора в «Антигоне»).

Наряду с вокальным и оркестровым планами действия при этом важную поэтически-смысловую роль в «большой» опере берет на себя и хореографический план. Выполняя, на первый взгляд, свою традиционно дивертисментную функцию, он вместе с тем расширяет поле видения-слышания, а также обнаруживает подтекст происходящего. Пантомимическими сценами отмечает Щедрин поворотные моменты похождений главного героя «Мертвых душ»: это торг Чичикова с Коробочкой в I акте, любовная сцена с Губернаторской дочкой во II акте, сцена крушения — кульминация-развязка похождений героя в III акте. Сквозной хореографический план образуется и в «Пророке» — прежде всего в I и II актах оперы, где с помощью пластически-танцевального жеста зримо-наглядно высвечивается антитеза жизни—смерти, движущая действием. Одна из важнейших идей «Антигоны» — вера в высшее предназначение человека, в то, что придает всей человеческой жизни субстанциональный смысл, — визуально воплощается в балетной феерии III акта. Пантомима прожитой жизни образует одно из финальных звеньев композиции «Тиля». Неумолимое течение времени человеческой жизни словно отражается здесь в зеркале Вечности.

В целом по-новому в аспекте взаимодействия инструментального и театрального начал осмысливается роль антрактов, которые не только предваряют последующий ход событий, но и становятся своеобразным послесловием к происшедшему. Они могут называться интермедиями, интерлюдиями, снабжаться образно-характеристическими подзаголовками (например, хоровые интермедии «Метель» и «Трепак» в «Виринее»). Нередко именно в них образуется параллельный по отношению к основному символический план действия. Показательна в связи с этим как инструментализация, так и театрализация подобных антрактов, создание эффекта «сцены на сцене» с привлечением средств драматического театра и балета. Таковы, к примеру, сцена Мэри Сетон и Грустного скальда, пантомима Веселого скальда с шутами в «Ма-

рии Стюарт», фрагмент средневекового театрального представления в «Крылатом всаднике», вокально-пластические интермедии в «Пророке», фарс, разыгрываемый Нероном в момент гибели Рима, в «Мистерии апостола Павла».

Разрешающим звеном оперной композиции, как правило, становится эпилог. Действие словно стекает с вершины-источника, открывая — в прологе — перспективу человеческого пути, и вновь возвращается к нему, замыкая — в эпилоге — круг земной жизни кульминацией-катарсисом. В эпилоге исходная мысль-чувство, декларируемая в прологе, получает свое подтверждение: таковы хоровые резюме «Виринеи» и «Мертвых душ», оркестрово-хоровой реквием «Марии Стюарт» и Аллилуйя, венчающая «Мистерию апостола Павла», оркестровая кода «Тиля» и развернутые финалы-катарсисы, объемлющие пространство заключительных актов в «Мастере и Маргарите», «Антигоне», «Пророке».

В целом развертывание музыкально-драматических коллизий в «большой» опере происходит как бы по спирали: целеустремленное движение к генеральной кульминации осложняется возвратами к предыдущему и одновременно прорывами в будущее — в сценах-предвестиях, гаданиях, сно-видениях. Таким образом, основная мысль обрастает сопутствующими пластами значений, а само развитие носит вариационно-вариантный характер с периодическими утверждениями ключевых тем-мыслей и элементами репризных обрамлений в масштабах сцены, акта, всего произведения.

Разнообразны истоки вокальной интонации в современной опере: песенные, романсовые, декламационные, инструментальные. Многовековые традиции жанра, опыт оперных классиков XX века — Берга, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, достижения композиторов предшествующей эпохи — Мусоргского и Чайковского, Вагнера и Дебюсси предоставляют современным отечественным композиторам широкий спектр их использования, их свободного сочетания, контрастных сплавов. Сопряжение разных пластов образности в «Мертвых душах» предопределяет контрастное разведение стилевых потоков — фольклорных и профессиональных. В «Крылатом всаднике», наоборот, сильнейшие образные и жанровые контрасты не влекут за собой разнородно-

сти материала оперы. Из одного истока рождается вокальная интонация оперы. Им становится испанский фольклор, воспринимаемый при этом композитором в духе отечественной традиции — российского городского музицирования XIX века.

От вневысотного интонирования до певучей кантилены, от открытой, броской, почти эстрадной манеры подачи текста — до скороговорки — таковы приемы вокального произнесения текста в «Мастере и Маргарите»[34]. Из сложного сцепления речевых и инструментальных интонаций рождается вокальная мелодика «Мистерии апостола Павла». В «Тиле», напротив, очевидно тяготение к песенности. При этом Каретников отмечает: «Голоса вокалистов тут практически не опираются на звуки аккордики, существуют как бы между этими звуками»[35].

А вот что пишет Щедрин в авторском предисловии к клавиру «Мертвых душ»: «Замысел автора был направлен на вокальное переосмысление гоголевской прозы: ни единого слова не говорится, все поется, хотя и в различной певческой манере»[36]. Признания авторов, утверждающих особую значимость, а порой и приоритетность вокальной интонации в современной опере, весьма примечательны. Современная интонация с ее экспрессией диссонанса не отменяет собственно певческого интонирования текста, использования исторически сложившейся в оперной культуре ариозно-декламационной образности наряду с интенсивной разработкой различных песенных пластов — от древнейших до современных, обобщением бытующих интонаций и двигательно-танцевальной культуры своей эпохи, многочисленных неообразований.

Наряду с вокальной интонацией важное значение приобретают тембровая характерность, особые «амплуа» инструментов, становящихся спутниками персонажей. Система персонифицированных тембров последовательно предстáвлена в «Мертвых душах», «Марии Стюарт», «Пророке», «Гамлете». В своеобразной «подсветке» вокальных голосов композиторы исходят, с одной стороны, из практики эпохи барокко, а с другой — обращаются к приемам современного инструментального театра, что вновь обнаруживает тесное взаимодействие оркестрового и театрального планов в сложении современного оперного целого.

Лирико-психологическая драма

Лирико-психологическая опера-драма и прежде всего ее камерные разновидности приобретают в отечественном искусстве последней трети XX века особое значение. Здесь находит свое отражение сложный, противоречивый мир личности. Лирическое движение сюжета с характерными для него возвратами и смещениями, временны́ми инверсиями направлено на выявление психологических изломов внутренней жизни человека, на распутывание клубка его переживаний. Однако при погружении в глубины личностного «я» современный герой пытается осознать и ощутить свою непременную сопричастность к общей жизни — настоящей и вечной. И в этом отношении лирико-психологическая опера сближается с композициями эпико-драматического плана. Мир конкретной личности наделяется в них свойствами универсальными, затрагивающими глубинные пласты человеческого жизнебытия. А тенденция к текучести, изменчивости музыкально-драматического потока сосуществует с другой, определяемой символизацией содержания. Из преобладающего в лирико-психологической опере сквозного потока вокально-инструментального высказывания, как и в опере эпического плана с панорамным охватом событий, конденсируются обобщающие, метафорически емкие музыкальные образы. В обеих разновидностях жанра они концентрируют внимание на главной теме, затрагивающей коренные проблемы бытия. Важное значение в связи с этим приобретает вступление. Как в опере эпико-драматического склада, так и в лирико-психологической драме оно может быть и инструментальным, и вокальным — сольным и хоровым. Это высказывание не замыкается внутри себя, а носит открытый характер, способствуя сквозному развертыванию внутритематических «событий».

В 60—70-е годы на первый план выходит моноопера как одна из разновидностей лирико-психологической оперы-драмы. Внешнее сжатие музыкальной композиции (как правило, до одного акта) оборачивается глубиной внутреннего ви́дения, насыщенного скрытым ассоциативно-смысловым подтекстом. Ведущей формой высказывания становится монолог[37]. Пристальное внимание к слову, нюансам его произнесения, определяемого оттенками чувств-

мыслей, к мелодии, творимой душой человеческой, обусловливает особую напряженность вокального высказывания, разнообразие его интонационных истоков — речитативных, ариозно-декламационных, песенных, инструментальных, порой сплавленных в единое целое, и вместе с тем содержательную насыщенность оркестровой сферы. Оба плана — оркестровый и вокальный — находятся между собой в непрерывном диалоге, мгновенно откликаясь на эмоцию-жест героя; оркестр выступает с обобщающим словом от автора, комментируя происходящее на сцене.

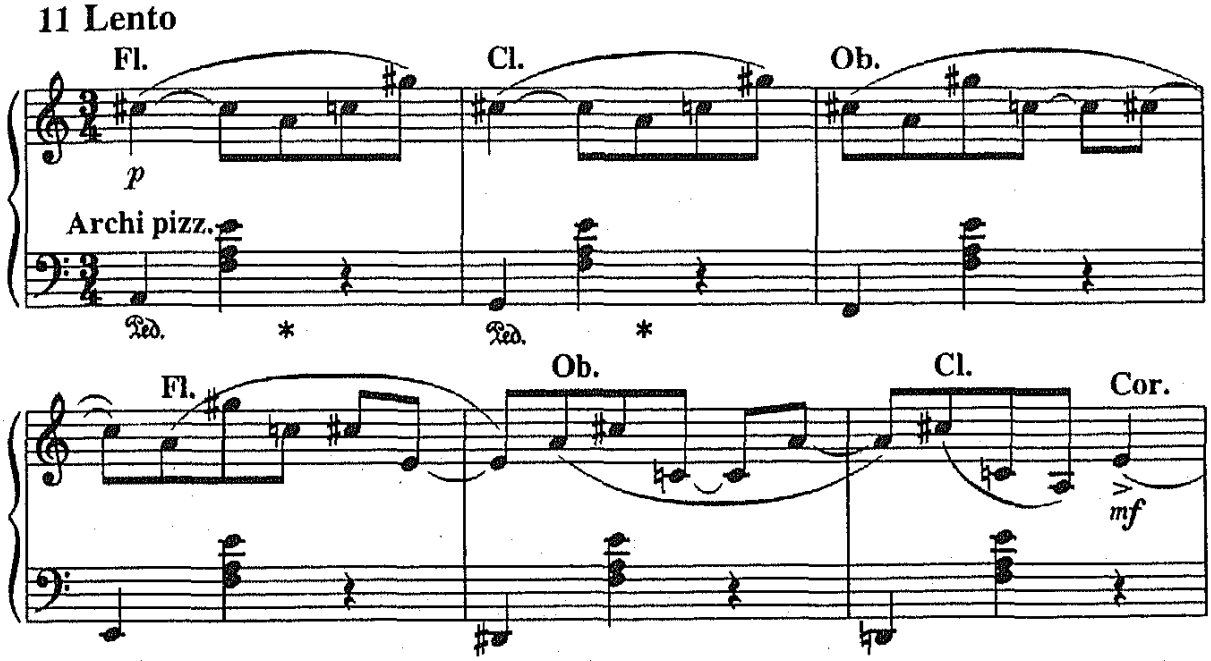
Примечателен выбор сюжетов. Стремление художников ощутить и осмыслить сложнейшие нравственно-психологические процессы, которые происходят в духовном мире современного человека, осознать, «что с нами происходит» (В. Шукшин), понять, «чем стал человек и чем он мог быть» (В. Распутин), обостряет интерес к отечественной классической литературе — этому универсальному фонду общечеловеческих идей. Проблема маленького человека, чрезвычайно занимавшая художественное сознание прошлого столетия, акцентируется в современной камерной опере углубленно-психологического плана. Страшная в своей обыденности драма подавленной личности, ее вынужденная зависимость от жизненных обстоятельств раскрываются в сочинениях на сюжеты Гоголя, Достоевского, Чехова («Записки сумасшедшего» и «Белые ночи» Буцко, «Шинель» и «Братья Карамазовы» Холминова, «Портрет» и «Идиот» Вайнберга, «Бедные люди» Г. Седельникова, «Монологи Якова Бронзы» и «Лебединая песня» Кобекина). Не случайно и обращение к «Пиру во время чумы» Пушкина, в общечеловеческом и философском ключах ставящего вопрос о смысле человеческой жизни (свои интерпретации «маленькой трагедии» дали Николаев, Корндорф, Боярский, Кобекин).

«Записки сумасшедшего» Буцко[38] во многом предвосхитили как одноактные лирико-психологические монодрамы, так и полнометражные композиции 70—80-х годов. Обращение к жанру монооперы дало возможность композитору оставить героя наедине с самим собой, с волнующими его мыслями-чувствами. Перед современным зрителем-слушателем разворачивается картина внутренней жизни человека, полная эмоциональных потря-

сений, болезненных переживаний, фантастически-иллюзорных представлений.

Изначально как бы запрограммированный литературным прообразом[39], жанр монодрамы отвечал замыслу композитора, который «прочитывается» в музыкальной материи. Заметно сокращая текст гоголевской повести, Буцко разрабатывал сценарий и либретто, акцентируя внимание на переломных моментах трагедии личности, обусловленной отчужденностью человека от мира, затерянностью в холодном пространстве Города-Вселенной. Это составляет «видимый» план сочинения. Второй же, скрытый план обнаруживается в музыкальном течении повествования-действия, его неожиданных поворотах.

Собственно музыкальное решение автора во многом исходит из первоначального замысла Гоголя, предполагавшего написать повесть о сумасшедшем музыканте[40]. Не случайно именно лирическая вальсовая тема — символ романтической души героя — становится одной из важнейших содержательных опор сочинения Буцко:

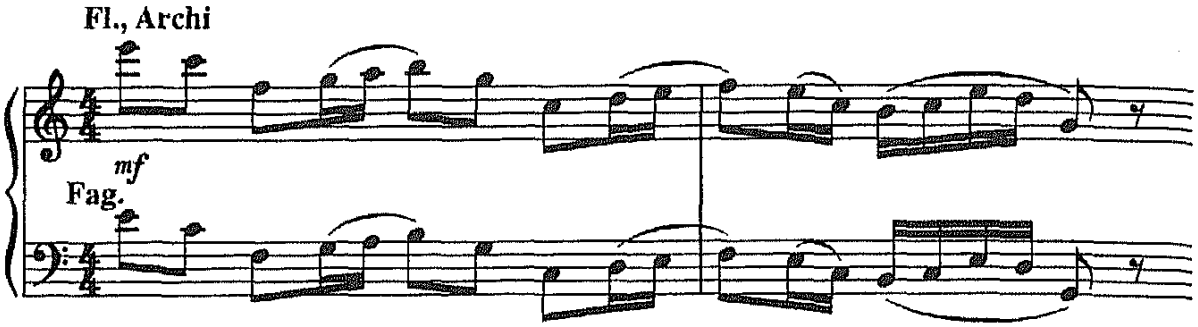


Эта тема приобретает в опере также значение трагического символа обреченности человеческих порывов. Ее эмоционально-смысловые и жанровые трансформации освещают причудливый ход мысли героя: от начальной спокойно-повествовательной фразы «Я встал довольно поздно» до трагического резюме «Странные

дела творятся нынче в Испании»[41]. Важно при этом, что сама тема не дается в мелодически развернутом виде. Рассыпающиеся интонационно-ритмические сгустки ассоциируются с осколками разбитой мечты.

События, происходящие с героем, воспроизводятся в опере как бы в трех измерениях: мечты — реальности — игры. С «окном», распахнутым в мир, ассоциируется тема, начинающая первый эпизод:

12 Allegro moderato

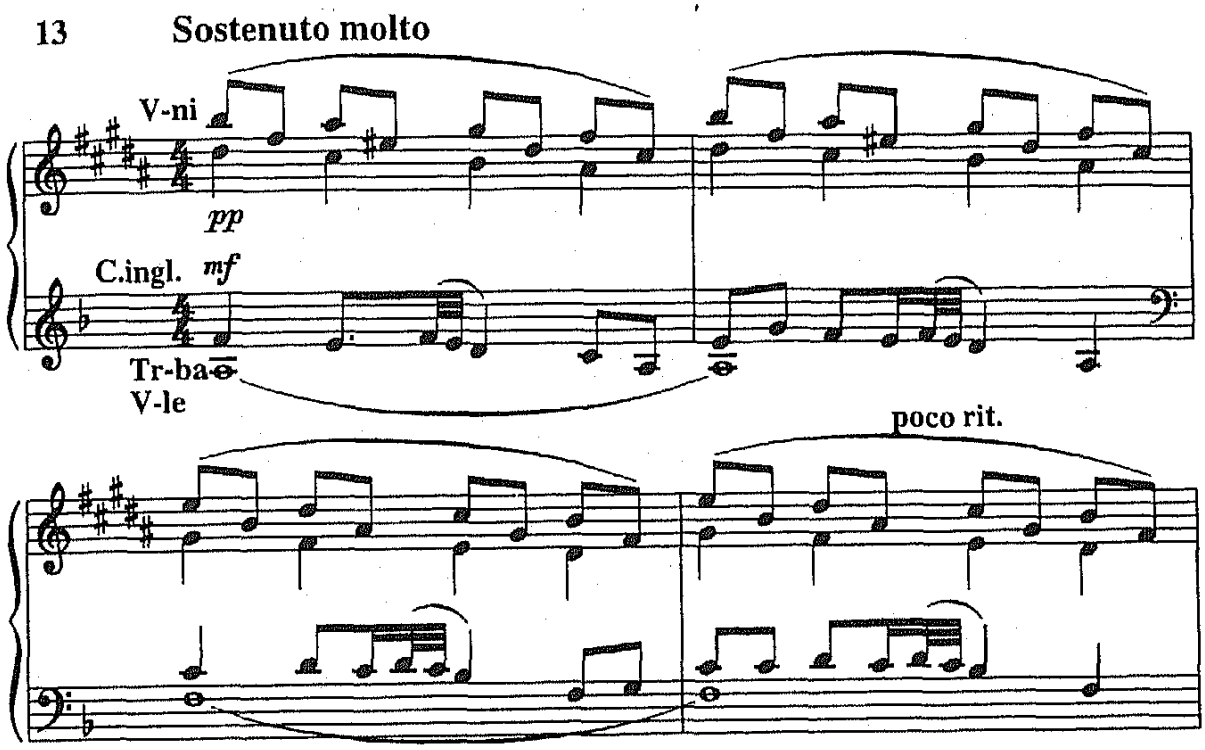


«Сегодняшнего дня случилось необыкновенное приключение» — с этим вступительным высказыванием Поприщина воспоминания как бы отделяются от него, отчуждаются от переживающей души и переводятся в план представления. «Окно» оказывается «театральной рампой», за которой развернется спектакль жизни. Тема «приключений» вначале сольется с шумом улицы (1-й эпизод — «На улице одни лишь бабы, да купцы, да извозчики попадались мне на пути»), затем перевоплотится в оркестровую тему-образ спектакля, увиденного им в театре и пробудившего в нем приятные воспоминания (4-й эпизод — «Сегодня был в театре»)[42]. Эти близкие друг другу, энергичные, радостные темы двигательно-моторного характера, ассоциирующиеся то с шумным людским потоком, то с молодецким переплясом, становятся образом внешнего мира, населенного различными персонажами. Портреты директора департамента, его дочери, начальника отделения дополняют картину представления яркими характеристическими подробностями, иронически подмеченными деталями.

Внутри этого, резко очерченного сценой, условного жизненного пространства развернется драма одиночества. Судьба в облике генеральской дочери предстанет перед смятенным взором

бедного чиновника, поманит за собой. И пробудится, устремившись вслед за мечтой, романтическая душа героя. «Боже мой! Пропал я, совсем пропал!» — с отчаянием воскликнет Поприщин. Роковой мотив судьбы более не отпустит героя, как не выпустит его из своего круга тема-образ внешнего мира. Любовь оказывается насмешкой судьбы. Ее зловещий росчерк лежит на всех встречах с возлюбленной — на призрачных, безнадежных мечтаниях Поприщина.

Накладывая на известный гоголевский сюжет свой «романтический сюжет», композитор множит ассоциации, возникающие по поводу героя Гоголя, также неожиданно сближая его во II акте с образом Юродивого Мусоргского. Сфера лирической вальсовости при этом по-поэмному трансформируется постепенно к концу II акта, приобретая черты погребального шествия (10-й эпизод), а в финале (11-й эпизод) уступает место плачу-причету:



Безумие героя парадоксальным образом высветляет сознание человека, подошедшего к своему пределу. Как отзвук прошлого, детства, связи героя с землей, с матерью, входит в его мир народная интонация, претворенная не только в плаче, но и в напеве колыбельной, в легком звоне бубенцов бегущей по дороге тройки, вот-вот скроющейся из глаз. В колокольном перезвоне отражают-

ся последние мгновения жизни, отпущенные человеку. Угасающему взору Поприщина открывается дорога, простор, вечный путь. Светлые видения незаметно затемняются, колокольность приобретает трагический характер. Бессильно повисает в беспредельном «звонном» пространстве похоронного колокола-судьбы последнее слово «Матушка!..».

Не только русская классика, но и современная литература — отечественная и зарубежная — привлекает композиторов, обратившихся к исследованию внутреннего мира личности и осмыслению истории человеческой жизни в ее напряженном поиске «последней правды». В моноопере Г. Фрида «Письма Ван Гога» мысленный диалог с братом[43] оборачивается для художника диалогом со своим внутренним «я» в поисках неуловимой гармонии человеческого и духовного. Портрет Ван Гога выполнен Фридом в сдержанно-аскетичной манере. Выразительное соло альта обрамляет скорбное повествование. Его неровная, будто изломанная звуковая линия ограничивает рамки своеобразной музыкально-живописной картины. На ней проступают контуры жизни Ван Гога — жизни трагической, вызывающей чувство сострадания к судьбе художника. Используя элементы додекафонной техники, композитор «собирает» тематизм оперы вокруг единого инструментально-декламационного ядра, формирующегося в оркестровой партии. Печально-взволнованные размышления струнных, настороженные «шаги» фортепиано, в которых предслышится поступь смерти, зловещие фразы кларнета образуют сложный комплекс целого. Из него произрастает скупая декламационная интонация вокального высказывания героя, заостряющая внимание на меняющейся интонации речи.

О мире вечных ценностей напоминает образ любви, постоянно влекущий композиторов. Он одухотворяет и трагическую исповедь женщины в моноопере А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки» (либретто автора по одноименной новелле С. Цвейга), и опаленную войной лирическую историю двух влюбленных в одноактной опере Д. Кривицкого «Пьер и Люс» (либретто автора по одноименной повести Р. Роллана), и драму Настены, стоящей перед острейшим нравственным выбором в камерной опере К. Волкова «Живи и помни» (либретто Н. Кузнецова по одноименной

повести В. Распутина). Магическая реальность любви, воплощающая утопию «лучшего мира», проецируется на переживаемый героями миг настоящего. При этом если «Письмо незнакомки» напоминает «романс о влюбленных», в котором преобладает исповедальная, открытая, порой аффектированная интонация, то в операх Кривицкого и Волкова музыкальная фабула развертывается одновременно в двух направлениях — лирической истории и эпического, по сути, вневременного среза событий. Круговорот человеческой жизни выявляется в сопоставлениях трагических мотивов войны и светлого праздничного ликования мира. Символично «органное» вступление к «Пьеру и Люс». Гряда аккордов, возвращаясь в финале, подготавливает появление темы органной прелюдии Баха Es-dur («Проснитесь, голос нас сзывает»). Последняя возвышает историю любви и, усиливая ее этическое звучание, сообщает происходящему вневременной характер. Органную импровизацию сметает вихрь алеаторики. Гибель героев под сводами храма наполняется пророческим смыслом: мир приносит любовь в жертву, но не получает искупления. В опере «Живи и помни» подобное символическое значение приобретает фольклорная тема «Ой, дорожка луговая». Она словно заключает в себе абсолютную истину, которая при соприкосновении с реальностью становится взрывоопасной. Народной интонацией будто испытуются чувства героини. Смерть-уход — единственно допустимое для Настены искупление вины, примиряющее ее с родом-общиной.

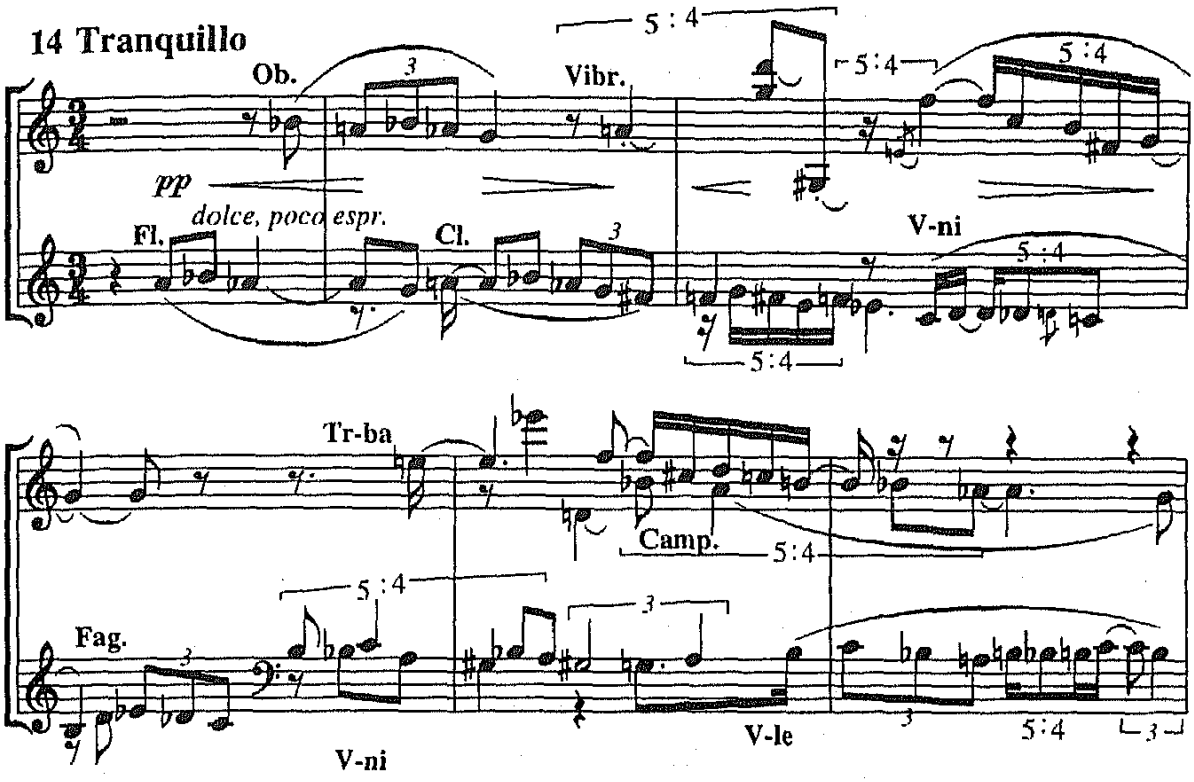
«Легендой о потерянном рае» называют критики роман Б. Виана «П е н а д н е й», на основе которого была создана опера Э. Д е н и с о в а[44]. Любовь юных героев, возникающая в атмосфере сюрреалистических видений, окрашивается в мифологические тона. Продолжая Виана, Денисов углубляется в «интраисторию» своих героев, чтобы затем вывести ее на уровень философского обобщения. Образы Пеллеаса и Мелизанды, Тристана и Изольды, Франчески и Паоло, Дафниса́ и Хлои — эти поэтические символы любви земной и небесной — просвечивают через образы Хлои и Колена, Алисы и Шика — героев творимого композитором нового мифа. Множа аллюзии — смысловые, образные, музыкальные, Денисов создает особый поэтический мир грез

и сновидений, в котором каждое мгновение любви, переживаемой его героями, вбирает в себя вечность.

Образ любви в опере возникает на пересечении различных истоков и обнаруживает в каждом повороте контрастно-диссонантную природу, стремление к полноте высказывания и недоговоренность, созерцательность и экстатичность. Использование различных музыкально-стилевых средств (от традиций lamento до «сердечных» романсно-песенных интонаций, укоренившихся в современном музыкальном быту) при воссоздании «вечного» образа порождает эффект эха — множественности отзвуков, возникающих из единого праистока, которым становится вступительная тема-серия[45]. Она то неожиданно облачается в джазовый наряд, то окрашивается в романтические «тристановские» тона, то вбирает в себя элементы оперного bel canto, то растворяется в тончайших, по-импрессионистски переливающихся звукокрасках.

Три акта оперы воспринимаются как три фазы единой лирической трагедии, в которой I акт становится развернутой преамбулой к основному действию (1—4-я картины), II акт и начало III связаны с драматическим разворотом событий (5—12-я картины), оперный финал (13-я картина) преобразуется в реквием-плач по безвинно страдающим за грехи человеческие. При этом интенсивное внутреннее развитие лирического действия размывает границы между актами. Так, кульминация I акта (1-я картина — свидание Колена и Хлои) получает разрешение в интермеццо II акта («Свадьба»), развязка линии Колена и Хлои отодвигается в III акт — исполненная высокого драматического накала сцена Алисы и Колена в 12-й картине. В развертывании лирического сюжета огромное значение придается интермеццо — эмоциональным узлам оперного действия. Выполняя роль психологических модуляций и связывая воедино контрастные музыкально-сценические эпизоды, интермеццо вместе с тем образуют внутреннюю линию музыкально-драматургического развития, которая придает происходящему черты притчи. Идиллия — трагедия — смерть — такова образно-смысловая направленность лирической истории. Однако ее философский подтекст обнаруживается не сразу. События происходят в обстановке ожидания, предчувствия Неизбежного.

Томительное напряжение не покидает слушателей с самого начала. Оно запечатлевается в причудливом, фантастическом звуковом узоре двух флейт — кратком двухтактном инструментальном высказывании, которое постепенно разрастается и, захватывая пространство оперы, создает впечатление бесконечного течения мирового потока:



Окружающая юных героев напряженно пульсирующая сфера то прорезается яркими ослепительными всплесками света жизни-любви — в теме праздничного хорового гимна, звучащего в момент свадьбы Колена и Хлои (3-е интермеццо), в экспрессивных лирических излияниях в духе Дюка Эллингтона (1-я картина «У Колена», 3-я картина «У Изис», 7-я картина «У Колена», где наряду с собственной джазовой музыкой композитор использует и переработанные цитаты из Дюка Эллингтона), то наполняется мрачными предвестиями смерти (таковы 5-я картина «Свадебное путешествие», 4-е интермеццо «Медицинский квартал», 8-я картина «В аптеке», 5-е интермеццо «Полицейские», 10-я картина «На военном заводе»).

Любовь и жизнь, любовь и смерть соединяют и разъединяют влюбленных, стремящихся к счастью. Но счастье лишь мираж, обман. Мотивы-символы Неизбежного — мотив утраченных ил-

люзий, предшествующий первому появлению Хлои в 3-й картине и впоследствии в 9-й картине обнаруживающий символическую аналогию с лейтмотивом роковой любви Тристана и Изольды, а также мотив прощания, окончательно формирующийся в 11-й картине, — отмечают поворотные этапы лирической истории (свадьба — болезнь — смерть) и напоминают о неотвратимом круговороте человеческой жизни. О смысле великой искупительной жертвы, приносимой во имя святыни — Любви, говорит хоровой эпизод «Agnus Dei», обозначающий финал оперного произведения (13-я картина «Смерть Хлои») и позволяющий осмыслить смерть героев как неразрешимый нравственный катаклизм. Неотвратимость конца ощущается и в песне девочки (финальное интермеццо), и в мерном похоронном напеве слепых девочек в эпилоге: подобно ангелам смерти, они оплакивают участь человека.

Комическая и другие разновидности современной оперы

Свой путь в 60—80-е годы проходит комическая опера. Подобно серьезной, она обращается к сюжетам из русской классики и современной отечественной литературы, реже — к творчеству западноевропейских писателей.

Жанрово-стилевые истоки комической оперы последних десятилетий весьма различны. Так, к традициям отечественной декламационной оперы XIX века, по-современному переосмысленным Шостаковичем и Прокофьевым, обращены «Коляска» Холминова и «Опера о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Банщикова — одноактные композиции, написанные на основе гоголевской прозы[46]. «Омузыкаленная проза» потребовала от композиторов проникновения в строй и структуру разговорной речи, заострения интонационно-ритмического рисунка вокальной партии. Фиксация внимания на характерных деталях гоголевского текста определила и роль оркестра: с одной стороны, изобилующего остроумными звукоизобразительными штрихами, дорисовывающими вокальные фразы и сценические ситуации, а с другой — обобщающего развитие сюжетных перипетий и подчеркивающего непрерывный характер музыкального развертывания.

Истоком для ряда сочинений послужила буффа как некий обобщенный жанровый прообраз. Принцип игры в оперу, подразумевающий двуплановость музыкально-сценического развертывания, отстранение от изображаемого, его пародирование, положен в основу «Графа Нулина» А. Николаева, написанного по одноименной поэме Пушкина, оперы В. Дьяченко «Медведь» по мотивам пьесы-шутки Чехова. О влиянии «Мавры» Стравинского напоминают в них особенности работы с жанрово-стилевыми моделями, приемы «кривозеркального» обыгрывания материала. Стремление не столько следовать определенным структурным закономерностям буффа, сколько воплотить ее характер, подчеркнуть обстановку живой игры, лицедейства, движет современными авторами. В свободном следовании классическим образцам написана «Доротея» Хренникова (либретто Я. Халецкого по мотивам пьесы Шеридана). Развернутые драматические сцены, танцевальные и игровые эпизоды, значимость песни, служащей основой портретных характеристик героев и определяющей узловые моменты драматургии, напоминают о традициях не только буффа, но также балладной оперы, итальянской комедии дель арте, современной музыкальной комедии. С карнавальным площадным действом, сквозь призму которого проглядывает то народный фарс, то комедия масок, то классицистский балет Люлли, ассоциируются «Плутни Скапена» Ю. Фалика. Иные параллели — с русской комической бытовой оперой конца XVIII века — вызывает опера А. Чайковского «Дедушка смеется» (либретто автора по мотивам басен Крылова).

В целом комическая опера не остается в стороне от общехудожественных, жанрово-стилевых процессов, которые в той или иной степени захватывают сферы эпико-драматической и лирико-психологической оперы. Знаменательным явлением в этом стала опера Щедрина «Не только любовь». Написанная в самом начале 60-х годов, она, по сути, намечает пути развития не только и не столько собственно комической разновидности оперного жанра, но и расставляет некоторые весьма существенные акценты в современном понимании феномена оперы в целом.

Симптоматичны неудачи первых постановок оперы Щедрина[47].

«Не только любовь» разрушала привычные стереотипы «большого» оперного спектакля. Щедрин предлагал иное решение, к осмыслению которого постановщики пришли десятилетие спустя, обогащенные новым творческим опытом. В интерпретации Б. Покровского явственно проявились камерные очертания жанра, его двойственное наклонение — как оперы лирического плана и как оперы-игры (Московский камерный музыкальный театр). Э. Пасынков усиливал в свою очередь комическую сторону произведения (Малегот). Так возникла еще одна сценическая редакция. Сжав трехактную композицию до масштабов одного акта, режиссер взял за основу II действие, наиболее богатое драматическими событиями и вместе с тем пронизанное духом лицедейства, где в органическом синтезе выступают две эмоционально-образные сферы, в равной мере присущие опере Щедрина, — лирико-драматическая и комическая.

Балансирование между оперой «большой» и камерной, сопряжение лирического и комического начал, порождаемое во многом амбивалентной, двойственной природой частушки, послужившей главным строительным материалом оперы, определяет новизну авторского замысла. Идея игры обусловила качания оперного маятника то в сторону сценической кантаты, то в сторону концерта, не исключая при этом возможностей сквозного оперно-симфонического развертывания ведущих тем-образов. Так в опере Щедрина возникает особый мир многоплановых возможностей, проявляемых путем контрапунктического взаимодействия разнопорядковых элементов — фольклорных и профессиональных, частушечности и ариозности, оперных динамически волнообразных построений, преобладающих прежде всего в финалах актов, и частушечных структур, обнаруживаемых в обилии рондальных форм и монтажном принципе организации музыкального тематизма как в рамках отдельных сцен, так и оперы в целом[48].

Уже сам сюжет, в свое время естественно вписывавшийся в художественную атмосферу начала 60-х годов, таил качества универсальные, существенные в осмыслении современными мастерами жизнебытия человека настоящего времени. Основу либретто В. Катаняна составили рассказы С. Антонова (это прежде всего «Тетя Луша», а также «Дело было в Пенькове», «Поддубенские частушки», «Дожди»). В бесхитростном, на первый взгляд, сплете-

нии событий деревенской жизни послевоенных лет видятся извечные, родовые отношения личностного «я» и коллективного «мы». Героиня изначально оказывается в замкнутом круге традиционных патриархальных представлений о любви и долге. Мир человеческий не существует вне мира природного. Последний же определяет течение событий, предугадывая их развязку. Конфликт — завязка драмы — как бы вынесен за рамки повествования-действия. Хор — комментатор и участник происходящего — ведет свое повествование о мире и человеке, утверждая незыблемость вечных этических норм.

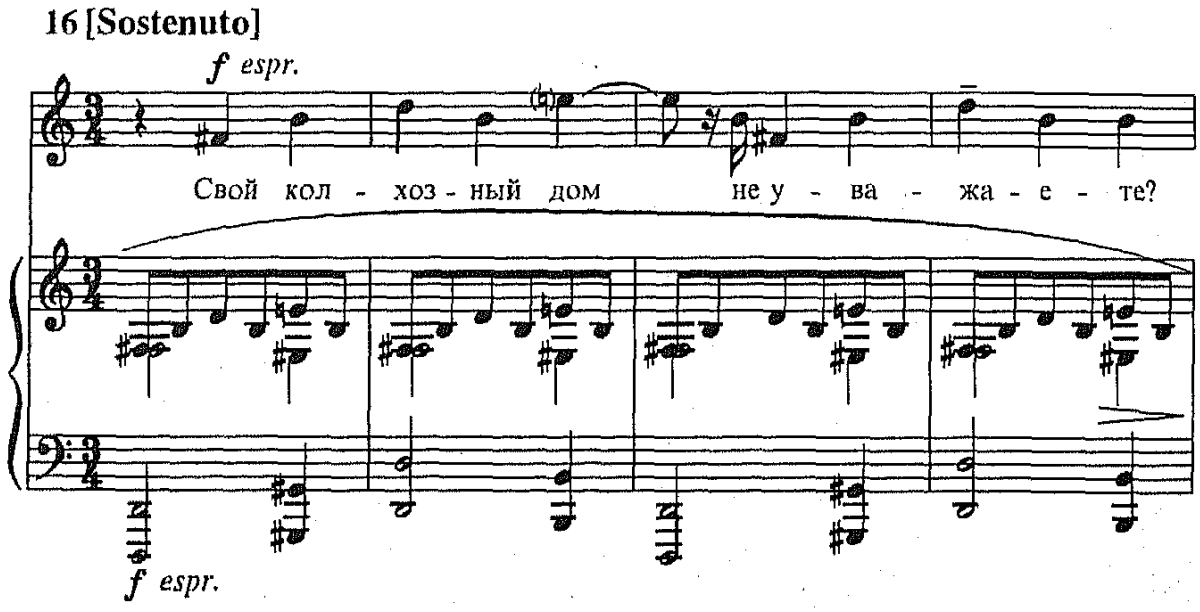
Тема хора девушек «Ох ы да, скоро, скоро снег растает», открывающая оперу, играет важную роль в сложении сюжетно-музыкального целого:

Близкая жанру частушки-страдания, широко распевная и вместе с тем пластически выразительная, эта мелодия-жест словно символизирует слияние природы и человека, включенность отдельной судьбы в общий круговорот жизни. Трижды она напоминает о себе в I действии — экспозиции и завязке драмы, а затем

возвращается в финале оперы, подчеркивая глубинный смысл происходящего.

Хор сочувствует тайным мечтам героини, находится в диалоге с ней на протяжении всего развертывания событий, предостерегает от опрометчивого шага (финал II действия), подсказывает единственно возможное решение (предупреждающие реплики хора, звучащие в монологе Варвары Васильевны в III действии, подобны голосу совести). Поведение героини выносится на коллективное обсуждение, итог которого известен заранее. «То, что парень изменил, это не изменушка. Считается изменушка, когда изменит девушка!» — таково резюме общины в финале II акта.

Уже краткий оркестровый зачин к опере намекает на драматический разворот событий. Основанный на динамическом сопряжении диатонической народно-песенной попевки в кварто-квинтовом диапазоне с острым, напряженно восходящим ходом на уменьшенную квинту, подчеркивая неустойчивость мажорной краски тоники *A*, он словно отбрасывает неясную тень на хоровую тему-рефрен. В дальнейшем интонации уменьшенной квинты, равно как и уменьшенных терции и септимы, настойчиво проникают в вокальную и оркестровую партии, драматизируя строй речи Варвары Васильевны. Неясной тревоги полон и ее ведущий лейтмотив:



Основу его составляет оборот заключительного типа: восхождение по звукам тонического квартсекстаккорда с плагальным нисхождением к тонике. По сути, это формула конца, символизи-

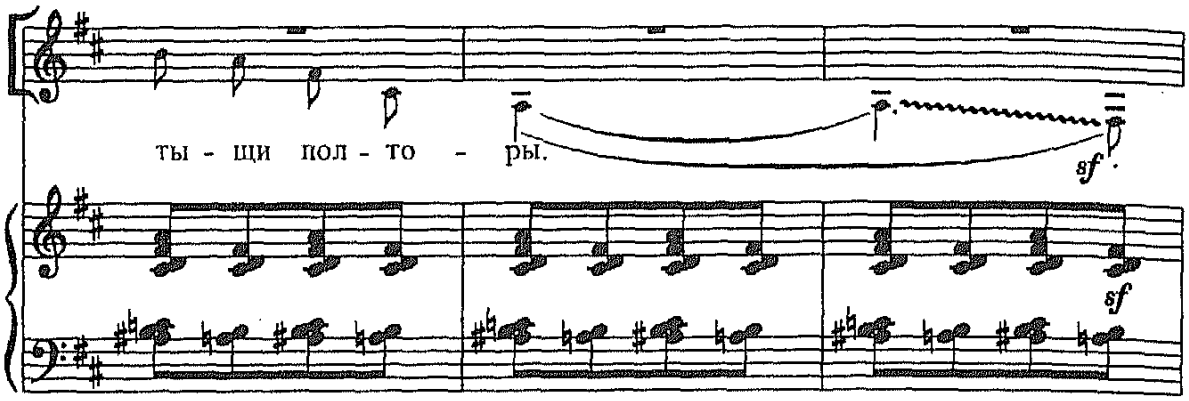
рующая исход еще только намечающейся любовной коллизии. И интонация вопроса «А что мне делать?», завершающая ариозо в I действии, может восприниматься риторически. Однако сомнения смятенной души временно нарушают согласие героини с миром патриархальных установлений.

Ее чувственное лирическое «я» рвется наружу. В трансформациях лейтмотива отражаются борения души героини. Лейтмотив то приобретает активность (в ариозо из I акта, в сцене поцелуя из II акта), то звучит элегически-мечтательно (в песне из II акта). Многообразны модификации лейтмотива в монологе Варвары Васильевны в III акте: от сдержанности к экспрессивности, от нежности к патетичности. Символично окружение лейтмотива весенней темой-рефреном девушек и темой дождя в I акте. Они словно оттеняют полюсы чувствований героини. Выразительные переклички возникают также между лейттемой Варвары Васильевны и темой дождя в финале II акта.

Игровая стихия уравновешивает драматический накал чувств-событий. Она обнаруживает себя и подспудно, светом легкой иронии освещая все события, и открыто — в центральном, II акте оперы. Комическая интонация неотделима от частушечного жанра. Из шутливого поддразнивания инструментального наигрыша, с самого начала сопровождающего лирическую тему-рефрен, впоследствии вырастает целый ряд характеристических вокальных и инструментальных напевов-формул.

Затейливо рассыпанные по всей партитуре, они собираются в красочный узор в сцене деревенской вечерочки[49]. Ее открывает задорная тема-формула[50].

17 [Allegro con brio]



Именно здесь, в сцене деревенской вечерочки противостояние личностного и надиндивидуального проявляется наиболее непосредственно, достигая своей кульминации. Кадриль — главный драматургический узел не только II акта, но и оперы в целом. Во внешне все убыстряющемся движении танца отражается непрерывно нарастающее волнение героини: пока еще скрытое в печально-задумчивой Песне и явное — в отчаянной Пляске. Индивидуальное проявляет себя вопреки всеобщему и, не получая поддержки, смиряется с неизбежным.

Композиции смешанного типа, обращенные к традициям прошлого и современности, отечественным и зарубежным, становятся определяющими не только для комической оперы. Нередко подобные конструкции, не поддающиеся сложившимся жанровым определениям, заставляют говорить о существовании особой ветви музыкально-драматического искусства, своеобразного «третьего пласта», призванного, по словам В. Конен, выполнить иную художественную и общественную функции, чем композиторская классика[51]. Ядром его в 70—80-е годы становится мюзикл — некое силовое поле, притягивающее к себе композиторов различных творческих индивидуальностей и художественных устремлений. Свобода выбора и сочетания музыкальных и сценических средств при опоре на классический литературный первоисточник либо на выполняющий функцию такового «странствующий» сюжет предопределила универсальный характер воздействия мюзикла на современное музыкально-театральное творчество. Мюзикл напомнил о феномене Театра. Заявил о своей открытости различным музыкальным и театральным стилям и техникам, старым

традициям и их современному переосмыслению, рассчитанному на психологию массового зрителя-слушателя.

Мюзикл предопределил активное движение навстречу друг другу театра музыкального и драматического, кино, эстрады. Различные разновидности оперного жанра оказались в зоне притяжения мюзикла[52]. Что есть сегодня рок-опера, опера-фарс, фолк-опера? Не движение ли по проложенным мюзиклом маршрутам? Между оперой и мюзиклом разыгрывается своеобразная игра, которая дает возможность расширения музыкально-сценического пространства и создания на «пограничной территории» экспериментальных, хотя и не всегда художественно однозначных, опусов. В сочинениях, созданных в 70—80-е годы, — в зонг-опере А. Журбина «Орфей», шутовской комедии Г. Гладкова «Тиль», фолк-опере В. Ивашкевича «Клоп», в современной опере для драматического театра А. Рыбникова «„Юнона“ и „Авось“», в опере-фарсе А. Колкера «Смерть Тарелкина», рок-опере Р. Гринблата «Тиль Уленшпигель» — были обозначены некоторые характерные особенности этого явления. В них, порой манифестно заостряемые, по-своему обнаружились существенные грани современного оперного процесса в целом. Это и изначальная театральность музыкальной идеи с заложенной в ней программой режиссерской интерпретации[53], и своеобразная полистилистичность музыкально-литературного языка, свободное смешение «высокого» и «бытового», подчеркнутая разнородность интонационно-лексических слоев, соединение звучания симфонического оркестра, эстрадного ансамбля, электронной записи, значение акустических элементов.

С утверждением новых форм синтеза и усложнением музыкальной драматургии связана современная модификация мюзикла и одновременно новая разновидность оперного жанра — рок-опера. В двойном названии жанра заключены его эстетическое кредо и реальная перспектива развития. Пристрастие к новому, обращенность к современным звукообразам с откровенной оглядкой в прошлое, с опорой на устои музыкально-театрального искусства не только создают потенциальные возможности для выживания жанра, но и поддерживают интерес к нему зрительской аудитории разных возрастов и социальных групп.

Поэтика рок-оперы шире данного ей определения. «Рок» — активное (а порой и агрессивное) вторжение в современную музыкально-бытовую среду, вмещающую наряду с рок-музыкой эстраду и джаз, лексический сплав околофольклорной и академической музыки. «Оперное» в свою очередь сопровождается подключением элементов иных жанровых структур: ораториально-хоровых, песенных, драматических. Характерный синтез стилевых черт рок-музыки, русского бытового романса, отечественного культового пения, итальянской оперной кантилены с приемами современного музыкального авангарда, алеаторики, темброво-сонорной драматургии возникает в «„Юноне“ и „Авось“» Рыбникова[54]. Опера многослойна и в жанровом отношении: итальянские арии и дуэты, данные как бы наплывом, что заставляет вспомнить о воздействии кинематографа на современную оперу в целом, фрагменты мелодекламации, сценическая речь, заменяющая речитативы в эпизодах эпистолярного плана, сочетаются с хоровыми сценами, ассоциирующимися с литургическим действом. Создание режиссерско-звуковой партитуры, основанной на «игре» с пространственными планами звучания, использование электронной записи способствовали раскрытию выразительного потенциала музыкального тематизма рок-оперы Рыбникова, реализации возможностей, скрытых в простой лирически-песенной мелодии «Ты меня на рассвете разбудишь» и финальной «Аллилуйе», вокализе «Явление Богоматери» и сцене молитвы Кончиты.

Уходит в прошлое отечественная опера последней трети XX века. Но и отдаляясь на расстояние времени, она не перестает вызывать споры. В творческом плане до сих пор остается открытым вопрос о значительности идей, выдвигаемых оперой последних десятилетий, мощи их потенциала по отношению к опере первой половины столетия, не говоря уже о реформаторских инициативах композиторов прошлого. Проблематична и направленность поиска отечественных авторов, связанная с перенасыщенностью оперного действия философскими размышлениями, преобладанием рефлексивных моментов над действенно-игровыми. Опера для немногих, опера для элиты — действительно ли это

достоинство жанра, изначально стремящегося вырваться на площадь, окунуться в стихию игры и воплотить чувства героев в яркой мелодической форме?

У современной отечественной оперы трудная сценическая судьба. Она так и не получила широкого общественного признания. Ни тогда, в начале 60-х, в 70-е и в начале 80-х, когда включение ее в репертуар театров было обязательным, ни сейчас, когда условия выживания диктует рынок, когда и материальные трудности, и непроясненность художественных установок тем более не способствуют наведению нормальных творческих контактов между композитором и театром. В подобной ситуации лишь гипотетически можно поставить следующий вопрос: а реально ли сегодня даже при условии нормальной жизнедеятельности оперных театров возвращение на сцену многих произведений 60—80-х годов? Чем могут, например, привлечь сюжеты опер? Одни скомпрометировали себя идеологическими штампами. Другие настораживают отсутствием отчетливо выраженной фабульности, пренебрежением к мелодраматическим моментам. Вполне возможно, театры оттолкнет громоздкость пропорций сочинений эпико-драматического плана. Очевидна и настороженная реакция певцов, до сих пор сохранивших предубеждение против новой техники вокального интонирования, используемого в современной опере, особенно в ее камерных разновидностях.

Что же будет предано забвению, что привлечет внимание потомков в исканиях завершившегося века? Вряд ли сегодня мы можем в полном объеме проанализировать эти вопросы. Пока еще не написана история современной русской оперы, равно как и история оперы XX века вообще, не осмыслена в целом ее духовная биография. Масштабы и задачи главы позволили прочертить лишь ее ведущие направления, нарисовать суммарный портрет.

В конце XX века оперное творчество последней его трети осознается во многом в аналогиях и параллелях с предшествующими периодами развития жанра прошлых эпох и первой половины XX столетия. Его современная эволюция обусловлена, с одной стороны, расширением своей «территории» за счет взаимодействия с другими видами искусств, как имеющими давнюю традицию, так и новыми, а с другой — погружением в собственную историю,

осмыслением четырехвекового исторического опыта. И то и другое закономерно. Конец века словно требует подведения итогов, а значит, осознания своего места в истории жанра. Показательны авторские подзаголовки современных вариантов оперного жанра: опера-оратория и опера-балет, лирико-психологическая опера-драма и опера-фарс, опера-феерия и опера-баллада, опера-буффа и эксцентрическая опера, опера-игра и опера-сказание, зонг-опера и рок-опера, dramma per musica и опера для драматического театра. В них подчеркиваются устойчивость традиций прошлого и вместе с тем открытость настоящему. Такие признаки оперного жанра, как «вокализация текста, ритмизация действия, симфонизация содержания», отмеченные В. Ферманом, универсальны по своему значению. Они действуют и сейчас, сообщая развитию жанра целеустремленный характер.

Опера последней трети XX столетия, соединяющая разнородные элементы, восходящие к разным историческим эпохам и разным национальным культурам, воспринимается как своего рода симультанная, смешанная композиция, в которой соединяются разные «этажи» жанра. При этом в то или иное десятилетие на первый план выходят определенные тенденции. Если в 60—70-е годы, подвергнув коренному пересмотру арсенал оперных средств, были развеяны возникавшие ранее сомнения в жизнеспособности жанра, то 80-е годы подтвердили приоритет общезначимых законов жанра, непреходящую ценность его традиций. Так воскрешается большая многоактная опера с масштабной проблематикой, яркими личностями центральных героев, развитыми ансамблевыми и хоровыми сценами, разветвленной драматургией.

В поисках решения тех задач, которые возникают на нашей российской почве, отечественная опера не обособляется от общеоперных устремлений века в целом. Две ведущие жанровые разновидности — опера-оратория и опера-драма (как в полнометражном, так и в камерном варианте), утвердившиеся на авансцене музыкального театра 20—30-х годов XX столетия, — во многом предопределили направленность исканий современного в прошлом, воплощения в сегодняшней опере универсальной картины мироздания, столь привлекательной для оперы вообще.

Неоднократно на протяжении XX столетия опера осмысливается как духовный символ, как средоточие общечеловеческих ценностей. Она связывается в современном сознании с традицией, давая ощущение устоя; с ритуалом, напоминая о присутствии в мире «верховного начала»; с красотой. Заметно стремление современных авторов к созданию «звукового комфорта» (Е. Долинская,) желание «подкормить слушателя красотой» (Б. Покровский). Но законы времени, как и законы жанра, неумолимы. Совместно они диктуют свои условия выживания в окружающей среде. На их пересечении возникают новые традиции, определяющие облик современной оперной культуры. Вряд ли сейчас, когда уже освоены новые техники, осознана закономерность их появления на арене современного искусства, можно сомневаться в неизбежности их влияния на оперу — манеру вокального интонирования, характер оркестрового письма. Что более ценно для оперы — кантилена или декламационное пение, bel canto или Sprechgesang? Подобная постановка, думается, неправомерна. И то и другое генетически связано с прошлым, и то и другое вошло в арсенал оперного искусства настоящего. Вокальная графика и вокальная живопись образуют интонационный узор современной оперы, «гитарность» и «сонорность» составляют его «подсветку».

Музыка, становящаяся сценическим действием, музыка с ее способностью эмоционального воздействия — вот что главное в опере во все времена. И здесь возникает еще одна важная проблема, связанная с направленностью оперы на слушателя. Действительно, спрос, массовость значимы для музыкально-сценического жанра. Но при этом должна быть и экспериментальная зона. Раздвижение горизонтов, прорыв в будущее в основном поддерживают профессионалы. Массовая аудитория, меломаны, как правило, приветствуют опору на традицию. Демонстрируя свою открытость и эксперименту и традиции, опера не может не заботиться о своей аудитории. В обоих случаях личность композитора, его творческий потенциал, его мастерство играют решающую роль. Вряд ли поддержат посвященные смелый рискованный выбор, не подтвержденный высоким уровнем композиторской техники. Не будет довольствоваться и меломан лишь слабой копией, расхожими клише при воплощении современного авторского замысла, когда существуют блистательные образцы прошлого, пред-

ставители тех живучих традиций, которые остаются излюбленными и для нас — зрителей-слушателей конца XX века. Опера — искусство одновременно элитарное и массовое, рассчитанное и на профессионалов, и на любителей. Вряд ли правомерно противопоставление, например, «Мастера и Маргариты» и «„Юноны“ и „Авось“». И то и другое составляет факт современной оперной культуры.

И все же настройка публики на определенную образно-стилистическую волну необходима. В данном случае свою роль могут сыграть средства массовой коммуникации, превратившись из соперников в союзники. Сейчас, в эпоху видео, нередко можно услышать, что театр уходит в прошлое, что опера как жанр изжила себя. Вместе с тем видео способствует не только тиражированию выдающихся явлений искусства прошлого, но открывает сегодня широкое поле для экспериментов и в области современного оперного творчества. Наряду с драматическим театром, кино, телевидением оно способно оплодотворить неустаревающий жанр новыми идеями и наметить перспективы появления новых жанровых разновидностей, например видеооперы.

Видео — также театр, но театр иллюзорный. И его установка в известной мере на обнажение оперной условности отнюдь не означает подчеркивания традиционно-сценической условности. Скорее, происходит переинтонирование в «видеотональность». Экранная форма подачи стимулирует оперу к привлечению новых средств. И здесь важен расчет на достижение эффекта «личного присутствия», отменяющего фронтальную статичность театрального зала, подразумевающую включение зрителя в видеоряд спектакля[55].

Трудно прогнозировать будущее оперы. Но вряд ли даже самое совершенное исполнение, запечатленное на пленке, способно заменить живой спектакль, творимый при непосредственном соучастии зрительного зала. Думается, экран и театр — миры, скорее комплементарно дополняющие, чем подменяющие друг друга. Средства массовой коммуникации дают возможность и для творческого эксперимента, и для пропаганды современного оперного искусства, и тем самым — для привлечения зрителей в театр. Театр-храм и опера как уникальный образец содружества Муз остаются по-прежнему магически притягательными.

Примечания

[1] См. посвященные ей статьи в журнале «Советская музыка» (1959, № 10, 11; 1960, № 12; 1964, № 4, 6, 8, 11, 12), а также сборники: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 3. М.; Л., 1964; Музыкальный театр и современность: Вопросы развития советской оперы. М., 1962.

[2] *Раабен Л.* Задача вокальности в советской опере // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 3. С. 64.

[3] *Орлов Г.* О своеобразии оперного произведения // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 3. С. 49.

[4] *Чернов А.* Две статьи об опере // К спорам о современной музыке. Л.; М., 1972. С. 31.

[5] *Сабинина М.* Заметки об опере // Советская музыка на современном этапе. М., 1981. С. 71.

[6] Здесь отчетливо проявляется воздействие как драматического театра (характерное сопряжение различных пространственно-временны́х планов, например, в «Пассажирке» Вайнберга, «Жестокости» Кравченко), так и кинодраматургии (на мелькании различных, порой парадоксально-контрастных сценок-кадров выстраивается композиция «Разгрома» А. Николаева, «Интервенции» Успенского).

[7] *Слонимский С.* Заметки композитора о современной музыке // Современные вопросы музыкознания. М., 1976. С. 226.

[8] *Долинская Е.* Русская музыка последней трети двадцатого века. Магнитогорск, 1999. С. 82.

[9] Так, например, посредством свободного претворения современных песенно-лирических интонаций в хоровом финале оперы Холминова «Оптимистическая трагедия» осуществляется своеобразный прорыв во времени: от эпохи гражданской войны к нашим дням. О проблеме взаимодействия оперы и песни подробнее см.: *Сохор А.* Песня в опере // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 3.

[10] Подчеркнем значение для театра XX века вообще фигуры режиссера, нередко становящегося инициатором и проводником реформаторских идей.

[11] Холминов («Шинель» и «Коляска» — 1975, «Двенадцатая серия» — 1977, «Ванька» и «Свадьба» — 1984, «Братья Карамазовы» — 1985, «Плоды просвещения» — 1995); Вайнберг («Поздравляем» — 1983, «Идиот» — 1991); Кобекин («Лебединая песня» и «Дневник сумасшедшего» — 1980, «Игра про Макса-Емельяна, Алену и Ивана» — 1989); Волков («Живи и помни» — 1984); Денисов («Художник и четыре девушки» — 1992); Шнитке («Жизнь с идиотом» — 1993).

[12] Среди премьер: «Браво, брависсимо» и «Витамин роста» Л. Десятникова, «Финист ясный сокол» И. Рогалева, «Алиса в Зазеркалье» Е. Подгайца, «Карлик Нос» И. Цеслюкевич, «Городок в табакерке» и «Фердинанд Великолепный» С. Баневича, «Винни-Пух и все, все, все...» О. Петровой. В свою очередь на сцене «Санкт-Петербург-оперы» состоялось представление оперы-мистерии «Пятое путешествие Христофора Колумба» и оперы-притчи «Пегий пес, бегущий краем моря» А. Смелкова, камерной оперы В. Пигузова «Верую», оперы-сказки «Осторожно! Баба-Яга» В. Плешака.

[13] *Гинзбург Л.* О психологической прозе. Л., 1977. С. 11.

[14] См. об этом: *Тевосян А.* Композитор Владимир Рубин. М., 1989.

[15] Своеобразием поэтического замысла привлекает и другое сочинение Рубина — «Июльское воскресенье». Основу его либретто составил монтаж разных литературных источников: прозы Л. Толстого, рассказов А. Платонова, поэзии А. Твардовского, народных текстов.

[16] Премьера оперы состоялась в 1967 году в Московском музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко. От этого коллектива, возглавляемого Д. Михайловым, исходила и сама идея создания «Виринеи».

[17] Сам механизм нового взаимодействия эпических и драматических слагаемых отрабатывается в ряде различных сочинений 60—70-х годов («Оптимистическая трагедия» и «Чапаев» Холминова, «Пассажирка» и «Мадонна и солдат» Вайнберга, «Интервенция» Успенского, «Жестокость» Кравченко) — как на ставшей давно привычной и обжитой территории песенной оперы, так и на основе традиций оперы-драмы первой половины XX века.

[18] Спустя десять лет композитор создает вторую редакцию оперы, выдвигая при этом на первый план лирико-драматическое начало. Однако значение хоровых интермедий не умаляется.

[19] В целом подчеркнем существенное значение фольклорной образности для современной оперы.

[20] Щедрин прибегает к своеобразному моделированию фольклорных принципов, создает впечатление народного средствами, свойственными ему самому. «Квазицитатные ладоинтонационные ячейки включены в авторский хроматический контекст», — справедливо отмечает Ю. Паисов (см.: *Паисов Ю.* Хор в творчестве Родиона Щедрина. М., 1992. С. 133).

[21] Премьера состоялась в Большом театре в 1977 году. Режиссер Б. Покровский.

[22] Мир персонажей оперы строго упорядочен. Карта этого мира представляет некую схему, разбитую на клетки и напоминающую ячейки-соты. Они составлены из ряда повторяющихся звеньев: сначала дается портрет (коллективный или сольный), затем следуют сцена-беседа и, наконец, заключительный ансамбль, решаемый, как правило, в традициях оперы-буффа.

[23] Малый хор, поющий в народной манере «белым» звуком, занимая место отсутствующих скрипок, размещается в оркестровой яме. При этом не исключается использование хора на сцене в качестве участника действия.

[24] Подобное проявление рефренности напоминает о принципе оперной драматургии Прокофьева.

[25] При очевидной фрагментарности композиционного рисунка основным принципом построения целого становится создание внутренне непрерывной линии музыкально-драматургического развития. Наряду с вокальными соло, законченными номерами важное значение придается автором развернутым ансамблевым сценам, хору, который выступает в опере и как участник действия, и как комментатор происходящих событий.

[26] Абстрагированно-холодное звучание чембало усиливает это впечатление.

[27] Письмо Елизаветы к Марии после смерти Дарнлея (12-й эпизод) также озвучено в виде диалога, в котором его участники выступают в оппозиции друг к другу, открыто демонстрируя разнонаправленность своих намерений.

[28] Если образ Елизаветы становится в опере символическим выражением идеи рока, судьбы, довлеющей над человеком, то бароны выступают как сила, реально противопоставленная Марии. Напряженные диалогические сцены, основанные на сквозном развитии лейтмотива баронов — непреклонного, по-протестантски истового — и дополняющей его темы тревожных предчувствий — во 2, 3, 6, 7, 8, 10, 12-м эпизодах, образуют ряд конфликтных узлов действия, в которых обнажается непримиримость враждебных друг другу миров.

[29] Премьера оперы состоялась в 1981 году почти одновременно в двух театрах: в марте — на сцене Куйбышевского театра, в мае — на сцене Ленинградского Малого театра оперы и балета.

[30] Соавторами композитора при написании либретто выступили Н. Касаткина и В. Василёв.

[31] Е. Ручьевская отмечает, что «народные жанры воспринимаются сквозь призму стилей Мусоргского, Глинки, Прокофьева». — *Ручьев-*

ская Е. «Петр Первый». Музыкально-драматические фрески // Андрей Петров: Сб. статей. Л., 1981. С. 38.

[32] Любопытно высказывание В. Холоповой: «Глубинным родством связаны, на мой взгляд, камерность философской оперы Слонимского и „камеральность" флорентийской оперы на сюжеты античных трагедий. Исток этого родства — сгущенный интеллектуализм того и другого явления искусства». *Холопова В.* «Философская камерата» Сергея Слонимского // Сов. музыка, 1989, № 10. С. 22—23.

Драматична сценическая судьба оперы Слонимского, так и не получившей подлинного театрального воплощения. По окончании оперы в 1972 году в Ленинградском Доме композиторов под управлением Г. Рождественского был исполнен I акт. Лишь в 1989 году опера прозвучала полностью в концертном варианте под управлением М. Юровского и два года спустя почти в том же виде показана Юровским на сцене театра «Форум» (ныне прекратившего свое существование).

[33] См.: Муз. жизнь, 1992, № 13.

[34] В целом Слонимский опирается на традиции монодического пения, выстраивая протяженную мелодическую линию в основном речевого происхождения из звуковых элементов, вращающихся вокруг «осевого тона».

[35] См. об этом: Сов. музыка, 1983, № 6. С. 121.

[36] Об интонационных «портретах», сохраняющих и нередко заостряющих характерность речевых высказываний, но вместе с тем по-современному мелодически выразительных, см.: *Тараканов М.* Творчество Родиона Щедрина. М., 1980. С. 291.

[37] Одновременно он может трактоваться как форма высшего порядка, объемлющая всю оперную композицию. В моноопере этот факт самоочевиден, что же касается одноактной оперы с участием двух героев и оперы полнометражной, то он подтверждается центростремительным характером драматургического развития.

[38] Первое концертное исполнение состоялось в 1964 году в Московской консерватории.

[39] «Записки сумасшедшего» — единственное сочинение Гоголя, полностью написанное от первого лица, целиком воспринимаемое как слово героя.

[40] С первой оперой Буцко перекликается его третья опера — «Из писем художника» (по письмам К. Коровина), написанная десятилетием позже. Здесь реализуется мысль композитора о воплощении в опере творческой личности, чуждой практицизму повседневности, житейской пошлости.

[41] Вокальная «речь» героя насыщена интонациями разного плана — и выразительными декламационными «жестами», и мелодически распевными оборотами лирического плана, и жанрово-характеристическими.

[42] Позже, во II акте (7, 9, 10-й эпизоды) герой попадет в стремительный водоворот токкатного движения. Сфера токкатности становится олицетворением образа внешнего, чуждого мира.

[43] Первое исполнение состоялось во Всесоюзном Доме композиторов в 1976 году. Известность приобрела и созданная ранее моноопера Фрида «Дневник Анны Франк».

[44] Премьера оперы состоялась в 1986 году на сцене Национальной оперы в Париже. В 1989-м ее постановку осуществил Пермский театр оперы и балета.

[45] Своеобразной звуковой идеей оперной концепции становится хроматический двенадцатиступенный звукоряд, возникающий из инструментального «зачина» (*a — b — as — g*).

[46] О воздействии стиля Прокофьева и Шостаковича, концентрирующего многие приметы оперной музыки последней трети XX века, можно говорить и в связи с другими сочинениями, тяготеющими к «омузыкаленной прозе». Это и написанная Холминовым вслед за «Коляской» «Свадьба», и «Пиквикский клуб» Г. Шантыря.

[47] Премьера состоялась на сцене Большого театра в 1961 году.

[48] О примечательной проекции закономерностей частушки в область речитатива, отличающегося в сочинении Щедрина четкой квадратностью и интонационной стабильностью, пишет Т. Масловская. См. ее статью: Частушка в опере Щедрина «Не только любовь»: О соотношении народного и профессионального // Современные методы исследования в музыковедении // Труды Института им. Гнесиных. Вып. XXXI. С. 4—28.

[49] Скерцозность частушечных образов постоянно подчеркивается игрой тембров, порой их забавным сочетанием, неожиданными ритмическими и динамическими акцентами, ладотональными сдвигами.

[50] Наряду со свободным претворением характерных частушечных формул композитор использует во II акте две цитаты. Это мотив каргопольских припевок (на нем основан Танец трактористки) и солигаличских частушек, сопровождающий появление парней в сцене вечерочки. В III акт введена также народная мелодия «Летят утки». Ее интонируют в два голоса без слов парень и девушка, находящиеся за сценой.

[51] *Конен В.* Третий пласт // Сов. музыка, 1990, № 4. С. 75.

[52] Так, симптоматично переосмысление комической оперы в контексте специфической музыкально-театральной среды мюзикла. Назовем, например, оперу Хренникова «Золотой теленок» с характерной для нее пластически-танцевальной организацией музыкально-сценического пространства; оперу-юмореску Таривердиева «Граф Калиостро», иронически обыгрывающую атрибуты оперы XVIII—XIX веков и свободно объединяющую классицистскую стилистику с современной лирической эстрадной песенностью.

[53] Не случайно соавтором «Смерти Тарелкина» стал Г. Товстоногов (БДТ, 1983), «Тиля» и «„Юноны“ и „Авось“» — М. Захаров (Ленком, 1974, 1981).

[54] Примечательно сопоставление разных языков и в либретто: церковно-славянского, латыни, испанского (литературной основой послужила поэма А. Вознесенского «Авось»; он же — автор либретто).

[55] В этом — одно из принципиальных отличий телеверсий, рассчитанных на «домашний экран», от кинооперы с ее тягой к жизнеподобию. Воздействие последней сказывается на представлениях «большой» оперы на пленэре, на фоне памятников прошлых эпох.

Балет

XX век стал поистине «золотым веком» в истории искусства танца. Пройдя период становления, самоопределения, накопления собственных, специфических средств отражения действительности, балет занял одно из ведущих мест среди жанров музыкального театра. Вряд ли кому-либо из композиторов, кто решил сочинять музыку для балетной постановки или чье симфоническое произведение навеяно пластическими образами, придется в наши дни оправдываться перед коллегами так, как это пришлось делать Чайковскому, например, в письме к Танееву в ответ на обвинение в «балетности» его 4-й симфонии. «Я решительно не понимаю, — писал Петр Ильич, — каким образом в выражении „балетная музыка“ может включаться что-либо порицательное?»[1].

Причин исключительного успеха балетного театра много. Значительно расширился круг тем, идей, образов, которые музыка и хореография сумели освоить, воплотить, используя собственные средства и привлекая опыт литературы, драматического театра,

живописи. Жанр балета позволил сочетать символику жеста, его некоторую абстрактность, отвлеченность со стремительностью действия. Новые черты музыкальной выразительности, новые открытия в области современной пластики вошли в хореографический спектакль и помогли найти средства, адекватные новой образности несмотря на то, что союз музыки и хореографии — двух главных компонентов каждой балетной постановки — оказался разнообразным и противоречивым. Именно их синтез, как и стремление хореографии выявить сложное содержание балетной партитуры, стал главным достижением балета XX века. Различные художественные тенденции, проявившиеся в разные периоды развития искусства в XX веке, нашли отражение в балете, по-новому вскрылись возможности каждой из составляющих этот синтез. Балет оказался тем «театром без слов», к которому устремились интересы многих мастеров искусства, он открыл пути для взаимодействия музыки и театральности. Творческие судьбы балетной музыки и современной хореографии не могут быть до конца поняты вне их связи с судьбами современной музыки и драматического театра.

Музыкально-хореографическое искусство в последние десятилетия XX века переживало интересную полосу своего развития. Уверенность, что «в области балета мы впереди планеты всей», была во многом оправданной. Достаточно вспомнить успешные гастроли отечественных хореографических трупп за рубежом, восторженный прием артистов у зрителей нашей страны, интерес, который вызывали новые постановки у профессионалов и любителей. Но, несмотря на относительное благополучие, в балетном театре накопилось немало творческих проблем и противоречий. На его развитии отрицательно сказалось многое, что происходило в политической и культурной жизни страны, многое, что влияло на функционирование музыкальных коллективов. Здесь и господствовавший долгие годы командно-административный, зачастую некомпетентный стиль руководства культурой, и порой скрытые, а порой явные рецидивы «борьбы с формализмом», и навязываемые сверху псевдосовременные темы, сюжеты, и обязательное создание произведений к определенным торжественным датам, и, наконец, существование большинства балет-

ных коллективов вне контекста мирового хореографического искусства. Последнее в большей степени сказалось на развитии пластического языка современных спектаклей. Здесь и трудное экономическое положение большинства балетных трупп страны в 90-е годы, и не всегда оправданная смена «курса» творческих устремлений театра, что, как правило, приводило к исчезновению из репертуара, а значит — к полному забвению, многих спектаклей, ставших классикой XX века. Нерешенными оказались и такие проблемы, как гармония сценарной и музыкальной драматургии, их соотношение с хореографической образностью, что естественно связано с проблемой сотрудничества композитора и балетмейстера.

Жанровое и стилистическое разнообразие музыкально-хореографических постановок было обусловлено во многом синтетической их природой, позволяющей использовать и по-своему отразить искания в области музыки, литературы, драматического театра и кино, живописи и других явлений художественного творчества. Многообразие авторских решений позволяет проследить не только процессы синтеза музыки и хореографии в балетном театре России, но и взаимовлияние специфики музыкальных жанров (музыкально-театральных, инструментальных, кантатно-ораториальных) и принципов театральной драматургии.

Синтетическая природа балетного театра дала возможность непосредственно использовать выразительные средства других искусств и своеобразно преломлять жанровые разновидности, формы, стилевые особенности, идущие, в частности, из драматического театра, литературы, живописи.

За долгий путь истории балетного театра «составляющие» его синтез по-разному взаимодействовали между собой, порой как бы вытесняя друг друга, что в определенной мере стимулировало эволюцию музыкально-хореографического искусства, раздвигало его возможности, расширяло палитру выразительных средств. Взаимодействие искусств варьировалось от полного подчинения одного из слагаемых другим до относительного равноправия. Так, в спектаклях, построенных по принципу «пьеса с танцами», преобладало влияние драматического театра, а в сочинениях, где сюжет был лишь намечен, ощущалась тенденция подчинить хо-

реографию музыке, что не всегда означало их художественный синтез, так как «делание нот руками и ногами», по определению известного балетмейстера и теоретика искусства танца Ф. Лопухова[2], — это лишь попытка повторить внешнюю сторону музыкального содержания.

К концу XX века балетный театр России подошел, пережив периоды различного подхода к реализации идей синтеза искусств в хореографическом спектакле. Здесь было, с одной стороны, крайнее сближение с драматическим театром, часто ради точной передачи литературного сюжета и образов; в основе сценария хореографического спектакля оказывались сочинения наиболее сложные, с точки зрения сценической (и тем более чисто пластической) интерпретации.

С другой — целенаправленный процесс освобождения от воздействия литературы, отход от композиционных норм театральной драматургии и жанров приводили к увлечению идеей создания хореографических форм, композиций, драматургических решений на основе чисто музыкальных закономерностей, тем более что выразительные средства музыки и танца по сравнению с другими видами искусства в наибольшей степени отдалены от слова, от литературного текста.

В начале века в период кризиса жанра монументального хореографического спектакля путь сближения с театральной драматургией и режиссурой казался молодым реформаторам спасительным. В 30-е годы И. Соллертинский определил балет как «танцевальное действие, танцевальную драму»: был создан новый тип спектакля — хореографическая пьеса, драматургически осмысленная, развивающая ясную и глубокую мысль через поступки персонажей. В балетоведении хореографические спектакли, созданные по принципу сближения с драмой, получили название балеты-пьесы, хореодрамы. Чаще используется термин драмбалет, который характеризует постановки одного творческого направления, стиля.

Хореографы, прежде всего Р. Захаров и Л. Лавровский, в 30—50-е годы стремились пластическими средствами предельно точно воплотить драматический сюжет, преодолеть условность балетной образности. Но усиление значения режиссуры привело к тому, что пантомима оказалась на первом месте среди выразительных средств хореографии. Чтобы танец не воспринимался как вставной номер, останавливающий драматическое действие, велись поиски его сценического «оправдания» (эпизоды свадеб, празднеств и другие подобные «случаи из жизни», где в реальной действительности можно потанцевать).

Многие положительные черты эстетики драмбалета проявились в лучших образцах спектаклей и партитур на основе этого метода. Однако большая часть постановок грешила иллюстративностью. С годами тенденция к созданию хореографических «романов», «повестей», «пьес» путем повторения композиции первоисточника, его драматургической канвы превратила сценарий балета, а за ним и весь спектакль в иллюстрацию перипетий сюжета без глубинного постижения жизни образов средствами танца. Метафоричности танцевальных форм предпочиталась пантомима, трактуемая как аналог речи в драматическом театре.

В 60-е годы — как реакция на одностороннюю драматизацию балета — возникла и находила все больше сторонников идея, что балет — это «взволнованное действие в мире чувств, человеческих переживаний, здесь его сфера, здесь его желанное всемогущество»[3]. Новое поколение мастеров балета не приняло ряд творческих установок предшествующего периода, и прежде всего ориентацию на возможность полной аналогии между литературными и балетными жанрами, стремление как можно «ближе к тексту» первоисточника пересказать романы, повести, новеллы, как можно точнее, «натуральнее» передать драматические ситуации, найти им точное «жизнеподобное» объяснение.

Процессы, происходившие внутри балетного театра, совпали с общей тенденцией развития театрального искусства, утверждением на драматической сцене «реализма, отточенного до символа», проявились в отказе от прозаичности, в обращении к условно-поэтической театральной образности, философской обобщенности. В балете возникло стремление передать идею, тему, сюжет, образы танцевальными средствами, вернуть искусству хореографии его важнейшую специфическую черту, которую критик М. Иофьев метко определил, назвав балет «искусством поэтических формул»[4].

Три первые постановки Ю. Григоровича — «Каменный цветок» С. Прокофьева, «Легенда о любви» А. Меликова, «Спартак» А. Хачатуряна — показали, что хореография может воплощать сложные темы собственными средствами. Партитуры Прокофьева и Хачатуряна, созданные на основе сценариев периода драмбалета, получили новую жизнь. Танец перестал быть вставным номером и приобрел ведущую роль в драматургии как средство раскрытия характера, образа, как катализатор конфликта.

В балетах 60—80-х годов — «Берег надежды» А. Петрова, «Ленинградская симфония» на музыку Д. Шостаковича в постановке И. Бельского, «Ярославна» Б. Тищенко, «Броненосец Потемкин» А. Чайковского в постановке О. Виноградова, «Царь Борис» на музыку С. Про-

кофьева в постановке Н. Боярчикова — метафора, символ, знак заняли место подробных описаний действия, изложения поступков, системы взаимоотношений действующих лиц.

Авторы балета «Берег надежды»[5] — композитор А. Петров и хореограф И. Бельский, назвав свой спектакль «балет-поэма», хотели противопоставить его по стилю и способу отражения конфликта «балетам-пьесам», «хореодрамам» предшествующего периода. Музыкально-хореографическая драматургия построена на противопоставлении двух миров, двух образов жизни, что и представляет собой основной драматический конфликт балета, выраженный в обобщенно-условной форме, в образах-символах. Единая линия музыкального развития опирается на номерной принцип композиции с включением, особенно в первом акте, развернутых эпизодов, в которых претворяются черты инструментальных жанров. Драматический конфликт в балете возникает не в активном столкновении двух антагонистических сил, а в их контрастном сопоставлении. Поэтическая условность постановки Бельского резко выделялась на фоне приземленной иллюстративности многих хореографических спектаклей 40—60-х годов.

Поиски специфики балетного театра приводили к полному отрицанию какой-либо его связи с драматическим театром, к превышению влияния структурных, композиционных, драматургических средств инструментальных жанров на драматургию хореографического спектакля. В результате появились попытки создать новые музыкально-хореографические жанры: балет-поэма, балет-симфония в отличие от балета-пьесы, балета-романа, повести, хореодрамы и т. д.

Обвиняя драмбалет в иллюстративности, в стремлении сюжетно объяснить введение танца в пантомимическую ткань балета, хореографы вскоре позабыли старую, добрую форму — «действенный танец» и стали «отанцовывать» каждое «душевное состояние» героя. «Поэтический» балетный театр вместо подробного развертывания характеров и событий все чаще стал давать предельно насыщенное метафорическое их выражение. Нагромождение технических сложностей в хореографическом рисунке выдавалось за «процесс эволюции характера», о том же, что происходит в душе героя, рассказывает подчас не он сам, а его двойник или кордебалет. То, что недавно считалось открытием, превратилось в новую форму штампа. Одностороннее понимание условности в балете известный хореограф и педагог П. Гусев увидел в новом «герое» балета — «ходячем обобщении», загадочном и холодном[6].

У менее талантливых хореографов увлечение символикой, превращение героев спектакля в образы — носители определенных эмоций, в «проводники идей» в сюжетном балете приводило к схематизму при

интерпретации литературных источников, что зачастую оправдывалось мнимой близостью к обобщенной образности симфонизированной музыкальной партитуры. За мнимой симфонизацией скрывались «танцевание вообще», «ребусные» герои, отвлеченные идеи и мысли.

С течением времени прояснилось, что хореограф, руководствуясь внетеатральным мышлением, не сможет удачно поставить многоактный, сюжетный современный спектакль. На основе симфонической, инструментальной музыки не удается создать полноценный сюжетный балет-пьесу из-за существенных отличий в информации, которую эти искусства способны воплотить. Практика балетного театра подсказала мысль о новом качестве общения балета с музыкальным искусством, с драматическим театром, с законами режиссерского построения действия.

Ю. Григорович, чьи спектакли 50—70-х годов открыли новый путь балета к осознанию собственной специфики, чье творчество во многом явилось антиподом предшествующего периода, критически относясь ко многим эстетическим и практическим установкам «драмбалета», справедливо отмечал, что, «развивая традиции большого сюжетного спектакля, представители хореодрамы расширили тематику балетного спектакля, обратились к произведениям зарубежной и русской классической литературы, обогатили балетное искусство новыми режиссерскими приемами и психологическим методом в раскрытии реальных характеров... Как всякое новое поколение, сегодняшнее, заявив о себе, утверждало себя в полемике со старым, в полемике порой излишне запальчивой, но ценной, ибо в спорах, как известно, рождается истина. Потребовалось какое-то время, чтобы утихли страсти и стал возможен трезвый анализ достигнутого предшественниками, анализ конкретных достоинств из опыта для дальнейшего развития и усвоения»[7]. «Сейчас балет во многом смыкается с драматическим театром, на новом витке постигая его образную природу», — так в середине 80-х годов считал О. Виноградов[8] — хореограф, чьи художественные взгляды сформировались в период борьбы с драмбалетом, а творческие поиски были направлены на реализацию новых идей: опора на музыкальные структуры, танец — взамен пантомимы — как средство воплощения драматических коллизий, концентрированность и обобщенность как путь отражения сюжета. Цели балетной режиссуры — согласованность и единение всех слагаемых хореографической постановки — оказались актуальными и в конце века.

В. Васильев — постановщик балета К. Молчанова «Макбет»[9] в период подготовки спектакля сделал примечательное заявление: «Спектакль „Макбет“ — дань уважения целому направлению в советской хореографии — драмбалету»[10].

В работе Молчанова и Васильева «реабилитация» лучшего, что было достигнуто хореографами — приверженцами драмбалета, сочетается с претворением опыта последующих лет. Логично выстроена композиция целого, убедительна музыкальная и хореографическая драматургия всего спектакля, отсутствуют вставные номера, тормозящие действие. Эпизоды нагнетания и ослабления драматизма четко выверены: напряженное движение, жизнь образов балета оттенены сценами, рисующими картины празднеств во дворце Макбета, жанровыми картинками.

Молчанов точно ощутил временны́е закономерности балетного жанра, используя в широком смысле симфонический и в то же время ярко театральный метод музыкального развития. Ведущую роль играет тембровая выразительность солирующих инструментов, например саксофона.

«Макбет», несмотря на наличие многих персонажей, несмотря на развернутую и важную роль, которую играет в судьбе главного героя Леди Макбет, по сути своей — монобалет. Спектакль повествует о преступлении Макбета и наказании, которое приходит к нему не извне, а из глубин его души. Поэтому весь комплекс музыкальных лейттем и пластических лейтинтонаций раскрывает противоречивый образ героя.

Экспозиция и развитие образов, трагическая судьба персонажей запечатлены становлением и эволюцией музыкального и пластического тематизма. Сюжет трагедии Шекспира в интерпретации Молчанова и Васильева нельзя пересказать «в двух словах», как подчас бывает в балетных спектаклях. Авторы постановки вернули на хореографическую сцену танцовщика-актера, и потому не случайным было программное заявление Васильева, приведенное выше.

В балетном театре последней трети XX века синтез искусств проходил новую стадию своего развития, а во многом и становления нового качества, что обусловлено поисками форм, способных отразить по-новому темы, идеи и образы в их единстве и многообразии. Этот процесс охватил различные стороны музыкально-хореографического искусства: его жанры, стиль, интонационно-образный строй, пластическое решение. Тенденция гибридизации жанров музыкального театра (опера-балет) и впитывания специфики иных музыкальных жанров (балет-оратория, балет-симфония, рок-балет) сопровождалась сближением со смежными видами искусства (телебалет). Общение с литературой, драматическим театром влияло на жанровые черты и на драматургию хореографического спектакля.

Практика искусства хореографии XX века в понятие «балет» все чаще включала не только многоактные или одноактные сюжетные спектакли со сложным драматургическим развитием образов, но и самые разнообразные модификации данного искусства, все типы художественно-профессионального творчества. Можно наметить размежевание этого вида искусства на *программный* и *беспрограммный* балет[11].

Программные балеты — это постановки, обладающие достаточно ярко выраженной конкретностью хореографических образов, имеющие название или объявленную программу (для сюжетного спектакля, как правило, — либретто), или эпиграф, четко ориентирующие зрительское восприятие. Программный балет включает все разновидности хореографических представлений — от многоактных спектаклей до лирических миниатюр — и связан с литературой, что проявляется не столько в заимствовании сюжета литературного первоисточника, сколько в явных параллелях, которые возникают при анализе содержания хореографической постановки с основными литературными родами, в особенности с драмой и лирикой.

Беспрограммный, или, как называют зарубежные авторы, «чистый» («инструментальный») балет представляет собой хореографические композиции, в которых делается попытка строить пластический рисунок на основе развития музыкальных интонаций, музыкальных тем без опоры на какой-либо сюжет, без воплощения конкретного характера, образа, без передачи эволюции эмоционального состояния. Главным «героем» в беспрограммном балете становится хореографическое Pas, само пластическое движение, освобожденное от конкретного смысла, от жизненных ассоциаций. Чаще всего такие постановки осуществляются на основе музыки, не предназначенной для балетной сцены. И хотя «небалетная» музыка использовалась и для создания сюжетных спектаклей, удачи в хореографической интерпретации инструментальной музыки связаны чаще всего с бессюжетными и беспрограммными постановками, так как при сюжетном прочтении «небалетной» музыки хореограф чаще всего сталкивается с непреодолимыми трудностями в соотнесении сюжетно-танцевального и музыкального ряда.

Композиторское творчество 60—90-х годов в целом ориентировалось на сближение традиций русского балета и современного музыкального языка, методов формообразования. Новые черты музыкальной выразительности, новые открытия в области пластики вошли в хореографический спектакль и помогли найти средства, адекватные новой образности, несмотря на то что союз музыки и хореографии нередко оставался противоречивым. Тем не менее новое отношение к их синтезу, как и стремление хореографии воплотить содержание музыкальной партитуры, явились главным достижением балетного театра рассматриваемого периода.

Среди композиторов разных поколений, которых привлекал жанр балета, были Р. Щедрин, А. Петров, А. Шнитке, А. Эшпай, Э. Денисов, В. Гаврилин, Т. Хренников, В. Кикта, А. Чайковский, К. Молчанов, В. Успенский, М. Броннер, Ш. Каллош, В. Артемов, М. Минков, А. Градский, Г. Гладков, Ю. Саульский, Д. Ставонин, П. Ладыженский, Д. Суворов, Г. Гоберник, Г. Банщиков, А. Журбин, Б. Петров, С. Жуков и другие.

Яркими творческими достижениями отмечена постановочная работа Ю. Григоровича, О. Виноградова, Н. Касаткиной и В. Василёва, В. Васильева, Н. Боярчикова, М. Плисецкой, Б. Эйфмана, Д. Брянцева и других хореографов.

Значительно расширился круг тем, идей, образов, которые музыка и хореография сумели освоить. Ведущая тема большей части спектаклей — Человек во всей сложности жизненных обстоятельств, вечные вопросы борьбы Добра и Зла — приобрела смысл личной ответственности каждого перед своей судьбой и перед окружающей действительностью. Балетный театр, запаздывая в постановке публицистически актуальной тематики, давал своего рода сгусток идей современности, своим условно-обобщенным языком порой говорил о проблемах времени более емко и точно, чем многие смежные виды искусства.

Сказочные и мифологические персонажи классической литературы оказывались созвучнее новому времени в гораздо большей мере, нежели псевдосовременные герои в балетах на «злобу дня».

Обращаясь к драматическим периодам отечественной истории, создатели музыкально-хореографических спектаклей ставили своей целью показать истоки формирования русской нации

(«Ярославна» Б. Тищенко, «Сказ о земле русской» Д. Ставонина), раскрыть глубинные процессы, оказавшие влияние на становление и укрепление российской государственности через судьбу героев, часто конкретных исторических персонажей, рассказать о переломных этапах ее развития, отыскать причинные связи между прошлым и настоящим («Степан Разин» Н. Сидельникова, «Иван Грозный» на музыку С. Прокофьева в редакции М. Чулаки, «Царь Борис» также на музыку Прокофьева в транскрипции Н. Мартынова, «Каменный идол» Д. Суворова, «Свет мой, Мария» В. Кикты, «Броненосец „Потемкин“» А. Чайковского, «Баллада 20-х годов» Г. Шумилова, «Круг» А. Эшпая). Трагическая судьба поэта и судьба России — основная тема вокально-хореографической симфонии «Пушкин. Размышления о поэте» А. Петрова.

Наряду с тенденцией соединения различных искусств продолжался «перевод», «транспонирование» в балет художественных явлений, характерных для одного из слагаемых синтеза. Сказанное прежде всего проявилось во взаимоотношениях с литературой, давняя связь с которой обрела новые черты: авторы хореографических спектаклей выбирали для сценической интерпретации сложнейшие литературные произведения, где исследованы тончайшие движения души, нюансы психологических состояний.

Так, на основе произведений отечественной литературы возникли «Чайка», «Дама с собачкой» Р. Щедрина и «Анюта» В. Гаврилина по Чехову, «Метель» на музыку Г. Свиридова по Пушкину, «Ревизор» А. Чайковского и «Женитьба» А. Журбина по Гоголю, «Война и мир» В. Овчинникова по Толстому, «Женитьба Бальзаминова» В. Гаврилина по Островскому, «Мастер и Маргарита» А. Петрова и одноименный балет Э. Лазарева по М. Булгакову, «Оптимистическая трагедия» М. Броннера и «Комиссар» Г. Банщикова по Вс. Вишневскому, «Ангара» А. Эшпая по А. Арбузову, «Дом у дороги» В. Гаврилина по А. Твардовскому, «Двенадцать стульев» Г. Гладкова по Ильфу и Петрову, «Тимур и его команда» В. Агафонникова по А. Гайдару, «Гусарская баллада» Т. Хренникова по Ф. Гладкову.

Образы зарубежной классики нашли воплощение в «Макбете» К. Молчанова и одноименном балете Ш. Каллоша, в «Пере Гюнте» А. Шнитке, «Разбойнике» М. Минкова, «Исповеди» Э. Денисова, «Любовью за любовь» Т. Хренникова.

Сохраняя идею литературного первоисточника, авторы балета подчас достаточно далеко отходили от него. Так, в балете В. Кикты «Дубровский» усилена тема социальной несправедливости, борьбы крестьян и семьи Дубровских против жестокости Троекурова и ему подобных[12]. Переосмыслен сюжет фантасмагории «Солярис» в балете С. Жукова, хотя сохранен необычный «герой» романа С. Лема — вселенское подсознание, что потребовало необычных музыкальных и визуальных средств[13]. Важным компонентом стала сценография; эпизоды традиционного симфонического звучания сливаются с масштабными пластами электронной музыки, пронзительными эффектами синтезатора, с «конкретными» голосами земли (шум океана, крики птиц, плач ребенка, скрежет разрушения). Исходным моментом балета «Пер Гюнт» Шнитке в постановке Дж. Ноймайера послужила знаменитая драма Г. Ибсена, но лишь первый и частично третий акты повторяют коллизии пьесы.

Стремление точно и последовательно претворить фабулу литературного первоисточника, как правило, приводило к иллюстративности музыкального или хореографического материала. Например, широкомасштабные идеи Н. Боярчикова в балетах «Геракл» и «Тихий Дон» обернулись вялой традиционностью музыки, прикладной по своей функции. Н. Мартынов сочинил для «Геракла» дансантную, но малоинтересную партитуру с лирическими Адажио и громкими кульминациями[14]. Партитура «Тихого Дона» Л. Клиничева[15] также традиционна: в развернутых танцевальных эпизодах, рисующих среду, слышны интонации казачьих песен, жанровые картины сменяются батальными, лирические — драматическими, музыка которых вне сцены не представляет художественной ценности. Сотрудничество с хореографом, чьи профессиональные идеи во многом новаторские, но отношение к музыке потребительское, обнажило одну из самых острых, болезненных проблем балетного театра.

По-разному поняли идею создания многоактного «балета-хроники» «Война и мир» по Л. Толстому композитор В. Овчинников и хореограф В. Смирнов-Голованов (он же либреттист)[16]. Музыка Овчинникова, включающая обширные симфонические эпизоды, вступила в противоречие с хореографической драматургией, построенной по сюитному принципу, она не вмещается в структуру

сцен, размывает конструкцию постановки. Композитор сочинил ряд ярких, запоминающихся тем (сквозная лейттема первого вальса Наташи, дуэт Пьера и Наташи), но ни главные, ни многочисленные эпизодические персонажи не получили достаточно рельефных музыкальных характеристик, соответствующих замыслу хореографа, который большое внимание уделил подробному пересказу сюжета и портретно-изобразительной пантомиме.

В отличие от жанра «литературной оперы», где наметились определенные достижения, попытки создать «литературный балет» не увенчались успехом и часто приводили к возврату худших традиций драмбалета.

Иной, более плодотворный метод состоял в том, что на балетную сцену переносились не сюжет романа в его повествовательно-описательном течении, а взаимоотношения героев, выражающие их характеры и идею произведения в сложной танцевальной полифонии. Из литературного произведения черпалась лишь концепция, образный мир, а не сюжетные ходы, ситуации; устранялось все, несвойственное природе балета. Спектакль делал зримым внутреннее содержание событий и чувств, открывал нечто новое в хорошо знакомом произведении.

Сближение литературы и музыки в балете происходило за счет привлечения специфических форм и средств *драматического театра*, тех композиционных особенностей драматургии, которые можно использовать, учитывая отсутствие в искусстве танца такого важного фактора, как слово, а также благодаря относительной конкретности хореографического движения, узнаваемости жеста, Pas в сочетании с программой спектакля (сюжетом или кратким обозначением содержания). Если же в балетном спектакле возникал самостоятельный сюжет, влияние драматургических закономерностей театрального искусства все равно проявлялось, событийность сценарной первоосновы неизбежно в той или иной мере вызывала опору на законы драматического театра. Сближение балета с драматическим театром происходило на новом, современном уровне, с учетом ошибок недавнего прошлого. Такая направленность предопределяла и особенности музыкальной драматургии, хотя давала композитору возможность достаточно свободно использовать и номерной, и сквозной, и монтажный, и контрастно-составной способы организации материала.

Другой путь развития балета связан с усилением роли собственно *музыкальных* закономерностей, жанровых и формообразующих принципов. Взяв за основу симфонизированную балетную партитуру, хореографы, как правило, решали пластические идеи и образы в обобщенно-символическом плане, и лишь изредка герои получали сценически выпуклую, конкретную, персонифицированную пластическую характеристику.

Все балетмейстеры — и письменно, и устно — провозглашали верность музыке, утверждали, что именно она определяет не только структуру и образность каждого танцевального фрагмента, но и внутреннее развитие хореографии всего спектакля, убедительно рассуждали о своем стремлении следовать музыкальной логике, строить пластические интонации на основе музыкальных. Между тем практика театра показала, что «верность музыке» порой подменялась диктатом хореографа, а взаимодействие искусств целиком зависело от его творческой манеры.

Хореографы продолжали обращаться к новым оригинальным балетным партитурам, осуществляли постановки (сюжетные и бессюжетные) на небалетную музыку любых жанров и, наконец, подбирали музыкальные фрагменты из различных сочинений по принципу компиляции, ориентируясь на свой замысел спектакля и вовсе не заботясь о цельности музыкальной драматургии. По их заказу создавались вольные транскрипции на основе сочинений одного или нескольких авторов.

Композиторы, вдохновленные тем, сколь рьяно хореографы в своих постановках используют *любые жанры* небалетной музыки, сочиняли порой балетные партитуры по законам лишь инструментальных жанров без учета возможности их пластического воплощения.

Каждый из методов создания музыкальной и хореографической драматургии принес как сочинения яркие, творческие удачи, так и опыты, в которых отразились крайние, отрицательные тенденции этих двух направлений, ставших ведущими в XX веке и долгое время находившихся по отношению друг к другу в оппозиции.

Последние три десятилетия в развитии балетного жанра совмещают все крайние искания в области создания синтетической музыкально-хореографической драматургии, дают примеры разного подхода к единению музыки, хореографии, драмы, литературы.

Жанровую структуру, форму изложения, драматургию, композицию хореографического спектакля во многом определяет тип

конфликта, который, учитывая *театральную* природу сюжетного спектакля, в наиболее обобщенном плане по содержанию, эмоциональной остроте и окрашенности определяют как трагический, драматический и комический. Способ реализации каждого из них в свою очередь зависит от подхода авторов к типу музыкально-хореографического спектакля, методу построения драматургии, что выражается в приближении к балету-пьесе или к симфонизированной модели с обобщенной подачей образов.

Как литература, не предназначенная для сцены, дала возможность драматическому театру понять, принять и использовать особую природу ее драматизма, уловить его новые и чрезвычайно тонкие грани, развить новые принципы и приемы театральности, так и драматический театр помог освоить и воплотить на балетной сцене темы, сюжеты всех родов литературы.

Лучшие *трагедийные балеты*, поставленные в последней трети XX века, отличает максимальная концентрация действия вокруг главной идеи, главного конфликта. В основе драматургии — серия эпизодов непосредственного столкновения, поединков противоборствующих сил, причем в узловых кульминационных моментах. Трагедийный пафос достигается за счет использования экспрессивного музыкального тематизма, острого столкновения музыкальных образов, предельно контрастной конфронтирующей пластики. Важное драматургическое значение в балете-трагедии, как и в иных жанрах хореографических спектаклей, получили монологи: они призваны раскрыть психологическое состояние героев, их человеческую сущность, помогают увидеть образ в развитии, разгадать «ход мыслей» персонажа. Такие эпизоды возникают в момент экспозиции образов и как кульминация развернутых танцевально-действенных сцен, они же могут завершать или предварять массовые эпизоды.

Ставшая классикой постановка Григоровича балета «Спартак» А. Хачатуряна в новой авторской редакции[17] может служить примером создания трагедийного спектакля, истинно балетного сценария, композиции, драматургии, примером тем более поучительным, что первоначальный вариант партитуры и первые сценические версии были созданы по штампу балета-драмы, где подробно экспонировались и герои спектакля, и конфликт, и место действия, например в масштабных сценах «Рынок рабов», в эпизодах, характеризующих римское общество,

давались несколько вариантов боя гладиаторов и т. д. Все этапы развития сюжета в новой постановке Григорович показал выпукло, с предельной напряженностью и концентрацией действия. При ярко экспрессивном характере музыкально-пластической образности, предельной поляризации антагонистических сил балет тяготел к обобщенности событий, образов, чувств, чему способствовал отказ от дивертисментных эпизодов, от второстепенных действующих лиц, от подробной бытовой конкретизации.

Масштабность происходящего углублялась показом лишь основных, узловых моментов событийной линии интриги, трагедийного конфликта. Сценарная схема обрела четкую композиционно-драматургическую логику: три акта, в каждом из них — четыре картины и три монолога (у Спартака их пять, у Эгины — два, у Красса и Фригии — по одному). Так, пять монологов Спартака не просто фиксируют состояние героя. Каждый из них — это центральный эпизод в развитии драматического конфликта, это путь от осознания необходимости борьбы за свободу до подвига и бессмертия.

Древнегреческий миф об изобретателе Дедале и его сыне Икаре издавна волновал воображение художников разных эпох. В подвиге отца и сына, сумевших создать крылья и взлететь на них подобно птицам, нашла отражение давняя и вечно новая мечта человека познать мир, разгадать и победить законы природы. Гибель Икара, забывшего наставления отца и поднявшегося слишком близко к Солнцу, стала символом смелых дерзаний человеческого духа, героического подвига во имя исполнения мечты, несмотря на опасности и смертельный риск. В либретто балета «Икар» С. Слонимского сохранено лишь то, что подчеркивает главную мысль мифа[18]. Развитие сюжета значительно драматизировано, большую напряженность получил основной конфликт. Композитор акцентировал внимание на борьбе человека за право на творческую, дерзновенную мечту, его готовности к подвигу ради вечного стремления познать новое, неизведанное. Против разума и силы духа выступают деспотизм и косность власти, способной унизить, сломать, растоптать все, что помогает полету как символу свободы. Икару, стремящемуся осуществить свою мечту о полете, противостоят властитель острова Архонт и его окружение — сикофанты. Образ Архонта непохож на традиционных балетных злодеев. Он в упоении властью способен легко менять свое настроение от неожиданной милости до гнева, но

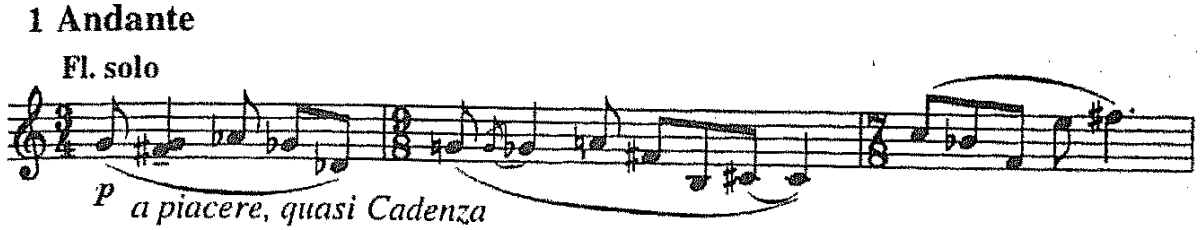
он глубоко ненавидит, уничтожает все новое, всех, кто не подчиняется его царственной воле.

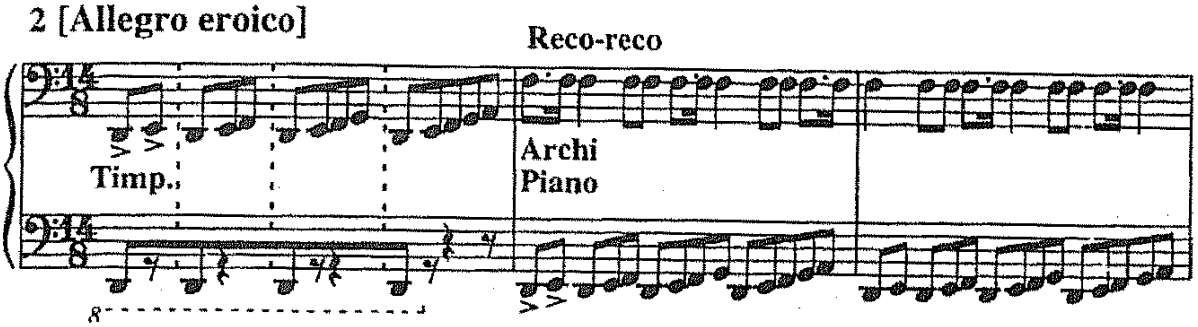
Казалось бы, конфликт предельно ясен. Однако недаром Васильев, создавший в Большом театре две редакции балета, предложил две различные концепции разрешения конфликта — два варианта гибели Икара. В первом случае — в результате выстрела Архонта, во втором — согласно мифу: слишком приблизившись к Солнцу. Во втором варианте есть определенная алогичность: Икар умирает без участия Архонта и таким образом конфликт двух полярных характеров, заданный с самого начала спектакля, не приводит к развязке. Трагическая гибель главного героя без прямого столкновения с противоборствующими силами действительно выглядит драматургически неоправданной в том случае, если основной конфликт рассматривать по аналогии с конфликтом между Спартаком и Крассом в балете Хачатуряна. Однако Икар — не воин, не борец за свободу в прямом действенном выражении. Путь от зарождения мечты к ее осуществлению проходит через сомнения, упорную борьбу, горькие испытания, поражения, волевой порыв, осознание своей жизненной цели.

Действие основано на принципе контрастного сопоставления и столкновения разноплановых музыкальных сцен: поначалу небольших эпизодов, а во второй части — симфонических картин, приобретающих все более масштабный характер и имеющих ключевое значение в развитии основного конфликта. Замкнутость отдельных номеров, расчлененность целого на самостоятельные музыкальные картины преодолеваются введением в разнохарактерный материал тематизма, сходного вместе с тем в интонационном плане, что может приобретать значение лейттематизма, а может восприниматься как экспозиция, разработка и реприза, «синтезирующая», часто в виде сложного контрапункта, тематизм балета. Таковы 4-я картина — «Одиночество» — и заключительная — «Полет Икара». В партитуре нет нейтрального материала. Некоторые будущие важные темы сначала подаются в более ранних номерах как предвосхищение, как намек, предчувствие предстоящих событий. В эпизоде «Мечта Икара» звучит «зерно» темы «Ковки крыльев», а в «Дионисийском танце» — тема шествия.

Попевочное строение тематизма Икара и его окружения, «цепной принцип» развития не только позволяют бесконечно, за счет многоступенчатости сжатия и расширения тем-вариантов, продлевать мелодию, но и служат источником нарастания экспрессии.

Особый динамизм движению Икара от мечты к подвигу придает стихия ритма. Свобода непериодических сложных размеров лирической линии балета (см. *пример 1,* «Дуэт Икара и Девушки») сочетается с наращиванием динамики ритма за счет по-новому организованной остинатности в темах, связанных с реализацией мечты о полете (*пример 2*, «Ковка крыльев»):



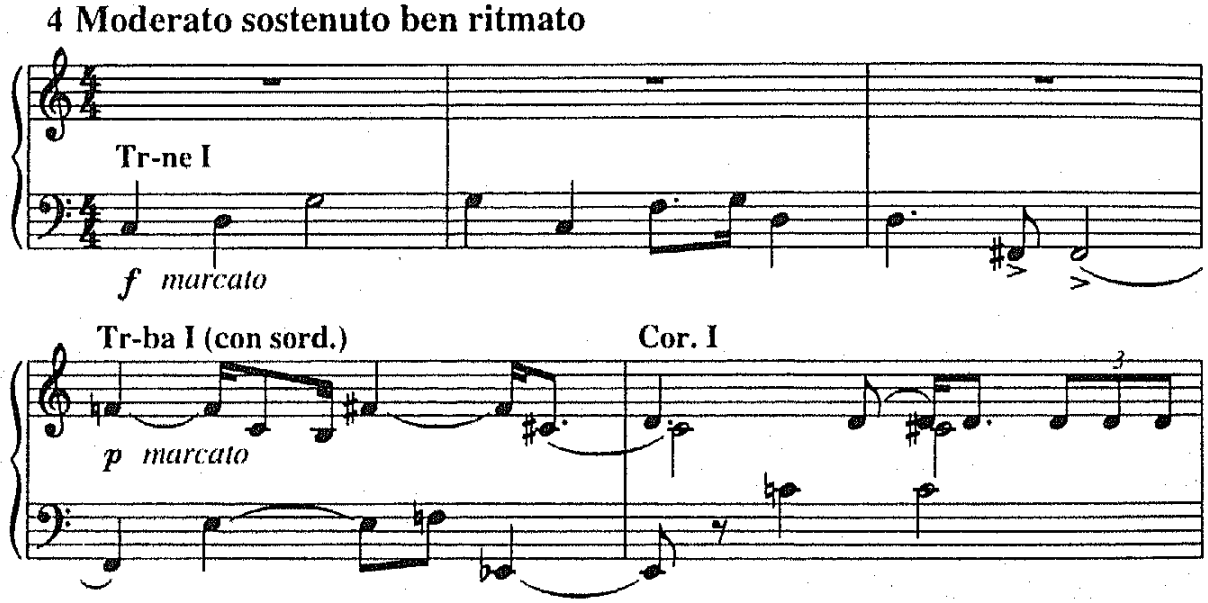


Не стилизуя музыку балета под античность, Слонимский широко использует черты архаики в ладовом и оркестровом колорите, интервальном строении тем (полутоновые, четвертитоновые и кварто-квинтовые обороты в комплексе тем, связанных с лирической линией, — начиная с № 5, «Дуэт Икара и Девушки», см. *пример 1*; фригийская секунда, пониженные кварта и октава в «Сказе об Икаре»):

Черты ораториальности и эпичности придает музыке «Икара» звучание хора, включенного композитором в партитуру балета. Его использование вызывает ассоциации с античной трагедией, помогает «по-балетному» передать ее особенности. Хор комментирует действие спектакля, как бы обращаясь непосредственно к зрителям.

Хоровые эпизоды обрамляют произведение, вводятся в узловые кульминационные моменты действия (в 4-й и 5-й картинах героизм подвига Икара подчеркивается вплетением хора в каждую новую волну симфонического нарастания). Взаимосвязь, существовавшую в театре Древней Греции между главным персонажем и хором, Слонимский и Васильев подчеркнули «пристрастностью» хора к главному герою, что отразилось, например, в эпизодах сочувствия герою (2-я картина I акта, «Горе Икара») и в общем строе музыкального материала. Вплетаясь в оркестровую ткань, хор в значительной степени влияет на колорит и стиль музыки в целом, на формы развития (фрагмент эпизода «Горе Икара»).

Вариационность, полифония, динамические нарастания звучности оркестра — основа музыкального развития. Например, полифоническое сочетание, столкновение двух контрастных групп лейттем — Икара и Архонта — выражает драматический конфликт балета, проходя часто в контрапункте:



Черты ораториальности постепенно усиливаются к 4-й и 5-й картинам, отдельные эпизоды которых звучат как вокально-симфонические поэмы, что соответствует композиционному строению балета: от цепи законченных номеров в первом акте до трех развернутых симфонических картин во втором.

Благодаря хору балет порой воспринимался как эпический сказ. Однако эпическое здесь тесно переплетается с лирическим монологом «от автора». В 60—70-е годы такое сочетание стало характерным для театрального искусства в целом. Спектакль часто представлял собой лирический монолог — «рассказ от автора», изложенный в драматической форме. Автор мог и непосредственно вводиться на сцену наравне с другими персонажами.

В соответствии с общим замыслом — приближения к традициям древнегреческого театра — Васильев включил хор непосредственно в сценическое действие, расположив его в глубине сцены на специальном возвышении в виде лестницы величественного храма. Функции хора не ограничивались пением, он двигался (либо повторяя танцевальный рисунок кордебалета, либо разыгрывая своеобразную пантомиму, либо выражая различные эмоции в греческих театральных масках). Так в традициях античной трагедии хор не только комментировал, но и по-своему интерпретировал происходившее на сцене.

Многосоставность, многоплановость музыки «Икара» позволили Васильеву в первой постановке использовать еще один, характерный для театральной практики тех лет прием: распределение действия как минимум в двух сценических и даже временны́х плоскостях. На трех сценических площадках разного уровня происходило действие как бы в трех измерениях: первый — реальность, второй — мечты и мысли героя, третий — отношение автора к происходившему.

Столкновение Икара и Архонта показано через интонационную, метроритмическую, ладогармоническую поляризацию музыкальных характеристик, что повлекло за собой аналогичное хореографическое решение. Полетность, устремленность ввысь, открытость пластических движений и поз в партиях Икара и его возлюбленной, пластическая кантилена в лирических эпизодах, в дуэтах героев — все это контрастирует с угловатостью поз, нарушением гармонии, изломанностью линий танцевального рисунка в «языке» антагонистов героя.

Гротескные краски, рисующие сикофантов, призваны создать образ страшной силы, неспособной возвыситься до дерзновенной мечты, понять красивые, ясные чувства и поэтому глумящейся надо всем, что превосходит низменные интересы быта.

Разнообразно решалась проблема взаимоотношений «герой и масса» в современном *балете-драме с исторической или героической тематикой.* Не психология личности, не развитие характера, а психология массы, конфликтное столкновение антагонистических сил, конфликт мировоззрений в масштабе целых классов, общественных систем интересовали, например, хореографа И. Бельского в период работы над «Берегом надежды» А. Петрова и «Ленинградской симфонией» на музыку 7-й симфонии Д. Шостаковича, а также О. Виноградова при постановке «Ярославны» Б. Тищенко, «Броненосца „Потемкин“» А. Чайковского. Герой в спектаклях такого рода не выделяется среди массы как исключительная личность. Он часто выполняет как бы роль корифея хора («Берег надежды», «Ярославна»). Обобщенный характер музыкального тематизма фиксирует определенное состояние, а не индивидуальные черты героя, что влияет на драматургические принципы: на основе законченных эпизодов конфликт возникает путем контрастного сопоставления образов.

Авторы балета «Я р о с л а в н а» (композитор Б. Тищенко, сценарист, хореограф-постановщик и художник О. Виноградов), оттолкнувшись от литературного первоисточника, предложили свою трактовку «Слова о полку Игореве», отличную от традиций «Князя Игоря» Бородина[19]. В спектакле нет логично выстроенного сюжета, развитых музыкально-хореографических характеристик персонажей, есть обобщенный образ эпохи, в которой происходят известные события, есть эмоциональное восприятие, современный взгляд на коллизии, не потерявшие свою актуальность и сегодня.

На месте Игоря в период междоусобиц мог оказаться любой из князей раздробленной Руси, и потому он предстает как собирательный образ, чья судьба — символ времени. Ярославна олицетворяет скорбь народа, Святослав — мудрость, Игорь — воинственность. Эпическое решение темы сочетается со сценами, пол-

ными драматизма. Это картины междоусобной вражды, несущие чувство нарастающей тревоги, тоски и боли. Они стали основой конфликта, причиной похода Игоря и его поражения. В музыке нет «портрета-характеристики» героя, нет «сквозной» темы Игоря (как и иных персонажей). Развитие идет за счет движения лейткомплексов, связанных с противоборствующими силами, за счет внутренней экспрессии каждого музыкального построения обобщающего плана.

Музыкальная партитура без контрастной образной индивидуализации породила аналогичное пластическое решение, что проявилось в известной метафоричности сценических образов, в намеренной скульптурности и символичности мизансцен. Виноградову нельзя отказать во внимании к музыкальному материалу, в частности к принципам организации формы — динамизации действия за счет постепенного заполнения сцены в соответствии с аналогичным приемом в музыке. Статика в сценическом решении косвенно отразила эпическую повествовательность хоровых эпизодов балета, чья архаичность и суровый колорит сказались в пластике русичей.

Для создания образа Древней Руси композитор воскресил архаичные пласты старой крестьянской песенности, использовав при этом современные приемы развития музыкального материала и в ладогармоническом (серийная техника, алеаторика, сонористика), и в метроритмическом отношении (полиритмика, сложные метроритмические сетки с потактовой сменой метра).

В партитуру балета введен хор, в партии которого претворен стиль древних церковных песнопений. Использование хора в балете — не редкость для XX века. Но в отличие от других сочинений, где звучание голоса — колористическая краска или, по контрасту со всей партитурой, раздел драматургии — носитель основной идеи, провозглашенной в прологе или эпилоге, в «Ярославне» хор наряду с оркестром стал основой ораториально-симфонического по сути произведения.

На первый план в балете выведена Ярославна как образ Родины, символ скорби и страданий народа, как наиболее яркий проводник национальной определенности партитуры. Связи с фольклором опосредованны, но они ощущаются в опоре на фольклорные жанры плача, причитаний в партии Ярославны и ее окружения.

Наибольшую обобщающую силу приобрел собирательный образ половцев, чья музыкальная характеристика вненациональна. Это притягательный, коварный и враждебный ориентальный мир, где совмещаются экзотика, склонность к медитации и воинственная степная стихия. Две битвы с половцами — это не картины схваток, а характеристика враждебной силы — половцев, какими они сохранились в памяти русичей.

Хореограф, поручив партии половцев (беспощадная паутина рук и стрел) женскому кордебалету, танцующему на пуантах, нашел яркий собирательный образ, подчеркнув, по верному замечанию критика, «хилость каждого отдельно и губительную силу собранных воедино»[20].

Авторы балета, сотрудничая в процессе работы над постановкой с Ю. Любимовым, восстановили на новом качественном уровне связь искусства хореографии с режиссурой драматического театра.

Обобщенность выразительных средств при воплощении образов главных персонажей в балетах-трагедиях не отрицала детализации индивидуальных характеристик, хотя и не давала возможности раскрыть особенности их психологического состояния с той же глубиной, как это предполагается в *психологической разновидности балета-драмы*, где главное — психология личности, ее душевный мир.

Органическая связь внешнего и внутреннего, сквозного и контрсквозного действия (слияние и противоборство музыки и хореографии в едином целом — один из стимулов их реализации) дает возможность сочетания зрелищности, событийности и психологической наполненности всего происходящего в спектакле. Однако в балете как искусстве, в силу его специфики более предрасположенном передавать движение «состояний» и внутреннее действие, событийная сторона сюжета менее развита по сравнению с драмой. Сила балета — в отображении чувств, переживаний его героев. Сцены, характеризующие душевное состояние персонажа, как правило, более пространны в композиции целого. Показ поступков, конкретных действий всегда ограничен краткими, «ударными» эпизодами. Показ реальных действий в балетах лирико-психологического, трагедийного, драматического плана, требующих больших обобщений, происходит в кульминационных моментах драматургии.

Герой психологического балета-драмы обычно наделялся индивидуальными, ярко выявленными, подчас противоречивыми качествами, что, как правило, отражает танец-монолог. В отличие от героя балета-трагедии, он не имел «своего окружения», хотя более, чем герой трагедии, вступал в непосредственное, личное взаимодействие со средой, с другими персонажами. Эволюция его образа раскрывалась в дуэтах, трио, ансамблевых эпизодах, трактуемых иначе, чем в классических балетах XIX века (там сочетание «солист — кордебалет» понимается по принципу «мелодия — аккомпанемент»), часто под «воздействием» музыкально-пластического тематизма иного персонажа. Лирические дуэты, например в «Спартаке», в «Икаре», призваны были эмоционально окрасить, дополнить, оттенить героическую и трагедийную линии развития образа.

Обратим внимание на особую трудность, особое «сопротивление материала» при создании балетного спектакля на основе произведений театральной драматургии: обманчивая легкость перенесения четкой композиции пьесы может перейти в иллюстрирование перипетий сюжета без глубинного постижения внутренней жизни образов средствами танца. С другой стороны, балет подчас находил свои особые выразительные средства, музыкально-хореографические и режиссерские приемы для передачи идейного и образного содержания первоисточника.

Двухчастная композиция М. Броннера и хореографа Д. Брянцева — «Оптимистическая трагедия» — содержала почти все сюжетные коллизии одноименной пьесы Вс. Вишневского[21]. Вместе с тем авторы балета по-новому взглянули на события гражданской войны, на героев известной пьесы, и прежде всего — Комиссара. Этот образ, давно превратившийся в некий символ, здесь стал более психологически емким, приобрел лирические черты. Произошло это во многом потому, что авторы спектакля, работая в тесном сотрудничестве, показали две несхожие грани единого образа, подчеркнув эту идею и музыкально, и посредством введения в балет двух исполнительниц для создания образа Комиссара.

Подобный режиссерский ход оправдан многогранностью музыкальной характеристики главной героини. Целый комплекс интонаций волевых, взрывчатых, драматических сопровождает

Комиссара — руководительницу отряда моряков (первая исполнительница). Интонации горестных вздохов и одновременно успокаивающие «раскачивающиеся» мелодические фигуры рисуют женственную, мягкую сторону натуры; робкие инструментальные шаги, принимающие порой скерцозную окраску, — юное, ласковое, шаловливое существо, готовое весело порезвиться (вторая исполнительница).

Облик одной из исполнительниц роли был привычен: строгая женщина в кожанке и сапогах. Другая представала юной девушкой в белом, легком платье, какие носили «барышни из интеллигентных семей» в канун революции и гражданской войны. На первый взгляд, такое решение образа Комиссара могло лишить его цельности, превратиться в демонстрацию «раздвоения» личности. Композитор и балетмейстер избежали этой опасности. Они создали образ женщины сильной, уверенной в правоте дела революции, и одновременно показали глубину ее душевных переживаний, ее трепетную мечту о счастье, о любви.

В пьесе Вс. Вишневского заложены возможности ее балетной интерпретации: концентрация действия, отсутствие мелких бытовых подробностей и фабульных перипетий, индивидуализированные и вместе с тем емкие, обобщенно-символические образы. И потому не случайно в разных балетных театрах разные авторы одновременно обратились к этому произведению. Композитор Г. Банщиков и хореограф А. Дементьев назвали свою версию «Комиссар»[22]. К сожалению, они пошли по пути «пересказа» сюжета пьесы, усилили внешнюю, зрелищную, иллюстративную сторону постановки, конфликт Комиссара и Сиплого превратился в «сведение личных счетов», оказались сдвинутыми смысловые акценты, появились ничем не оправданные сценические ситуации, носящие сугубо развлекательный характер жанровые зарисовки, призванные характеризовать уходящий быт. Однозначность трактовки снизила трагедийный накал происходящего, а просчеты сценарной драматургии не компенсированы крепко организованной музыкальной драматургией.

Сохранив нравственную проблему взаимоотношений героев пьесы В. Розова «Вечно живые», композитор В. Успенский и хореограф И. Бельский лишь пунктирно наметили событийную канву сюжета в балете «Л е т я т ж у р а в л и»[23]. Их внимание сосредоточено на психологическом осмыслении событий военных лет,

на эмоциональных переживаниях главных героев — Вероники, Бориса, Марка. Прелюдия спектакля, лирическая заставка-вокализ мужского и женского голосов, воспринимается как обобщенный образ любви, верности. Одиночество Вероники — расплата за ее предательство Бориса — подчеркнуто исчезновением второго голоса из темы любви, которая постоянно сопровождала их, пока они были верны друг другу.

Свой двухактный балет Успенский назвал хореографической поэмой. Единство контрастных, относительно замкнутых эпизодов, как и непрерывность движения сценического действия, достигнуты симфоническим развитием основного тематизма, реминисценциями-арками, а также слиянием некоторых номеров в более крупные эпизоды концентрической, трехчастной репризной и рондообразной структур.

Авторы балета нашли музыкально-хореографический эквивалент таким понятиям, как человеческая память, совесть, верность. Это образ Журавля, чья драматургическая роль очень важна. Прозрачный и зыбкий колорит музыки (синтезатор, колокольчики, струнные в высоком регистре) постепенно, с привлечением более насыщенных тембровых красок приобретает «земные» черты, как бы вбирая людские заботы. В то же время все лейттемы, характеризующие психологические переживания героев, развиваются и преображаются под воздействием темы Журавля и коренных изменений, которым эта тема подвержена.

В хореографии балетмейстер ввел образ журавлей, что невольно ассоциировалось с классическими спектаклями. Им было найдено сценическое воплощение известных строк Расула Гамзатова о солдатах, превратившихся в белых журавлей. В разгар боя гибнет главный герой балета — Борис, но продолжает «жить» на сцене в облике журавля, незримый для любимой. Прекрасен полетный танец белых журавлей (возникали невольные ассоциации с классическими спектаклями), но страшен его смысл: сколько жизней оборвала война...

Современный вариант свойственной балету фабульной коллизии «земное — потустороннее» вычитали авторы балета «Солярис» — композитор С. Жуков и балетмейстер А. Соколов — в романе С. Лема. Но в отличие от романтических виллис здесь действовали фантомы — «слепки» с некогда живых людей.

Интерес к жанру психологического балета-драмы и достижения современной балетной музыки и хореографии находятся в

диалектическом единстве. С одной стороны, отражение личной драмы героя и его душевных переживаний потребовало наряду с использованием традиционных методов (например, лейтмотивной системы) интенсивных поисков новых музыкальных и хореографических выразительных средств, новых сценических, режиссерских решений; с другой — развитие современных приемов музыкального письма, открытия в области танцевальной лексики и новизна их взаимоотношений позволили расширить и обогатить методы воплощения психологических ситуаций.

В «Анне Карениной»[24], например, Р. Щедрин, опираясь на пластический речитатив, в качестве одного из *выразительных средств* использовал современную сонорно-фактурную технику письма, звучащую здесь предельно экспрессивно. Ощущение тревожного ожидания, овладевшего душой героини, возникает благодаря использованию сонористики, стереофонии, тембро-ритмофактурного тематизма, аккордов-кластеров. Перечисленные приемы служат не изображению фона действия, а создают выразительный контраст между внутренним миром Анны и окружающим ее обществом.

Новая партитура Щедрина вызвала у профессионалов разноречивые отклики. Например, по-разному было воспринято включение в остросовременное звучание щедринской музыки тем из произведений Чайковского. Речь шла не столько об эстетических оценках, сколько о «теоретических» разногласиях. Неясно было, как определить использованный композитором прием: коллаж ли это (то есть намеренное использование в сочинении чужеродного музыкального материала) или что-то принципиально новое. «Первое впечатление от его музыки, — писал М. Тараканов, — связано с невероятными, кричащими столкновениями несоединимого, где как будто нет никаких точек соприкосновения. Лирическая элегия салонной импровизации соседствует с острейшей экспрессией выражения эмоции, блеск бального танца — с утонченной, почти призрачной звуковой атмосферой сновидений»[25]. Однако тот же автор писал далее, что музыка балета «не воспринимается как конгломерат чужеродных друг другу фрагментов; ощущение четкого, последовательно реализуемого замысла ни на мгновение не покидает слушателя-зрителя»[26].

Щедрин и автор либретто Б. Львов-Анохин определили новый спектакль как «лирические сцены» по мотивам романа Л. Толстого. Из огромного (и по масштабу, и по важности затронутых проблем) романа было отобрано лишь то, что соответствовало замыслу новых авторов. Если у Толстого все эпизоды группируются вокруг жизни и судьбы двух его главных героев — Анны Карениной и Константина Левина, дается широкая панорама жизни России, современной героям, то в балет вошла лишь история Анны, что не снизило «толстовского» звучания ее темы. Содержание спектакля осмыслено как единое и целостное драматическое событие, представленное в форме психологического монолога героини. В стороне осталось все, что носит эпический, а не драматический характер.

Но, сконцентрировав внимание на одной линии романа, композитор тем не менее правдиво передал через трагедию Анны Карениной драматизм эпохи, сумел по-своему раскрыть основную идею романа, ту ее сторону, что связана с главной героиней: столкновение глубокого человеческого чувства с лицемерием и бездушием светской морали. В музыке Щедрина отчетливо проявилось стремление показать социальную сущность изображаемых явлений не только в сфере нравственной жизни и через личные взаимоотношения героев, но и через сопоставление и столкновение двух контрапунктически перекрещивающихся линий действия в балете, в прямом интонационно-жанровом столкновении Анны и окружающего ее мира, для чего композитор нашел оригинальное решение.

Тему «герой и общество» балет разрабатывал и раньше. Как правило, музыкальному тематизму главного героя противостоял индивидуальный тематизм кого-либо из представителей враждебного лагеря (что позволяло выстраивать драматургию на основе интонационного конфликта) или этот представитель получал характеристику, принадлежавшую его среде в целом (Тибальд в «Ромео и Джульетте» Прокофьева). Наиболее распространенный метод музыкального контраста в подобном случае — гротескное преломление антагонистического образа. Однако безошибочность приема, так часто разрабатывавшегося ранее, в сюжете «Анны Карениной» явно не соответствовала бы «стилю» общества, в котором люди «воспитанные и сдержанные» за маской благопри-

стойности скрывали свои пороки. Сужение же идейного содержания балета до рассказа перипетий личной жизни заранее предопределяло неприятие зрителями такого прочтения романа.

Для отражения основного драматического конфликта Щедрин использовал интересный драматургический прием — конфронтацию «двух музык» (определение Щедрина). «Помимо „фабульной", „событийной" стороны, — объясняет автор, — роман Толстого насыщен „ароматом", „пульсом" эпохи и вне ее стилистики будет лишен значительной доли достоверности, красочности, неповторимости и глубины... Так я пришел к решению использовать в музыке балета некоторые тематические и формообразующие элементы инструментальных сочинений Чайковского, совпадающих по времени написания с годами замысла и работы Толстого над романом „Анна Каренина"... Но, использовав некоторые элементы музыки великого композитора, я меньше всего стремился к стилизации или компилятивности... синтез внешних примет времени — своеобразного музыкального „покроя костюма", „манеры поведения", интонации я старался сочетать с сегодняшним взглядом и отношением к толстовскому роману»[27].

Щедрин отталкивается от определенной звуковой выразительности, но трактует ее по-своему, внося «высокое напряжение» современности. «Высший свет» стал самостоятельным героем балета.

В партитуре четко расставлены акценты на важнейших эпизодах развития жизненной драмы героини. Это «Пролог», «Бал», «Метель», «Салон Бетси», «Кабинет Каренина», «Сон Вронского», «Анна и Вронский», «Скачки», «Кабинет Каренина», «Сон Анны», «Комната Анны», «Италия», «Дворцовый церемониал», «Свидание с сыном», «Театр», «Отчаяние Анны», «Смерть Анны». Нетрудно заметить, как перекрещиваются, чередуются сцены, связанные с линиями «Анна и Вронский», «Анна и Каренин», «Анна и свет», как с каждой новой картиной нарастает ощущение тревоги, возникшее уже в «Прологе». Все это звучит в музыке, связанной с образом главной героини, все это нашло отражение и в хореографическом решении.

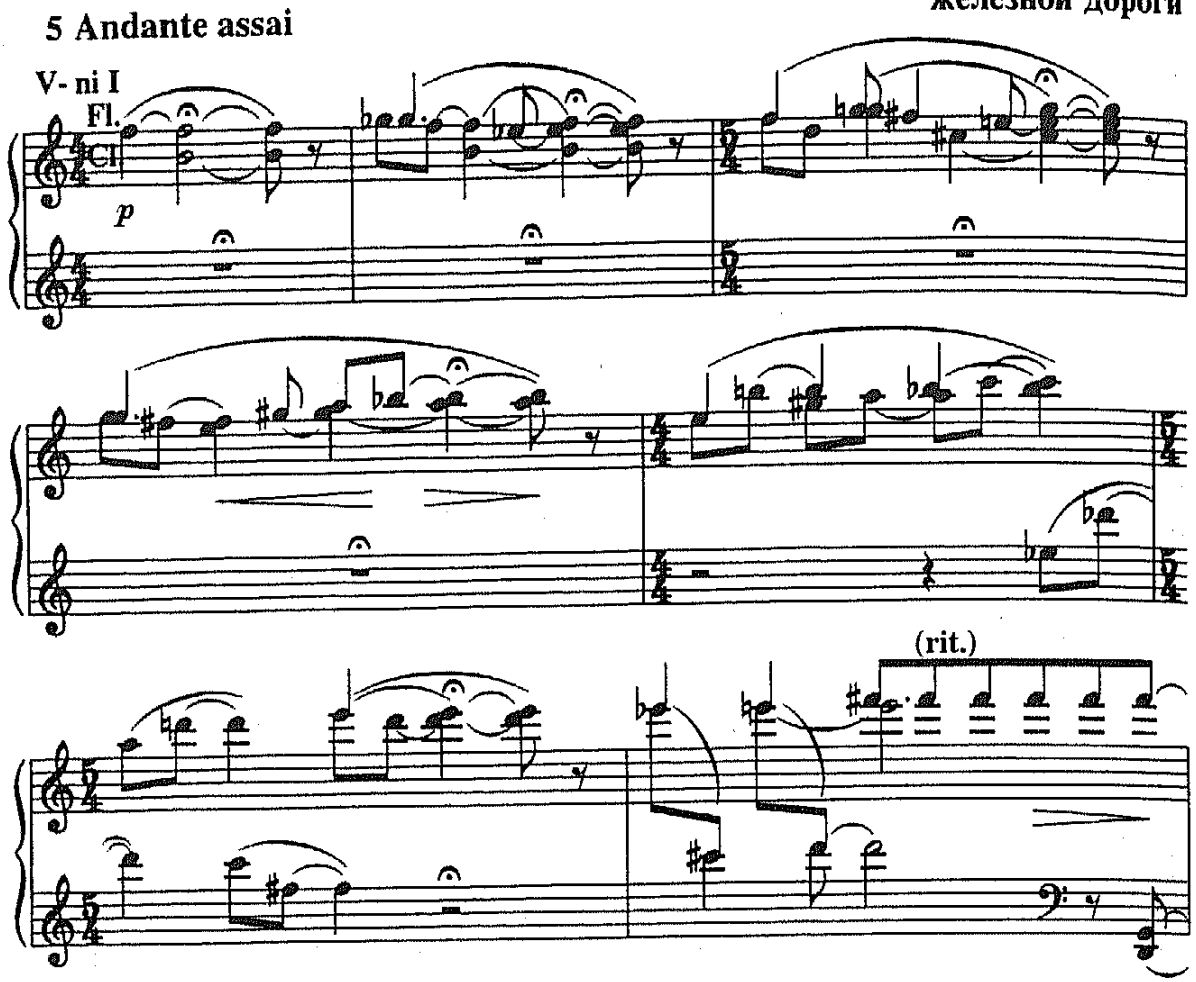
Конфликт между Анной и обществом — ведущий. Но конфликт зреет и в душе героини: она жертва не только светской травли, но и губительного развития собственных чувств. По мере

отдаления главной героини от светского круга, частью которого до встречи с Вронским она сама была, резко разграничивается музыкально-хореографический мир героини и внешней среды. Первое ее появление на сцене, а затем в салоне Бетси, во время свидания с сыном, то есть там, где Анна связана со «светом», с прежней жизнью, сопровождает музыкальная тема из 2-го квартета Чайковского. Музыка Чайковского — не иллюстрация быта. Она рассказывает о душевном состоянии героини как части светского круга. До сцены «Скачки» музыкальная и пластическая характеристика Анны имеет определенную жанровую окраску: Вальс-мазурка из фортепианных вариаций Чайковского ор. 19 в картине бала, элементы вальса — в сцене метели и в «сюите преследования» Вронским.

Своего рода «крик души» Анны слышится впервые в момент падения Вронского в сцене «Скачки» — в «раздвоенной» музыкальной ткани, где происходит остроконфликтное столкновение музыки внутреннего состояния героини и музыки внешнего бытия. Щедрин использовал здесь и в картине «Театр» прием одновременного звучания музыки на сцене и в оркестре. На сцене «банда» играет праздничный марш — образец военной «садовой» музыки, основной же оркестр передает накал чувств огромного напряжения. Композитор подчеркивает академическую строгость и примитивную нарядность «внешней музыки» и острую экспрессивность музыки Анны.

Ведущий музыкальный материал балета почти полностью принадлежит главной героине, развивает ее тематизм, точнее лейтинтонации, лейтритмы, лейттембры, лейтфактуру. Музыка насыщена речевой (а применительно к балету можно говорить — пластической) выразительностью, что в сочетании со схожей хореографией дает возможность с особой силой передать все оттенки, все движения страдающей души.

Открывающий балет фактурный комплекс, повторяясь в дальнейшем в драматически важных ключевых эпизодах, характеризует одиночество героини, обреченность ее любви, беззащитность перед миром (например, в первоначальном звучании он обрамляет сцену «Болезнь и сон Анны»). Ползущие секундовые интонации, застывая на звуках тритона, создают ощущение неустойчивости, безвольности, тревожной недосказанности:



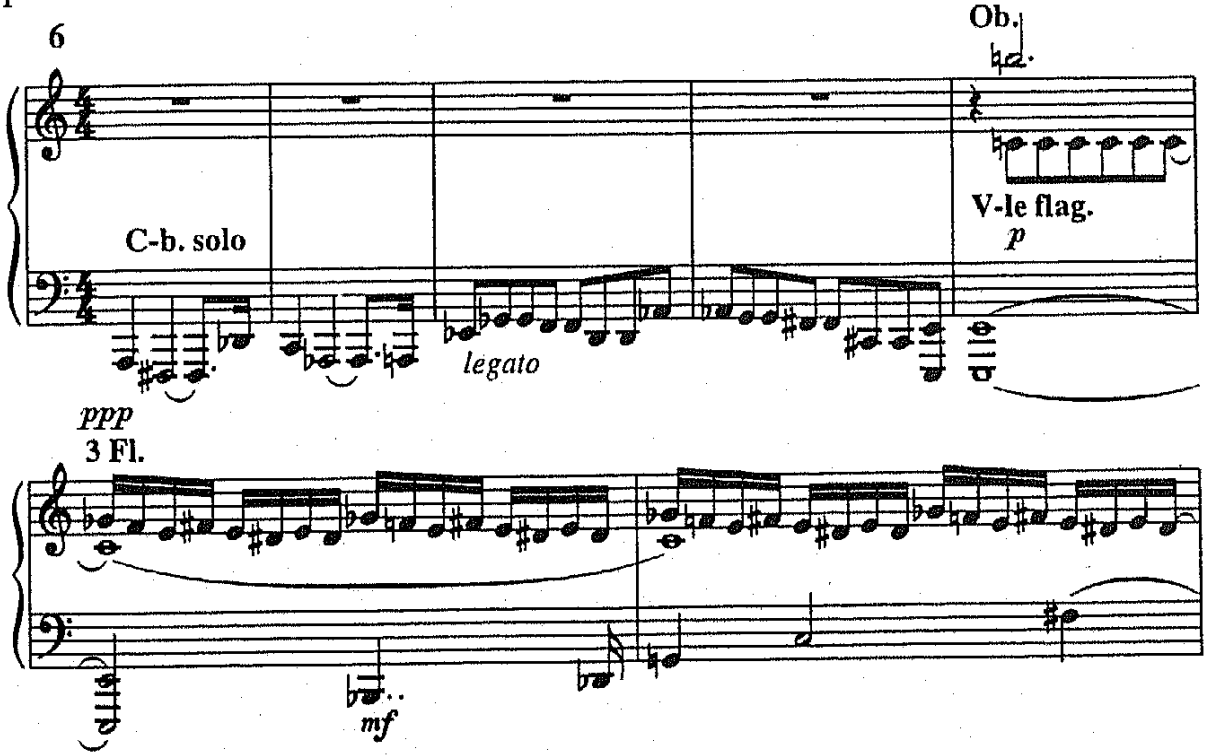
В дальнейшем из вступительного интонационно-фактурного комплекса произрастает множество мотивов балета. Все они, как правило, имеют интервал тритона, часто обостренный и расцвеченный производными звуками (№ 5, «...Бологое; метель», ц. 36; № 8, «Объяснение Анны с Карениным», ц. 92; в эпизоде «Бунт Анны», где синкопированный ритм, извилистая, неустанно продвигающаяся вперед, как бы стремящаяся выпрямиться мелодия приобретает оттенок безнадежности бунта).

В момент первой встречи Анны и Вронского в вибрирующем звучании у солирующей флейты одиноко проходит возникший из этого комплекса мотив, по своему интервальному строению напоминающий романтические «интонации вопроса», еще более экспрессивно заостренные. Этот эпизод — зарождение любви, но традиционной *темы любви* — светлой, чистой кантилены — в партитуре нет, скорее здесь — предчувствие обреченности любви.

В сцене «Смерть Анны» соединяются, переплетаются интонации вступительного мотива и мотива, который впервые звучит в «Прологе» при появлении Вронского и на котором основан «дуэт преследования». Последний мотив называли порой «темой любви»[28], но его дальнейшая «жизнь» в балете наводит на мысль, что это, скорее, образ Вронского в воображении Анны. Мелодия явно наделена вальсовыми чертами, хотя, повинуясь «музыке Анны», и преображенными. Такая жанровая окраска темы сближает ее с музыкой «внешнего мира», о которой речь пойдет далее, что подчеркивает мысль: Вронский в отличие от Анны не смог отказаться от влияния общества. Их встреча, по существу, не стала счастливой для Анны: лирическая сцена «Анна и Вронский» основана на резкой смене, разорванности ритмо-тембро-фактуры и приобретает, по выражению критика, «оттенок ликующего ужаса»[29].

После поворотного этапа развития конфликта «Анна и общество» в картине «Театр» все большее значение приобретает сонорно-фактурная техника письма.

Если первооснова интонационного материала, связанного с образом Анны, наполнена речевой выразительностью в духе Lamento, то в музыкальной характеристике Каренина слышны интонации, воссоздающие его шаги, походку, которую столь подробно описал Толстой:



Композитора в многогранном образе интересуют те черты, на которые указывает сама героиня: «это не человек, это министерская машина». Таким образом, и Вронский и Каренин отражаются в музыке *через восприятие Анны.* Каренин — представитель общества, враждебного его жене. Церемониал награждения подтверждает это, резко выделяясь на фоне предшествующего ему дуэта Анны и Вронского и следующего за ним свидания героини с сыном. Вокруг церемониала властвует стихия «музыки Анны», а в нем — музыка внешнего мира, светского общества (сцену награждения иллюстрирует тема полонеза из 3-й симфонии Чайковского).

Драматический конфликт в психологическом балете-драме возникал между героями-антагонистами, между героем и средой, враждебным окружением, мог быть заключен в самом характере, мироощущении персонажа, раскрывался в процессе исследования душевных порывов героя, их внутренней противоречивости.

В музыке и хореографии балета-трагедии преобладал принцип «крупного штриха». Психологический же балет-драма, проецируя конфликт на внутренний мир героя, стремясь передать богатство, тонкость оттенков переживаний, требовал большей нюансировки и разнообразия в становлении и развитии музыкального и пластического тематизма.

Традиционные для балета сцены «снов», «воспоминаний», «видений» все чаще трактовались по-новому: они помогали раскрыть душевный мир и психологию героя, понять мотивы поступков, показывали процесс осмысления событий.

Влияние кинематографа, современного драматического и различных видов музыкального театра было заметно в таких приемах драматургии балета, как монтаж коротких «кадров»-эпизодов, акцентирование того или иного момента введением стоп-кадра, «крупного плана» для фиксации определенного состояния, характеристики момента действия, как наплывы-воспоминания, внутренний монолог, ретроспективный метод драматургии, полистилистика, смелое сочетание музыки и пластики различных стилистических направлений.

Искусство балета, с одной стороны, использовало отдельные драматургические приемы, взятые из арсенала кинематографа, с другой — пыталось приобрести его сущностные качества — динамизацию про-

странства и передачу времени в пространственной модальности. Представление в балетном театре, как правило, предлагается зрителям в формах пространственно застывших, замкнутых в сценическую «коробку» благодаря неизменной позиции зрителя по отношению к происходящему на сцене. В постановках же последней трети XX века заметна тенденция не только передать перемещения тел в пространстве, но и создать иллюзию движения самого пространства за счет различных средств «высвечивания» того или иного персонажа на фоне общего затенения, что как бы соответствует удалению и приближению кинокамеры. Работа светотехника оказалась способной повторить кинематографический эффект отсутствия резкости изображения или, наоборот, — высветления, что способно передать смену состояний и у героев спектакля, и у зрителей. Все перечисленное позволило чисто постановочными и сценографическими средствами разнообразить виды динамики действия.

Балетная партитура не только координировала единство театрально-хореографического действия, процесс становления и развертывания образов в их взаимодействии, но и вскрывала «подтекст» и «внутреннее действие» сюжета, передавала движение мыслей, чувств, психологических побуждений героев, их сложные взаимоотношения, эволюцию характеров.

Композиторы широко использовали разнообразные возможности музыки *создавать пластические образы*. Традиционные, исторически апробированные танцевальные формы выполняли прикладные функции, становились своего рода знаком, символизирующим историческое время действия балета. Наряду с традиционно понимаемой танцевальностью моделировались и новые специфические формы пластики. Один из путей — это внедрение в балет «высшей», опосредованной танцевальности, пропущенной через классический симфонизм и представшей как обобщенное выражение семантически сложной стихии движения.

К концу XX века отчетливо проявился новый виток *взаимодействия и взаимообогащения инструментального и театрального композиторского творчества*. Балетная музыка развивалась как часть «большого симфонизма», инструментальные жанры в свою очередь, воплощая стихию движения, обнаружили воздействие на себе современного «хореографического» начала музыкальной образности.

Симфонизация балетной музыки проявлялась по-разному и размывала традиционные представления о степени симфоничности, например, номерного и сквозного типов драматургии, многоактного сюжетного спектакля и композиций, вплотную сближающихся с жанрами инструментальной музыки. Наряду с типичной для симфонических разработок поляризацией интонационных миров, прямым столкновением, противоборством тем, в партитурах использовалось последовательное сопоставление крупных, контрастных по материалу структурных образований, которые воздействуют друг на друга как бы на расстоянии, подвергаясь образным изменениям либо постепенно вытесняя «враждебный» тематизм.

На пути привлечения в балетную партитуру новейших средств музыкальной выразительности возникла опасность отхода от театральной природы искусства танца, игнорирования в музыке элементарных основ пластического движения. Хореографа не пугали ни самые сложные, замысловатые ритмы, размеры, их частая переменчивость, ни отсутствие явного, пусть «зашифрованного» тематизма, ни аморфная оркестровая фактура. Об этом свидетельствуют многочисленные постановки на небалетную современную музыку. Однако, обращаясь к таким опусам, постановщик интуитивно отбирал сочинения, пригодные для решения хореографических задач.

В лучших балетных партитурах композиторы в свою очередь находили возможность решать вопросы новой дансантности, новой театральности. Создать пространственные картины, отражать состояния статики или динамики помогали не только изначальная близость музыки и танца, их родство через темп и ритм, не только уже ставшие традиционными регистровые, тембровые, интонационные средства выразительности, но и технические средства, казалось бы, далекие от дансантности. Учитывая важное для балетного жанра условие — выразительность метроритмических структур, содержательность моторно-двигательной сферы музыки, среди современных технических средств отбирались те, которые могли преодолеть такие свойства нового материала, как отсутствие яркой интонационности, инертность, статичность. Вводя элементы электронной музыки, сонористики, композиторы

использовали их способность создавать контрастные эпизоды экспрессивного, динамичного характера в неожиданных тембровых, артикуляционных и иных сопоставлениях.

Для обрисовки движения и пространства наравне с традиционными средствами применялись алеаторика и сонористика, помогающие усилить эффект накопления звуковой массы, утолщения и разрежения, неупорядоченного «разбухания» или истаивания звучности.

Новые средства передачи экспрессии, динамики, пространственного движения оказались созвучными балетному жанру и в плане сохранения его исконной тяги к романтическому восприятию жизни. Легко и естественно балетный театр воспринял ощутимый ныне возврат к романтизму, к открытой эмоциональности музыки, достигаемый и возрождением «первичных ценностей» (мелодическая ясность, рельефность тематизма, естественность ладогармонического развития, взаимосвязь с народно-национальной стихией), и остросовременными средствами, нацеленными на восприятие музыкально-хореографического действия широкой аудиторией.

Примером сказанного могут служить последние балеты Щедрина. Для воплощения мира чеховских героев композитор в балете «Ч а й к а»[30] нашел неожиданное музыкально-композиционное решение: 24 прелюдии, 3 интерлюдии и завершающая постлюдия, пояснив это так: «Пьеса Чехова вся пронизана полифонией, многоголосием судеб, характеров, сюжетов, тем... Прелюдирование не препятствует симфонической разработке основных музыкальных тем балета — „Чайки“, „любви“, „колдовского озера“, „дачной жизни“, „осенних вечеров“».

Тот материал, который Щедрин называет основными музыкальными темами, представляет собой либо ритмоформулы, либо темы-тезисы, часто микротемы, имеющие важное конструктивное значение, так как из них произрастает множество интонационных «побегов», развернутых и по горизонтали, и по вертикали. Сохраняя первоначальный облик лейттем, композитор реализует заложенные в них возможности трансформации. Интонационное наполнение мелодических линий есть даже в тех прелюдиях, которые напоминают чисто сонорные опусы.

Прелюдии — краткие зарисовки сиюминутных, изменчивых настроений, состояний персонажей — напоминают о романтических традициях данной формы, которой свойственна импровизационная манера письма.

Щедрин передал в музыке «драматизм повседневности» без конфликтных коллизий, без «драмы и трагедии в каждой фигуре пьесы» (Вл. И. Немирович-Данченко), воплотил образ Чайки как символ вечного тревожного полета, творческого порыва и неуспокоенности. Постепенного, неуклонного нагнетания напряжения композитор добился не за счет резких контрастов и столкновений образов, а путем оркестрового уплотнения, интонационного насыщения музыкальной ткани. Судьбы персонажей (их, как и в пьесе, тринадцать) полифонически переплетаются, отражая чеховское: «Много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви... Все любят и все нелюбимы». Между героями нет душевных контактов, и в этом — драма жизни *каждого из них*. Но, рисуя «обыденное», Щедрин не обратился к традиционным средствам — не ввел в партитуру жанровость, интонации быта (за исключением вставных интермедий).

Композитор развил традиции Прокофьева, широко использовал музыкальные интонации, передающие пластику движения человека. Однако, исходя из замысла авторов спектакля — Щедрина, Плисецкой, Левенталя, новым для балетного театра стало то, что интонации такого рода не требовали точного повторения в хореографическом рисунке. Образ «пластического движения» передавало движение чеховского сюжета, его настроений, образов. Музыка не акцентировала событийную канву, сюжет раскрывался путем чередования контрастных состояний. Внутренний же конфликт проступал в новом соотношении сценического и музыкального рядов спектакля. Их разъединение создавало атмосферу зыбкости, странности существования героев — взаимного отчуждения при постоянном стремлении к пониманию, любви.

Если в «Анне Карениной» столкновение «разных музык», столь характерное для Щедрина и вполне оправданное для романа Толстого, — основа драматургии, то «Чайка» — балет «чеховских настроений», тончайших переливов эмоциональных состояний, тревожных предчувствий трагического финала. Конфликт,

столкновение «разных музык» есть все же и здесь: интерлюдии, повествующие о провале премьеры пьесы Чехова в Александринском театре (в Петербурге), противопоставлены прелюдиям Чайки — воплощению духа свободного творчества. Образуется своего рода «сюжет в сюжете». Нарочито банальная музыка интермедий сатирически характеризует обывателей-мещан, не способных понять высокое Искусство.

В сложной, многоплановой, монтажной композиции «Чайки» налицо принцип контрастно-вариантной повторности, прелюдии организуются в «блоки» со своими звукоарками. Музыковед С. Катонова справедливо отметила «эффект отражения»: «Происходит совпадение эмоционально-смысловых „узлов" действия с важнейшими структурными гранями формы. Так возникают те стержневые „опоры", которые „держат" композицию целого»[31].

Многое, что было найдено в «Чайке», нашло продолжение и развитие в следующем балете Щедрина «Дама с собачкой»[32]. Эта партитура — еще один шаг, сближающий балетную музыку с инструментальными жанрами, она может звучать вне балетного театра как самостоятельное программно-симфоническое сочинение, навеянное рассказом Чехова.

Стройность музыкальной форме придает последовательность пяти танцевальных дуэтов, из которых складывается одноактная композиция: «Пролог», «Прогулка», «Любовь», «Видение», «Встречи». Идея, замысел, форма «балета-дуэта», в котором лишь два танцующих персонажа (в сценическом решении — два солиста, остальные же роли исполняют артисты миманса), услышаны композитором в звучании камерного оркестра: струнная группа, два гобоя (один заменяется на английский рожок), две валторны, челеста. Лирическая стихия струнных отвечает поэтической атмосфере чеховского рассказа.

Свойственные Щедрину лаконизм, тезисность тематизма позволили в скупых интонационных «зернах» сконцентрировать главные черты ведущих музыкальных образов. Балет пронизан симфоническим развитием, в процессе которого в темах обнаруживаются интервалы и мелодические структуры, общие с первой, открывающей балет темой. Нежная и возвышенная лейттема богата потенциальными возможностями, исполнена внутренней экс-

прессии, динамики; полифоническое изложение сообщает ей особую выразительность, подчеркивает в контрапунктирующих голосах ее специфическую интервалику и расширяет, продлевает музыкальную мысль.

Композитор использовал серийный метод организации музыкального материала, правда, достаточно свободный, но он противоречит определенной мелодичности тематизма, распевности основной темы, хотя не менее явственны ее речевые истоки, помощь которых нужна автору для отражения пластики движений.

В этом балете, как и в прежних, композитор вновь выступает продолжателем традиций Прокофьева. В мелодико-ритмических структурах присутствуют движение, жест, поза; образ звучащий заключает в себе образ зримый, пластический, а стало быть, и предпосылки хореографического воплощения.

Как и «Чайка», «Дама с собачкой» открывается эпиграфом-прологом, а все последующее действие развивает заявленную музыкальную и пластическую идею. Эффект-инверсия, рассказ с конца, прием авторского предвосхищения формирует драматургию балета.

Сближение балетной композиции с симфоническими жанрами, в частности с программным симфонизмом романтической традиции, очевидно в партитуре «И с п о в е д и» Э. Д е н и с о в а[33].

Либреттист балета А. Демидов сохранил сюжетную событийность романа Мюссе «Исповедь сына века». Более того, авторы постановки нашли музыкально-хореографический эквивалент методу повествования: как читатель у Мюссе, так и зритель в театре смотрит на события глазами главного героя, вместе с ним проходит путь, приведший его к нравственной катастрофе. Сопряженность музыкальной образности с романом заключена также в особой интимности, исповедальности тона, наполненности ассоциациями, звуковыми метафорами.

Балет задуман как рассказ-исследование ушедшей эпохи, противоречия которой актуальны и сегодня. Это исследование, исповедь души, как и события, развитие сюжета, отражены через изобретательные колористические, тембровые, фактурные находки, кластеры, приемы сонорной техники.

В сценическом решении были и сольные, и дуэтные, и ансамблевые эпизоды, была попытка передать смену эмоциональных состояний героя через введение пяти символических фигур, олицетворяющих Надежду, Печаль, Гордость, Ревность, Совесть.

В партитуре много явных и скрытых интонационных перекличек, но доминирует своего рода сквозная лейттема, которая по ходу развития сюжета то преображается в изящнейший бальный вальс, то круто изменяет свой облик в эпизоде «злых сил», видений смерти, то звучит как лирическое послесловие.

Вечная проблема — «традиции и новаторство» — решалась в 80—90-е годы более спокойно, чем в предшествующее десятилетие, когда современность и признаки новаторства виделись подчас лишь в сближении балетной музыки со структурой и интонационным фондом чистого инструментализма, в использовании инструментальных форм, что должно было способствовать сквозному симфоническому развитию как ведущему принципу музыкального изложения и «симфоническому» танцу как основному средству хореографического решения (хотя последний отнюдь не становился «симфоническим» лишь потому, что был поставлен на музыку инструментальных сочинений). Номерной принцип драматургии воспринимался как нечто негативное, устаревшее, чуждое балетному симфонизму.

«Пер Гюнт» А. Шнитке, как и некоторые другие спектакли, показал, что традиционные формы балетной драматургии благополучно уживаются с новейшими средствами музыкальной выразительности[34].

Замысел спектакля определен идеей «восхождения по кругам». Первый — реальная жизнь Пера Гюнта на родине в Норвегии. Во втором круге представлен искусственный мир — странствия героя. Действие переносится в Америку, Пер становится звездой голливудского мюзик-холла; типичны роли, им исполняемые, типична судьба, ему предначертанная. Возвращаясь домой — третий круг, — герой балета пытается соединить родное и чуждое его душе. И наконец, кульминация музыкального развития — четвертый круг (Adagio), в котором, как говорит Шнитке, «есть черты таинственного четвертого измерения пространства: оно реально не выявлено и как бы лишь мерцает в музыке!»[35].

Между первым актом (где сменяются эпизоды жанрово-бытовые, таинственные, полные драматизма) и вторым (мюзик-холльные интонации и ритмы) звучит удивительная по красоте лирико-романтическая интермедия, важность и драматургическое значение которой композитор подчеркивает намеренными аллюзиями с творчеством Грига. Даль-

нейшее воспринимается как отрицание интермедии, как характеристика пошлости и обыденности жизни, путь к трагедии.

Психологическая эволюция образа Пера отражена стилистически разнородными пластами музыки, что обусловлено сценарием спектакля, а сочетание этих пластов в Эпилоге выливается в полифонию стилей.

Ноймайер услышал в интонационной, фактурной и метроритмической многослойности партитуры возможность реализовать свой режиссерский замысел: героя постоянно сопровождают семь двойников, дополняя и конкретизируя его внутренние свойства, импульсы, черты характера. В программе они названы «аспектами»: Душа, Детскость (ребячество), Полетность, Эротика, Смелость (напористость), Агрессия, Сомнение. Каждый «аспект» имеет свое пластическое решение, вместе складываясь в единый «портрет» героя.

В Эпилоге прошедшая жизнь героев проживается на новом уровне: как очистительный катарсис звучат преображенные и переосмысленные темы балета, уже известные по прежним эпизодам, звучат одновременно, параллельно, то возникая, то исчезая, как движение, смещение времен и пространства. Сквозь вязь оркестра «просвечивают», «мерцают» неизменно повторяемые чистые и светлые аккорды хора.

Избрав номерной принцип строения I и II актов, Шнитке поначалу как бы акцентировал отсутствие развития в общепринятом смысле слова, давая краткие танцевальные эпизоды, непрерывные, мгновенные переброски в разные сферы пространства и бытия. Традиционная структура оказалась близкой киномонтажу. Танцевальные сцены, резко обрываясь, уступают место ирреальным звучаниям или вневременным «лирическим комментариям». Музыка писалась по сценарию балетмейстера с учетом ее хореографического воплощения, которое синтезировало принципы балета-драмы и балета-симфонии. Дробность номеров постепенно сменяется укрупненными эпизодами, венчает балет огромное, более тридцати минут длящееся Adagio героев.

Хореографические постановки на музыку Щедрина, Шнитке, Денисова позволили говорить о новом типе соотношения музыки и хореографии. Композиторы не предлагали конкретные портретные характеристики, тематизм и его развитие не ассоциировались с определенным чувством, состоянием. Музыка и пластика жили в контрапунктическом единении, дополняя друг друга.

Балет, как и современная драма (а вслед за ней все разновидности музыкального театра), включал в себя эпические и лирические элементы, музыка, созданная для хореографического воплощения, впитывала многое, идущее от разных музыкальных жанров, в том числе и связанных с кинематографом, телевидением. Происходило тесное сближение с жанрами инструментальной и хоровой музыки, возникла тенденция создания новых синтетических театральных форм — балеты-симфонии, оперы-балеты, балеты-оратории, где хоровые эпизоды становятся одним из важнейших элементов драматургии.

Союз инструментальной музыки и хореографии вызвал к жизни появление сочинений, созданных под влиянием образов танцевального искусства. Источником вдохновения, импульсом творчества для композитора порой становились пластические образы независимо от реального предназначения опуса — сценического или концертного.

Умножились и приобрели новое качество партитуры, рассчитанные на «двойной» адрес: для хореографической интерпретации и для внетеатрального исполнения, тенденции использования в балетах тем, даже законченных фрагментов из музыки иных жанров, и наоборот — использование музыкального материала хореографических спектаклей в симфонических полотнах. Такая «полижанровость» во многом связана с получавшей все более широкое распространение практикой звучания в балете музыки, для хореографического воплощения не предназначенной.

Тематическую основу балета А. Чайковского «Броненосец „Потемкин“»[36] составила написанная незадолго до этого симфония, образы которой, возможно, благодаря ее скрытой программе совпали с замыслом спектакля. Несмотря на естественные ассоциации и пересечения с сюжетом одноименного фильма С. Эйзенштейна, авторы балета сумели найти иной ракурс, уйдя от конкретных исторических реалий в обобщение, растворив героев в массе, толпе. Драматургия «балета-аллегории», как обозначили жанр его создатели, освобожденная от фабульных подробностей, укрупнила тему глумления над человеческой личностью и показ всех этапов сопротивления злу, насилию — от пассивного протеста к революционному взрыву.

Принцип сквозного развития, острота драматургического конфликта основаны на резком противопоставлении контрастных музыкальных сфер. Их экспозиция и напряженная «схватка» заявлены уже в 1-й картине «Палуба», где образы-антагонисты поданы с плакатной наглядностью: народно-русские, лирические интонации темы матросов, звонко звучащей в высоком регистре, и лишенный мелодической оформленности перестук барабанов в теме Командира. Первый образный пласт в сцене «Матросы» пополнится интонациями в духе скорбных протяжных песен, во втором (сцена «Муштра») подчеркнуто бездушно-механическое начало. Нагнетание экспрессии в момент кульминации (сцена «Визит» во II акте) достигает поистине трагедийного накала.

Композитор, а вслед за ним хореограф широко использовали метод полифонического развития в остроконфликтных эпизодах. Есть в балете и эпизоды просветленного отстранения от ужасов корабля-тюрьмы, есть и сцены остросатирические.

Музыкальный образ эпохи создан без прямых цитат, хотя типичные для времени звукоформулы проникают в ткань партитуры. Так, во вступлении слух улавливает нечто напоминающее «Интернационал», в финале — намек на «Яблочко».

Коллективным и единственным героем балета стали матросы легендарного корабля. Средствами современной хореографии балетмейстер показал, как из униженных, забитых, разобщенных людей, знающих лишь свое место в строю, рождается и обретает могучую силу коллектив, способный к героическому сопротивлению злу, к выдвижению своих лидеров. Групповой портрет матросов — действенный мужской танец — представил собой сюиту хореографических композиций для тридцати двух исполнителей.

Музыка балета «Мастер и Маргарита» А. Петрова возникла из его фантастической симфонии, в которой композитор воплотил свое ви́дение образов романа М. Булгакова[37]. В программе, опубликованной к премьере симфонии, композитор пояснил, что она «рождалась как бы по прочтении глав», наиболее сильно запечатлевшихся в его сознании. «Это — легенда о трагедии выбора Понтия Пилата, щемящая история любви Мастера и Маргариты, фантастический бал Воланда... Последние страницы партитуры написаны под впечатлением одной из финальных глав романа — „Прощание и вечный приют...“». Противопоставление

центральных образных сфер и в симфонии-фантазии, и в балете выдержано в традициях романтического мировосприятия: свет и тьма, добро и зло, гармония и хаос.

В хореографической интерпретации Б. Эйфмана столкновение противоборствующих сил и характеристики негативных персонажей даны резче и жестче, чем в симфонии; в сценическом действии превалировали мрачные силы. Партитура балета была значительно расширена, в частности в нее введено звучание электронных инструментов, холодный тембр которых обострил контраст теплому, земному началу.

Музыкальная драматургия с внезапной сменой кадров-эпизодов органична для композитора, годами работающего в кино, и отвечает «монтажности» романа Булгакова. Во многих балетных партитурах, как и у Петрова, большое значение приобретала начальная тема, эпизод, блок тем, несущих концентрированную образно-смысловую информацию. В «Мастере и Маргарите» широко распевное, суровое полифоническое сплетение голосов постепенно раздвигает диапазон оркестровой ткани. Как отдаленное видение будущих злых сил врывается краткая, но запоминающаяся ритмотема ударных, а далее дьявольская стихия развернется в вихревом кружении струнных, заупокойном хорале и завывании валторн, дроби литавр. Вводя в партитуру банальные интонации мещанского быта, композитор использует прием обличения через жанр и через стиль.

Образы добра и света — это музыкальная сфера, где звучат темы любви Мастера и Маргариты. Чистоту чувств и душевных порывов подчеркивают колорит оркестра (струнные, затем орган), призрачный тембр флейты. Возвышенность, а в конце и некая эфемерность этих музыкальных образов, истаивающих в пространстве, навевает ассоциации с последней главой романа.

Смелый эксперимент предпринял А. Петров в спектакле «Пушкин. Размышления о поэте»[38]. В этом балете-симфонии-оратории соединились танец, сольное пение, хоры, чтение стихов поэта и большие симфонические эпизоды.

Спектакль начинается с выстрела и кончается им же. Все происходящее на сцене — как бы воспоминания Пушкина в последние минуты жизни; отсюда известная ирреальность действия, замедленность, смешение событий и планов. В двух частях (актах) этой масштабной вокально-хореографической симфонии можно

обнаружить и закономерности циклической формы, что сказалось в завершенности ряда вокально-хоровых сцен, в симфонизированных дуэтах Поэта с Натали и Музой, и признаки контрастно-составной модели с «кадровой» расчлененностью дробных эпизодов, и, наконец, черты сонатного аллегро.

Необычность жанровой природы спектакля обусловлена стремлением авторов многомерно отразить жизнь и духовный мир Поэта, показать его окружение, историческую обстановку, не сковывая себя трафаретной фабулой. Функции слагаемых разграничены: актер-чтец комментирует действие и становится участником происходящих событий; хор — это и голос самого Поэта, и эмоциональный фон, и голос народа, истории; интонационный облик эпохи Пушкина слушатель ощущает благодаря тактичному вкраплению ее звуковых примет.

Партитура Петрова вобрала в себя многие жанровые искания балетной сцены и предопределила дальнейшие пути музыкально-театрального синтеза. Как сказано ранее, хоровые эпизоды встречались в балете и прежде, но в 80-е годы их роль возросла, стала более разнообразной. Они, как правило, включались в балеты, связанные с русской тематикой. Кроме названных — «Война и мир» В. Овчинникова, «Свет мой, Мария» В. Кикты.

«Каменный идол» Д. Суворова[39] возник на материале симфонии-кантаты «Демидовские заводы», причем в партитуру в качестве интермедий была введена музыка хоровых концертов Бортнянского и Березовского.

Как в «Анне Карениной» Щедрина, так и во многих иных партитурах нередко встречались примеры нарочито *контрастного сочетания языково-стилистических пластов*, коллажного употребления «чужого слова», сопоставления собственной музыки и музыки иных композиторов — законченных сочинений или фрагментов из них. Различные и по внутренней организации, и по происхождению стили, еще недавно находившиеся в оппозиции, вступали в тесные и многообразные взаимоотношения, выполняя функцию чрезвычайно емких знаков.

Столкновение стилей служит, например, воплощению драматургического конфликта в «Дубровском» Кикты. Лирическая сфера

явно тяготеет к романтическим традициям. Стилевые аллюзии понадобились для обозначения времени действия, а также для создания поэтического настроя лирических сцен, контрастом которым звучат эпизоды, характеризующие жестокие нравы и быт усадьбы Троекурова, где композитор прибегает к остроэкспрессивным, подчеркнуто современным ресурсам.

Принцип полистилистики еще активнее использован Киктой в балете «Свет мой, Мария»[40]. Искусно воссоздавая дух музыки эпохи декабристов (балет посвящен судьбе Марии Волконской, подвигу жен декабристов) средствами современной композиторской техники, он «внедряет» прямые свидетельства времени — своего рода музыкальные символы. Многоликой трансформации подвергнуты, естественно вписываясь в оригинальную авторскую партитуру, песня о Ермаке, «Элегия» Л. Яковлева, монархический гимн и т. п. Разностильность превратилась в тесно спаянный образно-драматургический «конгломерат», к восприятию которого Кикта тщательно готовит слушателя: так, песня «Ермак» в полном виде звучит в будничных эпизодах, но интонации ее «зреют» исподволь, появляясь в различных эпизодах.

В партитуре балета «Макбет» Ш. Каллоша[41] колорит далекой исторической эпохи (правда, не времен настоящего Макбета, а XVI—XVII веков) определила средневековая шотландская песенность. Композитор сталкивает новейшие средства выразительности (включая и электронную музыку) с архаикой. К сожалению, стилевой «перепад» не всегда убедителен и кое-где грешит иллюстрированностью. А в балете «Круг» («Помните!») А. Эшпая включением разностилевых элементов в симфоническое развитие, через цепь танцев — от менуэта до новейших — осуществлена связь времен, отражена духовная атмосфера эпохи[42].

В отличие от академического инструментализма балет значительно меньше испытал на себе процессы отчуждения от массово-бытовых жанров и форм, что связано в первую очередь с поисками конкретной образности для передачи конкретного характера и сценического действия через танцевальное движение. Но не только изначальная семантика бытовых жанров привлекала композиторов. В становлении интонаций, ритмов и тембров, в специфических приемах обработки цитат и квазицитат бытовой музыки рождалась чисто театральная остроконфликтная драматургия спектакля. Сказанное прежде всего и наиболее отчетливо отразилось в жанре балета-комедии.

Если трагедийные и драматические сюжеты воплощались в спектаклях с различной долей приближенности или отстраненности от композиционных и драматургических принципов драматического театра, с одной стороны, и «чистой» инструментальной музыки — с другой, то жанр *балета-комедии* по способу реализации конфликта оказался наиболее близок драматическому театру.

Конфликт в этих спектаклях проявляется через комедийную ситуацию, интригу, характеристичность музыкально-хореографической образности. Восприятию комического помогают определенные художественные средства, приемы, принцип воздействия которых — показ того или иного явления как бы с «отклонением от нормы». Наиболее часто в балетах этого жанра для создания комического характера, образа, положения использовались, например, такие приемы, как несоответствие между содержанием и формой, преувеличение, гротеск, пародирование, эффект неожиданности, нарушение внешнего правдоподобия. Обличение зла происходило за счет деформации музыкальных и хореографических жанров (например, стилизация бытовых жанров «под банальное»), оркестровых средств, хореографических форм и рисунка, сценических положений, через использование полистилистики, разнообразных фонических эффектов и «бездушно-механическую» образность. Типизация образности не отрицала индивидуализацию характеров, скорее наоборот — предполагала бóльшую, чем в других жанрах, бытовую конкретность.

В балетном театре были созданы спектакли, отразившие разные типы комического: от гневной сатиры («Клоп» Л. Якобсона на музыку О. Каравайчука и Г. Фиртича в первой редакции и Д. Шостаковича — во второй, «Ревизор» А. Чайковского в постановке О. Виноградова) до юмора и иронии («Три мушкетера» В. Баснера в постановке Н. Боярчикова). Если балет Т. Хренникова «Любовью за любовь» в постановке В. Боккадоро можно определить как «лирическую комедию», то в следующем произведении этого композитора — «Гусарской балладе» (постановка О. Виноградова и Д. Брянцева) в рамках комедийной интриги уже объединились лирика и героика.

В двух хореографических спектаклях начала 60-х годов — «Конек-Горбунок» и «Три мушкетера» — комедийное начало выражено с разной степенью заостренности.

В балете «Три мушкетера» В. Баснера[43] проявилась распространенная в те годы во многих театрах тенденция создания музыкально-драматических инсценировок по мотивам классических произведений путем «мюзикализации», направленной на пародийно-ироническую подачу образов. Либретто, как указывают сами авторы, сделано «почти по Дюма». Романтическая история XVII века показана сквозь призму веселого и доброго юмора как воспоминание взрослого человека о юношеских увлечениях, далеких, наивных и бесконечно дорогих.

С юмором, с иронией авторы взглянули на ложный пафос и бурные страсти придворных интриг времен французского короля Людовика XIII. Конфликт романа приобрел в балете комедийную направленность благодаря трансформации тех конкретных ситуаций, в которые попадают герои Дюма. Так, сцены обозначены следующим образом: «Дуэли запрещены», «Шпага и сердце» (а далее — «Шпага, сердце и подвески»), «Только папа римский безгрешен», «Сердца и кружки, наполненные до краев», «Скачка с препятствиями», «Женщине не трудно стать скорпионом» и т. д.

Отметим некоторые выразительные средства, к которым обратились композитор и балетмейстер-постановщик для воссоздания комедийных образов и ситуаций. Музыка и особенно хореография в этом балете как бы подчеркивают двойственность той или иной ситуации, образа, скрывая за мнимым утверждением, одобрением насмешку (или отрицание).

Например, лейттема мушкетеров (в музыке дан групповой портрет мушкетеров и лишь д'Артаньян наделен индивидуальными чертами) постоянно подчеркивает молодецкую удаль и желание ринуться навстречу опасностям. В то же время композитор явно относится к своим героям с добрым юмором и лукавством. Вступительные фанфары трех труб и основная «мужественная» маршеобразная тема у струнных включают чрезмерное дробление ритмической формулы, а главное — забавную суетливость в хроматическом движении параллельными трезвучиями (как бы в поисках нужного кадансового оборота) и галантное секундовое задержание на заключительном аккорде:

Те же черты были подчеркнуты постановщиком: и в пластических партиях (д'Артаньян в начале балета неуклюже путался под ногами мушкетеров и лишь постепенно превращался в одного из героев великолепной четверки), и в режиссуре (мушкетеры по любому поводу выхватывали шпаги... из корзин, которые были расставлены на авансцене).

Музыкальный тематизм дуэта Бекингема и Королевы сочетает в себе широту, раскидистость интервалики, красочность тональных сдвигов и сверхчувствительные вздохи секундовых задержаний, нарочито банальный романсовый аккомпанемент.

Герцог Бекингемский—олицетворение смелости и аристократизма, но... в минуту опасности его можно найти только в самом спокойном уголке сцены, куда он незаметно уползает, теряя свою чопорность и высокомерие.

Кардинал — само благочестие и смиренность — за сутаной скрывает свои чувственные порывы. В сцене с Королевой композитор сталкивает смиренный хорал с мелодраматическими стенаниями: прерывистая мелодия, всплески аккордов сопровождения, аккуратно выверенные звуковысотные и динамические кульминации, подъемы и спады — все «почти» по-настоящему.

Заложенный композитором элемент пародирования развивает балетмейстер: влюбленный «святой» постоянно принимает позы великомученика, «почти» распятого, с воздетыми руками.

Первая постановка балета «К о н е к - Г о р б у н о к» Р. Щ е д р и н а[44] представляла собой традиционный сказочный спектакль с обилием вариаций, адажио, па д'аксьон, разнообразных сольных и ансамблевых номеров в фантастических эпизодах, то есть были

использованы структурные формы большого феерического спектакля (сценарист В. Вайнонен и хореограф А. Радунский опирались не столько на сказку П. Ершова, сколько на постановки «Конька» в дореволюционном балете). Комедийное начало «утонуло» в морских сценах, хотя именно ситуации и образы, в которых это начало нашло увлекательное воплощение, открыли яркое свойство стиля Щедрина, довольно редкое в музыкальном искусстве, — умение передать музыкальными средствами чувство смешного, сатирическое содержание.

Создавая новую музыкальную редакцию, находя новые сценические воплощения, композитор и хореографы-постановщики (И. Бельский[45], Д. Брянцев[46] и другие) строили основной конфликт на противопоставлении умного героя из народа глупому правителю, что так характерно для народных сказок. Эпическая неторопливость преобразовалась в концентрированное действие с быстрой сменой событий, сцен благодаря отказу от многих фантастических эпизодов.

Для характеристики отрицательных персонажей в балете использован ряд типичных приемов, способствующих восприятию комического. Важную роль в воссоздании образа Царя, например, приобретает несоответствие его истинной сущности стремлению «произвести впечатление», подобающее царскому званию, выглядеть в глазах окружающих глубокомысленным, значительным, властным. Его музыкальный тематизм включает конфликт между внешней формой и внутренним содержанием. Аккордовое изложение (в широком расположении), акцентирование сильных долей такта, поддержанное чередованием T и D в басу, призвано подчеркнуть в лейттеме высокопарную торжественность маршашествия. Однако «масштабность личности» Царя, помпезность теряются: неожиданное хроматическое чередование аккордов у валторн (на этот раз в тесном расположении и в более низком, чем начало темы, регистре) ассоциируется с суетливыми, дробными движениями тщедушного и глупого самодержца. Яркая образность темы позволила Щедрину широко ее развить, каждый раз по-новому заостряя комизм ситуации. Например, резкие акценты и перебивы мелодии рисуют прерывистое дыхание героя, притомившегося в танце с Царь-девицей (ц. 586 — 588).

Прием пародирования использован и в «Похоронном марше» придворных, где тема Царя звучит в окружении утрированно воспроизведенных характерных особенностей траурного жанра. Типичные интонационные и ритмические обороты (квартовый ход D — T, постепенное, мерное движение мелодии, строгость, остинатность ритмического рисунка) призваны подчеркнуть мрачно-романтическое настроение. Но неожиданное минорное проведение темы Царя (в первоначальном виде она звучала в мажоре), ее политональная гармонизация, а также смещение «траурной» ритмоформулы с затакта на сильную долю создают трагикомический эффект.

Комическое у Щедрина передается также через эффект неожиданности. Начальное изложение темы братьев Ивана (ц. 16) настраивает слушателя на определенное восприятие их музыкального образа. Это хитрые, самоуверенные, чуть грубоватые молодцы: размашистые ходы на широкие интервалы, примитивизм и в мелодике и в ритмике; и вдруг — конец фразы «спотыкается» на паузе, уверенный тон сбивается на скороговорку. Эта тема характеризует обоих братьев и поэтому, как правило, звучит в форме канона. Изменяя временно́е расстояние между ее проведениями, композитор достигает особого юмористического эффекта:

8 **Sostenuto assai**

Примером сатирического балета-комедии может служить «Ревизор» А. Чайковского в постановке О. Виноградова[47]. Авторы хореографической транскрипции комедии Гоголя нашли своеобразные и убедительные средства для воплощения гоголевских персонажей, их сатирического изображения.

Композитор широко использовал метод сатирического обличения через жанр и стиль. Таков гротескный «Выход Городничего». Тут все несерьезно, все шаржировано: армейский марш с «подпрыгивающим зачином» звучит, как и положено, у духовых, но в высочайшем регистре; утрированы и осмеяны претензии Городничего на величественность и светскость. Его подчиненных характеризует «пугливый» трепет низких струнных (мелодия движется по слабым долям такта, стаккато), а в сценке «Работа Чиновников города N» их «трудовой энтузиазм» изображен исполнением незамысловатой мелодии, которая в каждой оркестровой партии сдвигается на секунду, терцию, кварту и т. д., пока наконец «вдалбливание» темы не приводит к ее ритмически и гармонически проясненному и упорядоченному изложению у тромбонов и туб.

Уже в I акте в музыке, сопровождающей Хлестакова, мелькали «чужие мысли» — цитаты из Прощальной симфонии Гайдна, Похоронного марша Шопена, кинофильма «Шербурские зонтики». В сцене «Хлестаков и Пушкин» слышны интонации из «Евгения Онегина»; здесь композитор достигает яркого комического эффекта за счет стилизации под романтическую музыку прошлого века. В эпизоде вранья Хлестакова (картина «Бал») забавно смещены ритмические акценты, присущие вальсу; дуэт Хлестакова и Марьи Антоновны пародирует чувственные мещанские романсы прошлого века.

Еще один пример решения комедийного сюжета — «Чиполлино» К. Хачатуряна (по сказке Дж. Родари) в постановке Г. Майорова[48]. Это сочинение было предназначено для детского восприятия, что и определило привлечение особых приемов музыкальной и пластической выразительности, а также характер сочетания традиционных и современных выразительных средств.

Музыкальные темы балета отличаются интонационной простотой, ладотональной рельефностью и иногда ассоциируются с

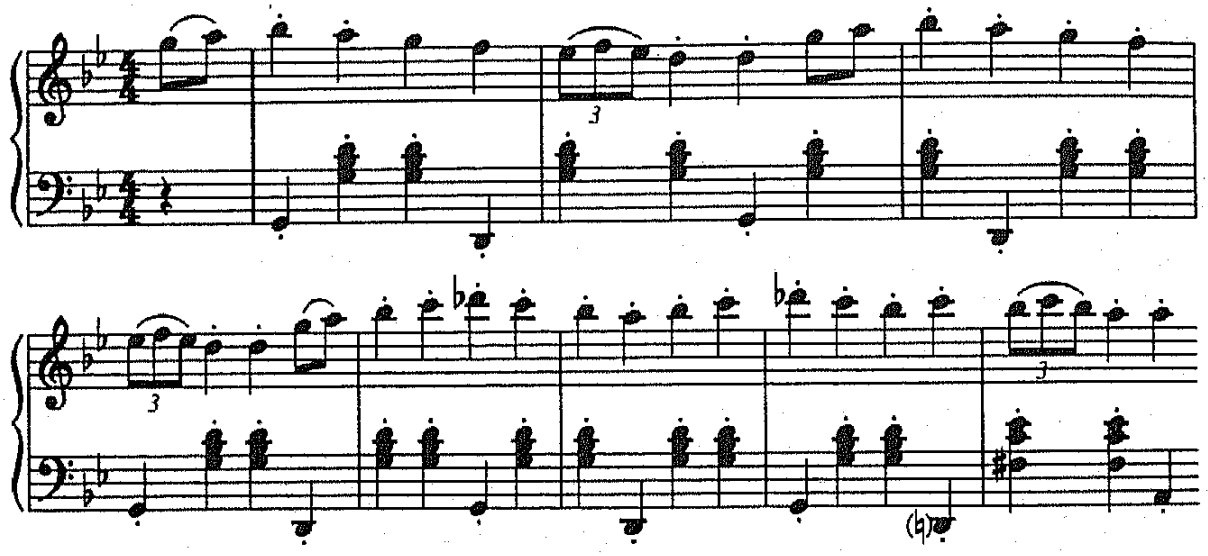
известными бытовыми и детскими песенками. Все они получили оригинальный гармонический и оркестровый «наряд» с опорой на современные, почти эстрадные ритмы. Сложный полиритмический рисунок многих из них цементирует ясная организация метра, придавая стройность танцевальным формам.

Вслед за композитором постановщик органично включил в спектакль элементы свободной пластики и бытовых танцевальных движений. Таким образом, для «разговора» с юными зрителями на сцене балетного театра наряду с классической лексикой были использованы более понятные и близкие им средства современного языка.

Характеристика Чиполлино и его друзей основана на народно-танцевальных, жанровых интонациях и ритмах. Все их музыкальные темы произрастают из начального Общего танца, в котором отчетливо слышны ритмоинтонационные обороты тарантеллы. Мелодия Общего танца возвращается в конце балета, что подчеркивает ведущий принцип музыкальной драматургии произведения — принцип симметрии (он выдержан и внутри каждого из трех актов).

Пример «смешного» в музыке — «Урок танца», где юмористический эффект получило сочетание четырехдольной мелодии и трехдольного аккомпанемента. Ученику (Вишенке) из-за «полиметрической неразберихи» не удается ничего повторить вслед за учителем (Петрушкой):

9 Andantino



Появление принца Лимона — это «торжественный» маршествие. Пустое дребезжание параллельных кварт, сопровожда-

ющих основную тему, неожиданная переброска ее к контрастным по тембру и регистровому звучанию инструментам (от трубы к флейте-пикколо и т. д.), нарушение ритмической логики (трехдольность в двухдольном размере за счет смены акцента) — все подчеркивает тупую напыщенность и пустозвонство владыки:

Средняя часть этого эпизода — пародия на военно-духовой «трафарет» оркестра, инструменты которого, все более и более фальшивя, постепенно затихают; лишь гнев мажордома (оркестр располагается на сцене) заставляет очнуться и благополучно завершить марш... в разных тональностях.

В музыке вариаций принца Лимона использована стилизация под надрывно-сентиментальное танго с удлинением мелодии за счет незаметного расширения тактов, в хореографии — классика с преднамеренными погрешностями в выполнении того или иного па.

Механически бездушный марш гвардии Лимончиков (в размере 5/4) воспринимается как зримое движение злой силы благодаря особенностям оркестровки, своеобразному динамическому и тембровому нарастанию звучности (струнные сначала играют древком смычка, затем его постепенно поворачивают, все более задевая струны); в партии духовых инструментов в течение восьми тактов постоянно повторяется один и тот же аккорд (резкое

стаккато), одна и та же ритмоформула: через каждый такт — пауза и как удар хлыста — резкое глиссандо frusta. В «унисон» с музыкой остро и сухо движутся Лимончики. Во время музыкальной паузы они останавливаются и делают движение, демонстрирующее их агрессивность и жестокость: как бы натягивают тетиву лука.

Своеобразное полижанровое решение балета предложил А. Петров в «Сотворении мира»[49]: музыкальная драматургия трехактного спектакля вместила в себя стилизованную легенду о сотворении мира, поданную в комедийно-юмористических тонах, и трагедию — своего рода предупреждение об угрозе ядерной войны, данное в символико-аллегорической форме.

Стимулом к написанию балета послужили рисунки французского художника Жана Эффеля, с юмором рассказывающие библейскую историю сотворения мира и появления первых людей на земле. История эта нашла свое драматическое продолжение в спектакле. Такая многоплановость сюжета, где персонажи комедийных сцен получили рельефные характеристики, а участники трагедии даны в условно-обобщенном духе, потребовала включения в партитуру музыкального материала, принадлежащего различным стилистическим направлениям. Элементы примитивизма, минимализма, «новой простоты» эволюционируют через барокко, рококо к джазу и атональности.

Наряду с полистилистикой композитор произвел еще один синтез — сочетание различных принципов музыкальной драматургии. Номерная структура прокофьевского типа в первой половине балета согласуется с классической формой объединения танцев в сюиты, включающие в себя Adagio, сольные вариации, коду. По мере драматизации сюжета грани номеров все более размываются, сцены укрупняются, в свои права вступают законы симфонизированных форм. Такой же принцип — от малого ко все более укрупняющимся симфоническим структурам — применен и в музыке балетов «Икар», «Ярославна», что говорит об определенных драматургических закономерностях, проявившихся в спектаклях разных жанров.

Полистилистика потребовалась автору для реализации трех образных сфер: это Добро, Зло и современные жители Земли.

Уже во вступлении экспонирован музыкальный материал, лейттемы Добра и Зла. Ясная, чистая, тонально определенная тема, с одной стороны, и атональный мир звуков, создающий образ Хаоса, — с другой. Иллюзии Рая воплощены в стилизованных тонах с уклоном в сферу лукавого юмора в формах старинных сюит: черты менуэта («Бог и Ангелы», № 2, третья вариация), старинной арии (четвертая вариация), жиги (пятая вариация). Стилизация осовременена за счет средств оркестровых (элементы эстрады), ладогармонических (смещение функций аккордов, утяжеленных диссонансами) и ритмических (синкопы). Мир Адама и Евы — продолжение сферы Добра — многообразен: от детских забав к трудному познанию жизни.

В балетах-комедиях, как правило, наиболее яркими предстают образы Зла. У Петрова эта сфера многолика, изменчива. Поначалу в музыке Дьявола и его окружения слышны развлекательные моменты с использованием элементов эстрады и джаза, веселая буффонада перерастает в гротеск («Соблазны Дьявола», № 6). Затем в этом образном ряду берут верх силы Хаоса и разрушения (атонализм, серийная техника, пуантилизм).

Вхождение жанрово-стилевых элементов *массовой культуры* в балетную музыку протекало по-разному. Изначальные их признаки под воздействием иной стилистической среды могли быть либо усилены и служить носителем необходимой информации, либо трансформированы, подчинившись иному художественному контексту.

М. Минков ввел рок-состав и соответствующие ему жанрово-стилевые средства в партитуру балета «Разбойники» по Шиллеру. Ю. Саульский обозначил жанр балета «Валенсианская вдова» как балет-буфф; однако единение разнообразных пластов музыки — «академический» стиль, испанские мотивы («своя» Испания, как говорит композитор), современный симфоджаз — позволили автору партитуры дать и иное определение: «по характеру зрелище это должно быть мюзикл»[50].

К сожалению, балетная практика в области музыкально-театрального «третьего направления» часто приводила к созданию партитур иллюстративных[51]. Так воспринимается постановка

Л. Лебедевым балета Ю. Симакина «Легенда о птице Доненбай», хотя в партитуре интересно использован переход от синтезатора к составу современного эстрадного ансамбля.

Тенденция сблизить современную хореографию с рок-культурой проявилась в постановке балетов на музыку рок-опер. Таковы, например, спектакли «Орфей и Эвридика» А. Журбина в постановке Н. Боярчикова (Харьков, 1982) и «„Юнона“ и „Авось“» на музыку А. Рыбникова в постановке А. Дементьева (Саратов, 1984).

Жанр *транскрипции* дал возможность Щедрину, сохранив суть образов оперы Бизе «Кармен», предложить свое толкование новеллы Мериме, подчеркнуть характерные черты музыки для пластического решения темы. Сюжет и образы получили обобщенно-символическую трактовку. Музыкальная и хореографическая драматургия спектакля основана на столкновении двух контрастных образных сфер — Кармен и ее окружения.

Трагическая направленность развития сюжета предопределена уже во вступлении, которое в опере давало картину народного торжества, омраченного темой рока — предвестника гибели героини, а в балете в первых же тактах музыки звучит неизбежность страшного конца: композитор уже тему Хабанеры окрасил траурными, трагическими красками. Изменения, которые коснулись музыки Бизе, служат цели обострить основной драматический конфликт. Здесь и перераспределение материала, влекущее за собой его переосмысление, и ладотональные, гармонические, метроритмические, динамические, регистровые трансформации тематизма, и замена состава большого симфонического оркестра, каким он был в опере, на струнный с усиленной группой ударных. Последние получили огромную самостоятельную роль в партитуре как яркая образная краска, как источник динамизации действия. В буклете, изданном Большим театром к премьере «Кармен-сюиты» в 1967 году, Щедрин отметил, что балетный оркестр «должен всегда звучать на несколько градусов „горячее“ оперного. Ему надлежит „дорассказать“ куда больше, чем оркестру оперному... „жестикуляция“ музыки в балете должна быть гораздо резче и заметнее».

«Интонационным конспектом» будущего балета становились для композиторов мелодические образования, темы, почерпнутые из музыки фильмов и драматических спектаклей, законченные инструментальные сочинения или скомпонованные, переоркестрованные, расширенные введением нового материала самими авторами или музыкантами, сотрудничавшими с хореографами. Один из путей такого «заимствования» продемонстрировал Т. Хренников в балетах «Любовью за любовь» и «Гусарская баллада», в которых композитор на основе ранее написанной музыки создал оригинальные партитуры для полнометражных постановок.

Г. Рождественский составил сюиту балета «Эскизы»[52] из эпизодов музыки А. Шнитке к «Ревизской сказке» (для спектакля Московского театра на Таганке, 1979), он же определил последовательность и количество эпизодов постановки, ввел словесные цитаты из «Записок сумасшедшего» Гоголя, которые сам же читал на фоне музыки. Действие начиналось и кончалось маршем, написанным Шнитке, Губайдулиной, Денисовым, Рождественским.

Задумав создать сюжетный балет на основе сюиты Г. Свиридова «Метель»[53], выросшей из музыки к одноименному фильму, автор сценария и постановщик А. Бадрак изменил порядок номеров сюиты, выпустил эпизод «Осень», добавил «Ночь» (из сюиты Свиридова «Время, вперед!»), шумовые эффекты — звуковой образ метели. Однако метод детальной сценической иллюстрации повести вступил в конфликт с музыкой, отразившей лишь некоторые сюжетные коллизии и давшей обобщенный звуковой образ пушкинской «Метели».

Балеты на музыку В. Гаврилина — «Анюта», «Дом у дороги», «Женитьба Бальзаминова» — возникли из сочинений разных жанров. «Анюта»[54] в постановке Большого театра — это расширенный вариант одноименного телебалета по мотивам чеховской «Анны на шее». Основой балета стал вальс к телеспектаклю «Театральная история». Постановщики выстроили музыкальный ряд спектакля, включив несколько фортепианных сочинений композитора, который сам создал оркестровую версию. Каждый фрагмент композиции выразителен, театрален: пленительный вальс,

искрометная тарантелла, гротескно звучащий галоп и «тема департамента» с ее механическим нагнетанием ритма. Несмотря на образность музыки Гаврилина, изначальная компилятивность не могла не сказаться на драматургии, названные фрагменты неоднократно повторяются и в неизменном виде, и в эпизодах, не сходных по содержанию.

«Анюта», а также «Дом у дороги»[55] принадлежат к числу первых удачных телебалетов на музыку отечественных авторов, подхватив идею, заявленную «Графом Нулиным» Б. Асафьева. «Женитьба Бальзаминова» была поставлена В. Будариным в Новосибирске на музыку Гаврилина к одноименному телеспектаклю.

Практика современного отечественного балета подсказывает мысль о новом качестве взаимодействия балета с музыкальными жанрами, с драматическим театром, законами инструментального и режиссерского построения действия. На каждом этапе развития балета идея синтеза искусств понималась и реализовывалась по-разному. В современном музыкально-хореографическом спектакле происходит процесс поиска нового синтеза на основе единения средств и возможностей многих искусств.

Примечания

[1] П. И. Чайковский — С. И. Танеев. Письма. М., 1951. С. 3.

[2] *Лопухов Ф.* Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. С. 93.

[3] *Слонимский Ю.* Поэзия и проза в балетном спектакле // Искусство и жизнь, 1939. С. 7.

[4] *Иофьев М.* Профили искусства. М., 1965. С. 133.

[5] 1959, Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, хореограф-постановщик И. Бельский.

[6] *Гусев П.* Балеты — семинары — сомнения // Театр, 1966, № 3. С. 29.

[7] *Григорович Ю.* Традиции и новаторство // Музыка и хореография современного балета. Л., 1974. С. 8.

[8] *Виноградов О.* Метаморфозы балетного спектакля // Театр, 1984, № 3. С. 69.

[9] Москва, Большой театр, автор либретто и хореограф-постановщик В. Васильев, художник В. Левенталь.

[10] Из буклета, выпущенного к премьере балета в Большом театре.

[11] «Программа» в данном случае понимается как внемузыкальный, внехореографический источник балетного представления, в котором (особенно в сюжетном балете) отражаются явления, воплощенные ранее в образах других искусств. Оригинальные авторские программы в сознании постановщиков облекаются в литературную или живописно-изобразительную форму.

[12] 1984, Горький, автор либретто и хореограф-постановщик А. Бадрак, художник Э. Стенберг.

[13] 1990, Днепропетровск, либреттисты В. Фетисов и А. Соколов, хореограф-постановщик А. Соколов, художник Т. Якубовская, режиссер Ю. Чайка.

[14] 1981, Ленинград, Малый театр оперы и балета, хореограф-постановщик Н. Боярчиков, художник А. Коженкова.

[15] 1988, Ленинград, Малый театр оперы и балета, хореограф-постановщик Н. Боярчиков, сценограф Р. Иванов.

[16] 1988, Одесса, художник Ф. Нирод.

[17] 1968, Москва, Большой театр, хореограф-постановщик Ю. Григорович, художник С. Вирсаладзе.

[18] 1971, Москва, Большой театр, хореограф-постановщик В. Васильев, художник В. Рындин; 1976, там же, постановщик тот же; 1974, Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, хореограф-постановщик И. Бельский, художник Э. Стенберг.

[19] 1974, Ленинград, Малый театр оперы и балета.

[20] *Мелкумян М.* «Ярославна» // Театр, 1975, № 8. С. 15.

[21] 1986, Москва, Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, либреттисты Д. Брянцев, Г. Мацкявичус, художник В. Левенталь.

[22] Свердловск, либреттист и постановщик А. Дементьев, художник Э. Гейдебрехт.

[23] Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, автор либретто и художественный руководитель постановки И. Бельский, хореограф-постановщик Ю. Петухов, художник-постановщик Р. Иванов.

[24] 1972, Москва, Большой театр, хореографы-постановщики М. Плисецкая, Н. Рыженко, В. Смирнов-Голованов.

[25] *Тараканов М.* Сегодня «Анна» в балете // Сов. культура, 1972, 15 июня.

[26] *Тараканов М.* Музыкальная концепция балета Р. Щедрина «Анна Каренина» // Муз. современник, вып. 2. М., 1977. С. 126.

[27] *Щедрин Р.* «Анна Каренина» // Большой театр, 1972.

[28] *Генина Л.* «Анна Каренина»: театр чувств // Сов. музыка, 1972, № 10. С. 26.

[29] Там же. С. 24.

[30] 1980, Москва, Большой театр, либреттисты Р. Щедрин, В. Левенталь, хореограф-постановщик М. Плисецкая, художник В. Левенталь.

[31] *Катонова С.* Музыка современного балета. Л., 1990. С. 360.

[32] 1986, Москва, Большой театр, либреттисты Р. Щедрин, В. Левенталь, хореограф-постановщик М. Плисецкая, художник В. Левенталь.

[33] 1985, Таллинн, хореограф-постановщик Т. Хярм.

[34] 1989, Гамбург, либреттист и хореограф-постановщик Дж. Ноймайер, художник Ю. Розе.

[35] Цит. по: *Ивашкин А.* Альфред Шнитке // Муз. жизнь, 1988, № 5. С. 19.

[36] 1986, Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, либреттист и хореограф-постановщик О. Виноградов, художник Т. Мурванидзе.

[37] 1987, Ленинградский театр современного танца, либреттист и хореограф-постановщик Б. Эйфман, сценография Т. Мурванидзе.

[38] 1979, Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, либреттисты и хореографы-постановщики Н. Касаткина и В. Василёв.

[39] 1988, Пермь, хореограф-постановщик В. Салимбаев.

[40] 1985, балетная труппа Иркутского театра музыкальной комедии, либреттист и хореограф-постановщик Н. Катугин.

[41] 1985, Ленинград, Малый театр оперы и балета, хореографы Н. Боярчиков и Н. Тагунов, сценография Р. Иванова.

[42] 1982 (под названием «Помните!»), Куйбышев, хореограф И. Чернышев.

[43] 1964, Ленинград, Малый театр оперы и балета. хореограф-постановщик Н. Боярчиков.

[44] 1960, Москва, Большой театр, хореограф-постановщик А. Радунский.

[45] 1963, Ленинград, Малый театр оперы и балета.

[46] 1979, Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова.

[47] 1980, Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова.

[48] 1974, Киев.

[49] 1971, Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, либреттисты и хореографы-постановщики Н. Касаткина и В. Василёв, художник Э. Стенберг.

[50] Сеньора из Валенсии (беседа А. Чекалова с Ю. Саульским) // Сов. балет, 1986, № 6. С. 42.

[51] «Третье направление» — термин Р. Щедрина, обозначающий результат объединения традиций академической музыки и маскультуры в новом стилистическом качестве.

[52] 1984, Москва, Кремлевский Дворец Съездов, хореограф-постановщик А. Петров.

[53] 1986, Горький.

[54] 1982, «Ленфильм» по заказу Гостелерадио СССР, сценарист А. Белинский, постановщики А. Белинский и В. Васильев, хореограф В. Васильев.

[55] 1984, «Ленфильм» по заказу Гостелерадио СССР, сценарист А. Белинский, постановщики А. Белинский и В. Васильев, хореограф В. Васильев.

Кантатно-ораториальное и хоровое творчество

В 60—80-е годы кантатно-ораториальное и хоровое творчество переживает взлет, равного которому по силе и динамике не было за все время его существования. Оно заняло прочное положение одной из приоритетных областей, порой идя вровень с инструментальными жанрами по количеству и качеству созданного, порой и опережая их. Весьма впечатляющим показателем этого является стремительный рост числа исполнительских коллективов: в середине 60-х годов в России было лишь семь профессиональных хоров, а к концу 80-х их насчитывалось уже несколько десятков.

Причины такого расцвета, как обычно, множественны и, похоже, до настоящего момента не до конца ясны, хотя кое о чем можно говорить с известной долей уверенности. Не вызывает сомнения, что поистине гигантским стимулом развития хорового творчества стала реабилитация традиций духовной музыки, прежде всего, естественно, русских, но также и католических западноевропейских. Свою роль сыграло и знакомство наших композиторов с современной западной хоровой литературой, вскрывшее еще не освоенные зоны этой области музыкального искусства. Нельзя не отметить и обоюдную заинтересованность авторов и творческих коллективов, переставшую в устойчивое содружество, что, несомненно, способствовало появлению на свет многих, в том числе и самых известных сегодня, сочинений[1].

Общий объем созданного за эти годы столь велик, что далеко не все написанное звучало хоть однажды с концертной эстрады. Причем среди исполнявшихся сочинений было немало имевших короткую жизнь на эстраде, а среди неисполненных есть интереснейшие опусы, которые ждут своих премьер уже не одно де-

сятилетие, например Реквием А. Караманова, «Сказание о пугачевском бунте» Ю. Буцко, сверхцикл «Времена года» Р. Леденева (где каждое время года — цикл), оратория «Бунт» К. Баташова и другие.

В стилистическом отношении хоровая и кантатно-ораториальная музыка не представляет собой некую замкнутую субстанцию, а демонстрирует как специфику, так и динамику общих процессов, чаще несколько запаздывая по времени в сравнении с камерным и симфоническим творчеством, но иногда даже лидируя, как это было с «новой фольклорной волной». Свойственная современному искусству дестабилизация форм и жанров, проявляющаяся, в частности, в их синтезе, в полной мере наблюдается и в вокально-хоровом искусстве. Это взаимопроникновение очевидно как на пограничных стыках хорового творчества с другими областями музыкального искусства, так и внутри него самого.

В первом случае это, к примеру, внесение ораториальных и кантатных принципов в симфоническую сферу (симфонии Шостаковича, Вайнберга, Шнитке и других) вплоть до создания уникальных «гибридов» типа симфонии-мессы (2-я симфония Шнитке) или проникновение закономерностей ораториальной драматургии в сценическую музыку — не только в оперу (опера-оратория), но и во вновь открытые сценические обрядовые «действа» (в сочинениях В. Тормиса, В. Гаврилина, В. Калистратова). Обратный процесс — внедрение симфонического метода и концертности в вокальную стихию и образование относительно устойчивых mix'ов — хоровой симфонии и хорового концерта.

Внутри же собственно хоровой музыки взаимопроникновение и перетекаемость жанровых свойств столь прихотливы, что ставят под сомнение незыблемое прежде разграничение на традиционные хоровую и кантатно-ораториальную ветви. К числу любимейших современными авторами типов хоровых сочинений следует отнести a cappell'ный цикл, в равной мере вобравший в себя признаки сугубо хоровой и кантатно-ораториальной разновидностей. В связи с этим в главе нет специальных разделов, посвященных изучению каждой из них в отдельности.

Тридцать лет для искусства — немалый срок. За это время и в старые эпохи, не говоря уже о XX веке, успевали зародиться, расцвести и угаснуть ярчайшие явления. Интенсивность творческих

процессов, происходивших в отечественной музыке 60—80-х годов, диктует необходимость подекадного их рассмотрения, тем более что каждое десятилетие вносило свои черты в историческое движение жанра. Напомним, однако, что в течение всего этого периода классические традиции, которые понимаются широко — как связанные в единый блок дореволюционные и «бывшие» советские, сосуществуют с авангардными.

60-е годы ознаменованы последним мощным всплеском социально-политической тематики, завершившим по-своему великую эпоху «партийной литературы», начало которой было положено известной статьей Ленина. Он был предопределен отмечавшимися в 1967 и 1970 годах крупнейшими юбилеями первой в мире социалистической державы: 50-летием Великой Октябрьской социалистической революции и 100-летием со дня рождения ее вождя. К ним были написаны сотни произведений как малых, так и крупных форм. Подавляющее их число, как можно было заранее предположить, оказались однодневками: история показывает, что юбилейные опусы довольно редко переживают даты, послужившие причиной их рождения. Вряд ли стоит объяснять это лишь конъюнктурой, тем более что «конъюнктурность» 60-х годов — явление несравнимое, скажем, с «конъюнктурностью» рубежа 40—50-х годов.

Еще не совсем угас отсвет «оттепели», в которую поверили многие, в том числе и самые независимые, незаурядные умы. К тому же для нестандартно мыслящего художника создание произведения в лавине юбилейных музыкальных «приношений» является интересным творческим ребусом, тестом на способность автора сохранить в условиях жесткой предписанности «лица необщее выраженье».

Удачнее всех с этим справился Щедрин. Он попытался деформализовать свое октябрьское посвящение, создав «Поэторию» на слова А. Вознесенского, по жанру — концерт для поэта в сопровождении женского голоса, хора и симфонического оркестра (1968). Поиски оригинальных решений отличают и ленинский опус Щедрина — ораторию «Ленин в сердце народном» (1969). Отказавшись от профессиональной поэтической ленинианы, он взял в качестве текстовой основы сочинения фольклорную поэзию и воспоминания простых людей — красноармейцев, рабо-

чих, для которых личность Ленина представала в незамутненном ореоле земного божества. Так же в свое время поступили Прокофьев и Хачатурян при создании хоровых партитур, посвященных 60-летию Сталина, что избавило их хотя бы от невыносимо фальшивого пафоса текстов. Если же отключиться от политической подоплеки, то «Ленин в сердце народном» представляет собой один из первых образцов новой фольклорной волны, в котором интонационно-синтаксические структуры фольклорного плача сочетаются с сонористическими эффектами как в инструментальной, так и хоровой партии.

В 1962 и 1964 годах появились заключительные опусы открыто публицистической линии творчества Шостаковича. Ими явились 13-я симфония и поэма «Казнь Степана Разина». То была последняя попытка великого мастера достучаться до человека в человеке, попытка, спровоцированная благоприятной политической ситуацией, как выяснилось в дальнейшем, иллюзорной. Оба сочинения написаны на тексты Е. Евтушенко, как обычно, злободневные и кажущиеся бескомпромиссными, с хлесткими и задиристыми метафорами, порой на грани эстетически допустимого. Прошедшие годы выявили в них черты временнóй ограниченности и издержки неумеренно подогретого революционного пафоса: вряд ли кто сейчас поверит покаянию поэтического Стеньки в том, что «мало вешал» бояр, что «в мире злобства» был он «добрый остолоп». Бесспорно одно: идеи поэмы резонировали умонастроениям композитора. Мотив жертвы, стократно окупленной тем, что у безликих «прорастают лица на лице», такой русский, не мог не быть ему близок. Нельзя, однако, забывать и о том, что апология вождей крестьянских бунтов — одна из сквозных тем советского искусства.

«Казнь Степана Разина» не стоит причислять к лучшим сочинениям композитора, это все-таки лишь добротный опус, высокий профессионализм которого почти автоматичен[2].

Излишне говорить, что обращение к кризисным моментам русской, хронически неблагополучной истории, — укоренившаяся традиция отечественной музыки. В 60-е и последующие годы она переживает очередной подъем. «Казнь Пугачева» Щедрина (поэма для хора a cappella на слова Пушкина из «Истории

Пугачева») обнаруживает близость замыслу Шостаковича только на другой, несопоставимой по художественным качествам, литературной основе. Однако оригинальность этого опуса, одного из наиболее впечатляющих среди хоровых сочинений Щедрина, налицо. В его распоряжении был только хор без сопровождения, тем не менее мы вправе говорить об образующемся здесь *настоящем хоровом театре* — не действе на синкретической основе, как в фольклорно-обрядовых циклах, а запрограммированных зрительно-пластических ассоциациях, которые рождаются в условиях однородного исполнительского состава.

Сонорные эффекты, которые так любит композитор, всегда функциональны. Особо впечатляют они в хоровом плаче юродивых, переданном микрохроматическими глиссандо в партиях дискантов и альтов. Один из наиболее сильных фрагментов поэмы — прощание Пугачева с народом: тишайшее православное хоровое покаяние.

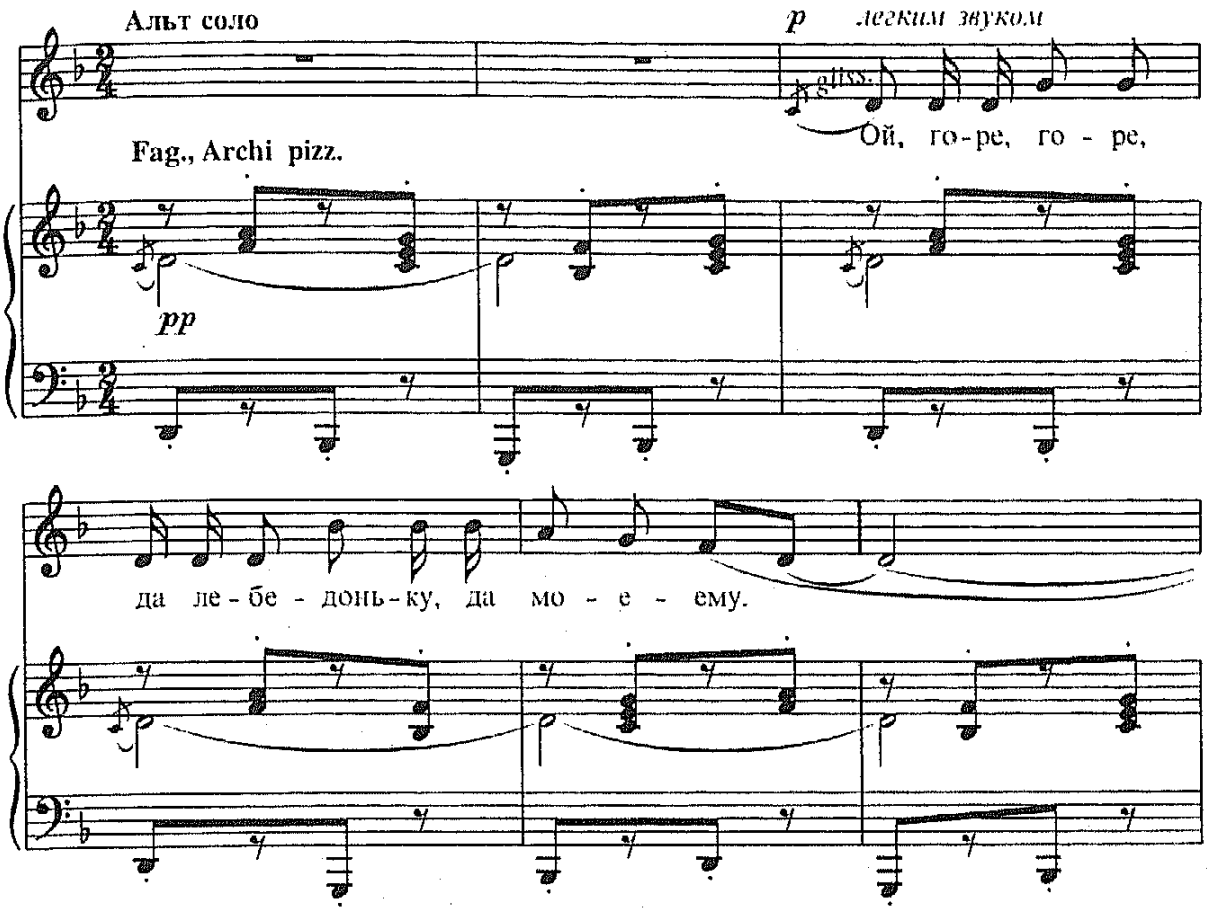
Общее в обеих поэмах — не только идея, но и отношение к герою, наследующее советскую традицию воспевать крестьянских бунтарей, предстающих чуть ли не в ореоле святых мучеников. И это не только у Шостаковича и Щедрина. Можно назвать еще ораторию «Стенька Разин» В. Калистратова и другие сочинения. Их также объединяет некий формальный признак: все они были исполнены. Однако в тот же период создаются кантатно-ораториальные сочинения того же исторического жанра, до сих пор никем и нигде не исполнявшиеся, в которых та же самая проблема получила иное решение: за бунтарем было увидено само явление бунта в его трагической раздвоенности, когда протест против тирании выражается в форме тирании же. Именно так — как национальная беда — представлена история пугачевских восстаний в оратории Ю. Буцко «Сказание о пугачевском бунте»[3]. Еще один ракурс темы раскрыт К. Баташовым в оратории «Бунт» по Салтыкову-Щедрину с редкой для своего времени (1962) смелостью обнажающей фарсовый аспект русской революции как исторического феномена.

60-е годы — время утверждения «новой фольклорной волны». Ее первые признаки обозначились в вокальном искусстве в конце предыдущего десятилетия в музыке Свиридова («Поэма памяти Сергея Есенина») и Слонимского («Песни вольницы»). В формировании этого направления, как известно, первоочередную роль сыграли «легализация» творчества Стравинского «русского» периода и знакомство с фортепианными опусами Бартока, указавшими перспективные принципы работы с фольклорным материалом, ныне хорошо изученные: опора на микромотивные образования; раскрепощение метрической и ритмической стихии; совершенствование техники вариантного развития; усиление импровизационности, способствующей приближению к атмосфере народного музицирования; расширение жанрового диапазона. Новое время добавило к этому стилевой синтез фольклорных источников с каким-либо видом современной техники композиции: сонорикой, алеаторикой (Буцко, Тищенко), додекафонией (Денисов), минимализмом (В. Мартынов).

Одним из первых крупных завоеваний на этом пути стали «Курские песни» Свиридова (1964) — оригинальная обработка подлинников из сборника курских песен А. В. Рудневой. Цикл был оценен сразу и заставил взяться за перо критиков, музыковедов, фольклористов, в короткое время создавших о нем обширную литературу. Новации «Курских песен» определены чрезвычайно тонким «слышанием» первоисточника. И не просто русского фольклора, а его конкретного *регионального ответвления.* Это было открытие, привлекшее многих. Не случайно именно после свиридовского опуса появляются «Лакские песни» Ш. Чалаева, «Гурийские» и «Менгрельские песни» О. Тактакишвили, хоровые циклы В. Тормиса[4].

Свиридовские «Курские песни» демонстрируют высочайшее мастерство и значительную степень переработки «сырого материала» в сфере лада, ритмики, структурных решений. При этом сохраняется классичность как родовая черта музыкального мышления Свиридова, неотделимая от пиетета к классической эстетике. Цикл, при всей свежести звучания, проникнут корсаковской поэтизацией фольклора. И не только. Приходится повторять банальность, но для композитора остается святыней духовная субстанция народного искусства. В большей или меньшей степени такое же отношение наблюдается и у ряда других современных русских авторов, приверженных национальной тематике в жанрах хоровой музыки. Не будет преувеличением сказать, что именно хоровая музыка ревностнее, чем любая другая область творчества, оберегает эти бесценные традиции.

«Курские песни» воспринимаются как цикл во многом потому, что в них есть безымянная героиня, как роком преследуемая пресловутой русской тоской. Тоска эта — всех возможных оттенков, что сопряжено в том числе и с внушительным диапазоном темпов — от более привычного медленного до подвижного трагипляса (№ 4 — «Ой, горе, горе да лебедоньку да моему»), в котором пьянит и кружит завораживающее горе-дурман. «Быстрое горе» — не новация Свиридова, а особенность русского музыкального фольклора, отражающая характерное психологическое состояние горя на грани отчаяния, за которым начинается юродство.



Эта образная сфера была известна и русской классической музыке (Мусоргский). Через Свиридова и Слонимского она укореняется в современном хоровом творчестве и занимает в нем прочные позиции.

Не просто объяснить, почему в новейший период отечественных композиторов продолжает притягивать тема судьбы русской женщины, ее незавидной доли. Возможно, в этом выражается ностальгия по «доэмансипированным» временам или удивительный феномен исторического чувства, о котором писал Бердяев, восхищавшийся способностью людей «помнить» жизнь своих предков. Но, может быть, чтобы понять это, следует поверить в легенду Д. Андреева, в очерке о метаистории русской культуры (книга X знаменитой «Розы мира») выделявшего образ Навны — женственной духовной субстанции, инспирирующей все проявления прекрасного в нашем искусстве.

«Свадебные песни» Буцко появились спустя лишь год после свиридовского цикла, обнаружив известную преемственность, но в то же время собственное ви́дение темы и яркий индивидуальный почерк. Как и Свиридов, Буцко отбирает тексты песен определенного региона, сохраняя их диалектные особенности[5]. Еще одно ограничение, которое сделал композитор, — жанрово-обрядовое, определившее название кантаты. Нельзя не вспомнить здесь зачинателя этого направления Стравинского, в «Свадебке» которого уже был заложен комплекс идей, получивших развитие в новейшей русской музыке. Русская свадьба, как она отражена в поэтическом и музыкальном народном творчестве, никогда не была только радостным событием. Скрытый трагизм, заключенный в ней, оказался чрезвычайно близок совсем молодому тогда композитору, с первых опытов обнаружившему склонность к глубоким драматическим образам и переживаниям.

Центральное звено «Свадебных песен» — медленное: два идущих подряд плача, каждый — с неповторимым рисунком плачевой формулы. В них проявляется незаурядный интонационный дар автора, но одновременно просвечивает и фольклорная модель в ее первородном виде, неотшлифованная и неприглаженная (что вновь заставляет вспомнить «Свадебку»), с зафиксированными мелизмами, микрохроматикой, мерцанием высокого и низкого вариантов ступеней.

Близок по замыслу обоим циклам, Свиридова и Буцко, хоровой концерт В. Салманова «Лебедушка» (1967). Проблематика его, по сути, та же самая — женская «история», но с нетипичным «счастливым концом». Значение «Лебедушки» для современной хоровой музыки справедливо отмечает исследователь: «...Произведение Салманова выделилось в группе неофольклорных опусов прежде всего по своей жанровой значимости: оно было первой ласточкой, возвестившей начало возрождения глубокого интереса к жанру, некогда процветавшему, а затем надолго забытому в русской музыке»[6]. Действительно, Салманов как будто нащупывает «золотую жилу»: жанр хорового концерта стремитель-

но выбивается в лидеры, привлекая внимание подавляющего числа авторов, работающих в области хоровой музыки.

Хоровой концерт и по сей день сохраняет позиции одного из наиболее приоритетных, заметно оттесняя традиционную кантату и ораторию. Тем не менее более чем тридцатилетняя новая его история так и не привела к выработке стабильных жанровых признаков. Вероятно, это невозможно вообще из-за ряда объективных причин — воистину безграничных ресурсов современного композиторского творчества, тенденции к индивидуализации каждого замысла. Как бы то ни было, понятие «хоровой концерт» в достаточной степени размыто, о чем свидетельствуют характеристики, которые ему дают специалисты.

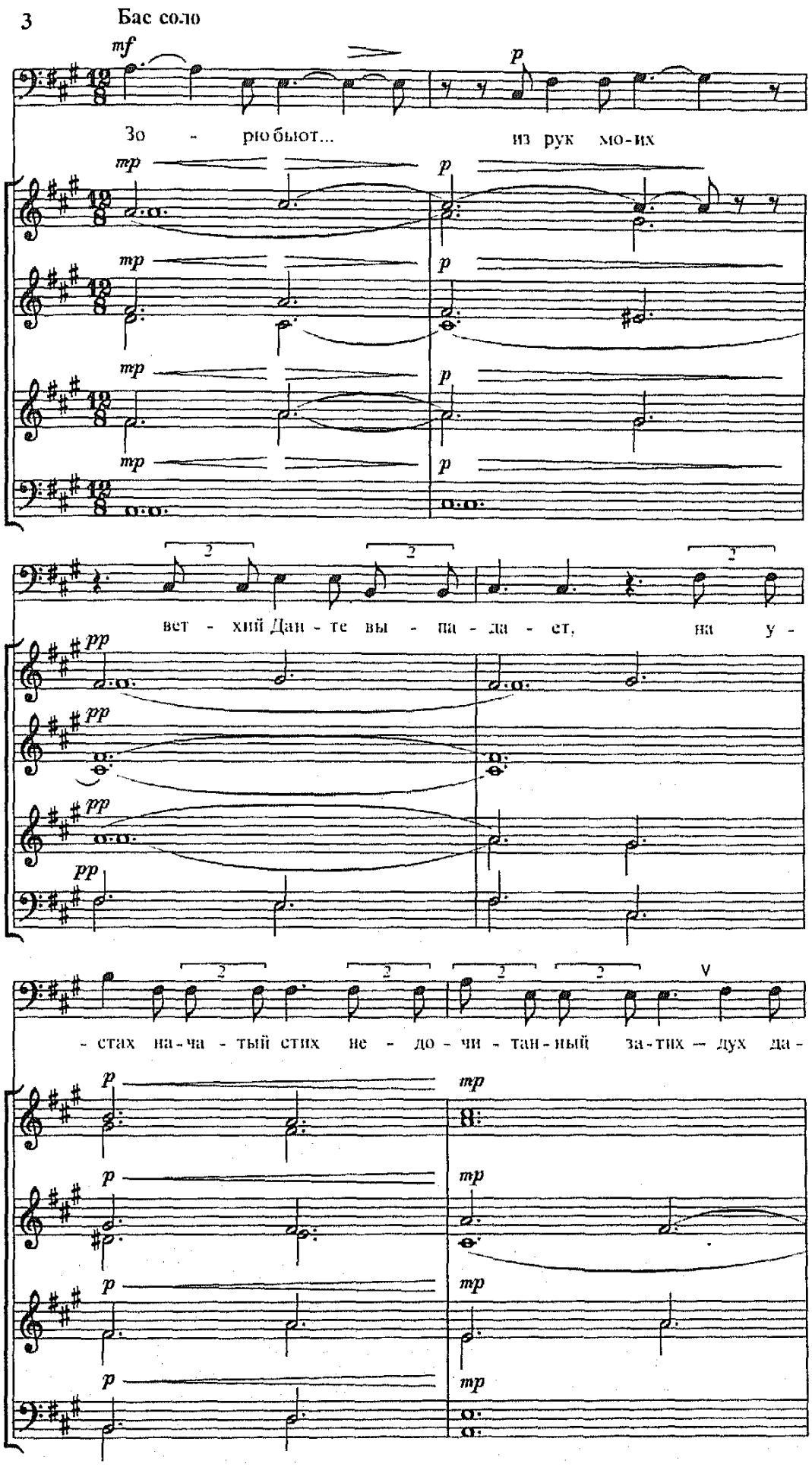
Так, А. Тевосян отмечает крайнее разнообразие его решений в отношении исполнительского состава: смешанный или однородный хор, двойной или детский, с участием солистов или без; жанровой ориентации: обработки народных песен, хоровая сюита, цикл, реквием, сонатно-симфонический цикл; количества частей; наличия или отсутствия текста и т. д. «Неизменным и определяющим, — пишет исследователь, — является то, что синтез происходит на основе утвердившего свою самоценность и равноправие с инструментальными жанрами хорового a cappell'ного музицирования»[7]. Ю. Паисов же вообще не выделяет этот фактор как константный, предлагая собственную классификацию: 1 — фольклорный или фольклоризированный концерт, 2 — программный концерт нефольклорного происхождения, 3 — бестекстовый концерт-вокализ[8]. Она в достаточной степени уязвима, как в принципе уязвима была бы любая другая предложенная классификация, но музыковед безусловно прав, как права Г. Григорьева, уделяя самое серьезное внимание проблеме концертирования в хоровом жанре[9]. И пусть здесь также возникают сложности с четкими характеристиками и смешение явлений, ясно, что именно *концертность* как специфически ощущаемое композиторами качество музыки — подчас самое разное в разных сочинениях! — становится определяющим фактором, позволяющим автору поставить на титульном листе: «хоровой концерт». Свойства концертности могут проявляться в сложном инструментальном или

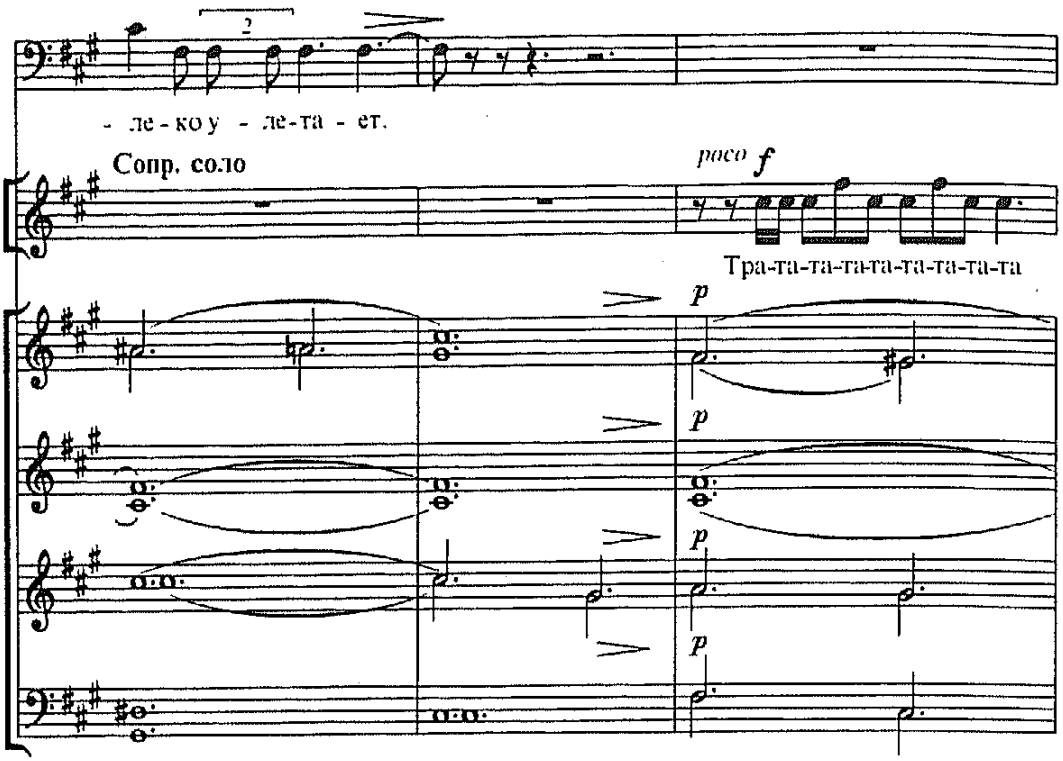
сонорно-алеаторическом тематизме, общей виртуозности хоровых партий, в нетрадиционных формах их вертикального соединения, состязании хоровых групп, тембровой изобретательности и новых приемах вокального звукоизвлечения... Список открыт, ибо каждое новое сочинение может претендовать и зачастую реально претендует на его пополнение.

Несмотря на обилие образцов жанра хорового концерта, накопившихся с момента его современного возрождения, едва ли не лучшими среди них остаются две свиридовские работы: Концерт памяти А. А. Юрлова (1973) и «Пушкинский венок» (1979). Создавая последний, композитор решал сложную творческую задачу: не искажая Пушкина и принимая за эталон глинкинскую трактовку его поэзии, насытить цикл эффектными концертными приемами. Удалось и то, и другое. Трудно найти в новой музыке иную столь же убедительную интерпретацию пушкинской поэзии. В ней поражает чувство формы пушкинского стиха, сохранившего в музыкальном «облачении» легкость, изящество и упругость оригинала; прозрачность фактуры способствует четкому биению оригинального — пушкинского! — метрического пульса, для которого каждый раз находится лапидарная и броская ритмическая формула.

Кроме того, Свиридов великолепно чувствует «эмоциональную тональность» стихотворения: уличить его в фальши не удается даже тогда, когда поначалу текст и музыка будто «говорят» про разное (№ 8 — «Наташа»).

Великолепный знаток хора, Свиридов детально продумывает сочетания женской и мужской групп. Солисты используются многофункционально. Особенно интересен в этом отношении № 7 — «Зорю бьют», где два солиста выполняют прямо противоположные функции: сопрано — изобразительного фона (ремарка автора: «как труба — издали»), бас — философско-поэтической рефлексии, навеянной «звуком привычным», «звуком живым». Этот номер концерта не случайно наиболее любим хоровыми коллективами, со времени написания произведения традиционно включающими его в бисы.


3
Бас соло
mf
p
Зо - рю бьют... из рук мо-их
mp
p
вет - хий Дан - те вы - па - да - ет, на у -
pp
- стах на-ча - тый стих не - до - чи - тан-ный за-тих — дух да -



Не только в данном, но и в большинстве других номеров наглядны элементы театрализации, хотя это именно элементы, отдельные штрихи, введенные с тем чувством меры, что присуще автору и не разрушает собственно музыкальную логику построения номеров. Сонорные эффекты — дань концертному жанру. Их опять же немного, но каждый рожден сутью поэтического образа, а потому наиболее впечатляющ («Эхо» и некоторые другие).

Достойно концерта и заключение — настоящий виртуозный (в подлинно концертном значении этого слова) финал. «Стрекотунья белобока» Свиридова близка «Стрекотунье» Мусоргского, и «повинен» в этом Пушкин, «запрограммировавший» музыкальную имитацию сорочьего стрекотания. Но если у Мусоргского это миниатюра, то у Свиридова — развернутая сцена, да и стрекотание у него уже с признаками сонорности — пронзительно-назойливое глиссандо, «запоем», без перерыва дыхания. Все крутится и мелькает, как в карусели, пока не затихают последние звуки.

Из всех разновидностей хорового концерта фольклорный, несомненно, отличается наиболее устойчивыми чертами: общностью исходного материала и принципов «работы» с ним, цикличностью построения, контрастным типом драматургии, активным

внедрением сонорных эффектов. Тут можно вспомнить не только «Лебедушку», но и «Русский концерт» Калистратова, «Доброго молодца» Салманова, «Тихий Дон» Слонимского. Признаки фольклорного концерта нередко проступают в опусах, которым сами композиторы дали совсем другие жанровые определения, например в «Сокровенных разговорах» Н. Сидельникова (1975), названных просто кантатой (на народные тексты для смешанного хора без сопровождения с эпизодическим участием ударных инструментов). Это, пожалуй, первое из произведений композитора, открывшее слушателю блестящего хорового мастера. С завидной органичностью Сидельников сочетает здесь вокальные приемы изложения и развития фактуры с виртуознейшим инструментализмом: мелкими длительностями, пассажами, прихотливыми «спотыкающимися» ритмами, техникой скачков — всем тем, что будет доведено до совершенной отточенности в последующих хоровых циклах, принесших автору широкое признание.

В целом фольклорные хоровые циклы нового времени обнаруживают тенденцию к сложным жанровым симбиозам, диктующим поиск адекватных жанровых определений. Однако в ряде случаев последние возникают скорее по прихоти автора и, не будучи подкреплены звуковыми реалиями, являются лишь эффектными жанровыми вывесками, иногда с явным налетом претенциозности. Л. Пригожин, например, одно из своих наиболее удачных произведений именует «Симфонией в обрядах», хотя это в большой степени преувеличение для опуса, представляющего собой обычный хоровой цикл, но с гобойными интермедиями между частями.

Гораздо больше оснований имел В. Гаврилин, определяя «Перезвоны» симфонией-действом (1984). Здесь наличествует концепция и весьма серьезная. «Перезвоны» — самая значительная и масштабная партитура композитора, на создание которой ушло около семи лет. Она имеет подзаголовок: «По прочтении Шукшина». При этом в ней нет ни строчки шукшинской прозы[10]. Это и необязательно, когда поэтика «прочитанного» становится кровно близкой самому композитору.

«Перезвоны» — многоплановая фреска, где есть и массовые сцены, и монолог, дуэты и трио с хором, хоры a cappella и в сопровождении инструментального ансамбля[11]. Внутрижанровый же спектр как бы рассекается на два блока. Один из них более чем традиционен — сфера русской лирической протяжной песни, легко переходящей в родственные жанры. Другой — крайне оригинален: мир скороговорок, считалочек, уникальных жанров «ерунды» или «чуды» с бездумным перебором глупейших слогов. Нельзя сказать, что профессиональная музыка обошла его стороной, но таких примеров мы насчитаем единицы — кое-что у Мусоргского, короткие вкрапления у Щедрина, Свиридова. Одно бесспорно: никогда еще этот жанровый слой не становился «фаворитом» огромнейшего опуса («Перезвоны» рассчитаны на два отделения).

Это решение полностью оправдывается замыслом Гаврилина: опираясь на народные традиции смеховой культуры, столь близкие Шукшину, показать жизнь через балаган, потешки, игру в дурака. Так в опус входит театральность. В данном отношении «Перезвоны» можно считать этапным произведением, ведь оно являет собой едва ли не лучший образец вновь рожденного *жанра действа*, хотя черты действа здесь более заключены в музыке, особом качестве ее тематизма, а не в усилении синкретических свойств обряда, пластического начала, как у многих других авторов.

Музыкальное воплощение этого ярко индивидуального замысла, однако, убеждает далеко не во всем. Скороговорочные номера занимают основной объем «Перезвонов», явно превышая разумную дозу, в результате чего удачно найденный прием постепенно становится назойливым и превращается в «общее место». При этом надо отдать должное композитору, сумевшему разнообразить довольно ограниченный по своим генетическим возможностям жанр. Среди лучших номеров этого плана — «Тири-ри», зарекомендовавший себя как эффектный концертный шлягер:

Пожалуй, более глубокое впечатление из номеров той же жанровой сферы производит первый, «Весело на душе», где фольклорный скороговорочный принцип синтезируется с остинатностью орфовского образца, определяя скрытую параллель с ведущей темой «Кармины Бурана».

Со второй половины партитуры Гаврилин последовательно сокращает шутейные части, тон повествования становится все более серьезным. Философские мотивы, усиливающиеся к концу «Перезвонов» (со своими кульминациями — «Молитва», «Маткарека»), выявились с первых номеров и в большой степени связаны с гобойными интермедиями, обозначенными в партитуре «Дудочка». Ее жалобные плачи, печальные речитативы и трепетные порывы призваны создать сквозной психологический фон, но, к сожалению, не выдерживают той нагрузки, которая возложена на них автором.

60-е годы — начало многих новых направлений в хоровом и кантатно-ораториальном искусстве, в том числе авангардного. Именно они дали первые образцы кантат, которые можно было бы назвать — условно, конечно, — серийными: «Ночь в Мемфисе» (1968) Губайдулиной, кантата «Солнце инков» (1964) и вокальный цикл для 13-ти исполнителей «Осень» на стихи Хлебникова (1968) Денисова. Эти сочинения привнесли в отечественную кантатно-ораториальную традицию новый звуковой мир, непривычный как для исполнителей, так и для слушательской аудитории.

Здесь уместно сказать о самом настоящем перевороте, который вызвали в отечественном кантатно-ораториальном и хоровом искусстве опусы Денисова. Они поставили перед исполнителями такие технические задачи, на решение которых были потрачены годы[12]. К ним относятся: перенесение в хоровую ткань принципа инструментальной микрополифонии, связанного с предельной дробностью divisi, новое ритмическое мышление (деление на шести-, семи-, девятизвучные и т. д. группы, часто на стыке тактов, внутригрупповые accelerando). Освоение этой музыки стало настоящей школой хорового «авангардного» исполнительства, позволившей коллективам существенно расширить свой репертуар, а авторам без страха реализовывать самые смелые творческие замыслы.

Возвращаюсь к началу этого процесса. Кантаты Губайдулиной и Денисова «предложили» также небывалый строй мыслей и чувств — изысканный, утонченно-аристократический: образцы современного *элитарного искусства*, не рассчитанные на массовую аудиторию[13].

Подобная поэтика требовала от создателей поиска совершенно особых текстов, далеких от бытовой реалистичности, тяжеловесного психологизма. Губайдулина находит такие источники в поэзии Востока — древнеегипетской лирике в переводах А. Ахматовой и В. Потаповой («Ночь в Мемфисе»). Денисов в кантате обращается к текстам чилийской поэтессы Г. Мистраль, погружающим в далекий и непонятный мир инков, к тому же «деформированный» изломами современного поэтического модернизма. Такого Востока — не столько экзотика, сколько особое духовное явление, к тому же вступающее в скрытый диалог с современностью, — отечественная музыка еще не знала.

Оба композитора ориентируются на вокальный стиль нововенцев, прежде всего Веберна, к которому и Губайдулина и особенно Денисов относятся с подчеркнутым пиететом. Отсюда исключительная роль сольных партий; погружение в стихию безжанровости; опять же веберновский тип связи слово-музыка, не предполагающий отражения в последней деталей текста; эмоциональная доминанта — призрачный и в то же время рациональный трагизм и мрачность.

В кантате Губайдулина пользуется серийным методом, обогащая его всевариантностью 12-тоновой хроматики вплоть до образования различных вариантов 12-ступенных форм[14]. Произведение относится к числу тех сочинений, в которых свойственная композитору тяга к миру восточной музыкальной колористики получила замечательный внешний импульс.

В отличие от него «Солнце инков» Денисова — уже настоящая камерная кантата, в которой хору нет места. По своему колориту и вопреки названию это тоже «ночная» музыка, органично связанная с утонченной и нервной поэзией Мистраль[15]. В жанровом отношении опус занимает некое срединное положение между собственно кантатой и вокальным циклом.

В гораздо большей степени это относится к «Плачам» Денисова (1966), одному из лучших его произведений, и не только 60-х годов (для сопрано, фортепиано и ударных)[16]. «Плачи» стоит упомянуть в данной главе, поскольку в них представлен оригинальный синтез черт, свойственных фольклорной кантате и камерному додекафонному циклу. Их главное достоинство — услышан-

ная внутренним слухом и виртуозно воспроизведенная в тематизме связь серийного и фольклорного интонационного мышления.

В те же 60-е годы у композитора — антипода Денисова — Свиридова появляются почти одновременно две маленькие кантаты: «Деревянная Русь» (слова Есенина, 1964) и «Снег идет» (слова Пастернака, 1965). При всей внешней традиционности эти сочинения предложили отнюдь не традиционный для советской музыки того времени образный строй — «тихое струение неяркого ровного света» (А. Сохор), созерцание, утверждение духовной чистоты и возвышенности. В это десятилетие камерная кантата остается одним из любимых жанров тех композиторов, которых влечет к тонким краскам, интимной эстетизированной лирике. Среди подобных сочинений — небольшая кантата на слова Тютчева и Блока В. Сильвестрова для сопрано и камерного оркестра (1973), «Песнь песней» С. Слонимского (одна из книг Соломона, Ветхий Завет, 1975).

Внешний облик современной хоровой музыки складывается под влиянием самых разных факторов, но, может быть, первостепенную и даже определяющую роль в его становлении сыграло усиление черт *сонорности*. Суть этого явления в вокально-хоровом искусстве заключена в отношении к хору как к оркестру, в широком использовании «непесенного» тематизма, ослаблении смысловой стороны за счет поисков новой тембровой выразительности. Сонорика легко прижилась в произведениях самой различной тематики и жанровых наклонений. Иногда ее роль сводилась к отдельным красочным эффектам, иногда же она определяла в сочинении все.

Знаменателен тот факт, что классик современного хорового искусства Свиридов, проявив полное безразличие ко всем другим техникам композиции, охотно привлекает в своих сочинениях сонорику. Среди его наиболее показательных сочинений такого плана — a cappell'ный Концерт памяти А. Юрлова. Он принадлежит к той разновидности хорового концерта, что обозначена в одной из классификаций как концерт-вокализ, а, по мнению исследователей, именно концерт-вокализ в наибольшей степени предрасположен к широкому введению сонорных эффектов. Правда, в мемориальной партитуре Свиридова их красочные свойства

частично подавляются свойствами экспрессивными. Замечателен начальный «Плач», то и дело «взрывающийся» криками-кластерами, — не пение даже, а спонтанно выплескиваемая душевная боль. Звучание кластерных созвучий смягчено в заключительной третьей части («Хорал»), где сам эффект пятна возникает как результат поступенного восхождения голосов, зависающих в акустическом пространстве один над другим, — распространенного в сонорике приема, как и приема «свертывания» голосов в кластер. Последний стал главным выразительным средством в «Вечерней музыке» Слонимского (1973), кстати, самого «свиридовского» из всех его хоровых сочинений.

70-е — начало 80-х годов ознаменовали пик композиторского интереса к хоровой сонорике. Пишется множество целиком выдержанных в этой технике партитур, авторы которых будто соперничают в изобретательности. Таковы «Русские звоны» Щедрина из цикла «Концертино» (1982), полностью основанные на имитациях колокольных перезвонов. При том что здесь преднамеренно моделируются «колокольные» ситуации опер Мусоргского, техника имитации, естественно, усложнена и порой достигает головоломной виртуозности. Кстати, колокольность — одна из своеобразнейших примет нашей новой хоровой музыки, свидетельствующая об отрадной стойкости глубоких национальных традиций, рахманиновских (если иметь в виду хор) прежде всего.

Нередко композиторы, склонные к сонорным экспериментам, прибегают к полимелодическому складу как варианту сверхмногоголосия, возможного только в условиях дробного divisi. Иногда при этом происходит усиление песенного начала, выявляющего отличную совместимость с сонорикой. В «Minnesang» Шнитке (1977) применены приемы средневекового Quodlibet, в котором разные тексты и мелодии соединялись по принципу «что угодно».

Другое ведущее направление в отечественной музыке 70-х годов — *полистилистика* — проявляется в хоровом искусстве более опосредованно, чем в какой-либо другой области композиторского творчества. Сознательное введение ее как приема, несущего важную смысловую нагрузку, достаточно редко. Из немногих бесспорных примеров — Реквием Денисова (1980), «История доктора Иоганна Фауста» Шнитке (1983). Так же малохарактерна для хоровой музыки цитатная и квазицитатная полистилистика,

облюбованная симфонизмом и камерно-инструментальным искусством этого периода. Причина — в исторической динамике стилевых процессов, кристаллизовавшихся прежде всего в недрах инструментального творчества. Хоровой состав сам по себе, в силу своей однородности, не обеспечивает той рельефности, без которой сам метод полистилистики теряет свою внешнюю привлекательность. Требуется поддержка окрестра.

В интересном стилевом ключе решено, вероятно, самое монументальное из хоровых сочинений Слонимского — оратория «Голос из хора» на стихи Блока (1976). Партитура эта примечательна современным прочтением Блока: композитору удалось воплотить актуальнейшие идеи предреволюционного периода в творчестве поэта, когда оно было осенено провúдением грядущего — апокалиптической борьбы божественного и демонического, с невиданной силой разразившейся в нашу эпоху: «Все будет чернее страшный свет, и все безумней вихрь планет...».

Эти строки могли бы стать одним из эпиграфов ко всей отечественной музыке конца XX века, а также эпиграфом к музыке наиболее яркого ее представителя — Шнитке, чье восприятие уходящего века безнадежно трагично. В отличие от Шнитке Слонимский — опять же через Блока — утверждает идею двоемирия, оппозиции черного и белого, мрака и света. Отсюда сближение и сталкивание стилей предельно далеких эпох — ренессансной и современной. Это столкновение дано уже с самого начала, в первых двух номерах: «О, весна» и «Огненные дали».

Все же главное событие 70-х годов — освоение русскими композиторами жанра латинского реквиема. Сам по себе этот факт удивителен: ведь зародившись в западной музыке несколько веков назад, реквием не был востребован нашей культурой ни в дореволюционный, ни, конечно же, в советский период. Русская музыка обходилась без него, ибо обрядовые функции реквиема как заупокойной службы выполнял его православный эквивалент — литургия. То же происходило со светской традицией, тут также предпочитался российский вариант — этико-религиозная кантата на переводные или русские тексты, противопоставлявшая строгому латинскому канону душевную открытость, вдохновенную религиозную медитацию. Мемориальные сочинения совет-

ского времени, именуемые реквиемами (Кабалевского и других), собственно с каноническим жанром не имели ничего общего, кроме названия и скорбного характера музыки.

Почву для утверждения латинского реквиема подготовили серьезные сдвиги в общественном сознании, и прежде всего жгучая потребность после десятилетий жестокого запрета вновь прикоснуться к вечным истинам. Прикоснуться, не прячась за двусмысленностью инструментальных образов и концепций, а в живом конкретном слове, называя эти истины своими именами: дух и плоть, начало и конец, зло и возмездие. Еще одна причина — универсальность современного художественного сознания, не прикрепленного к какой-либо одной конфессии; сосуществование мотивов, восходящих к католическому, православному ритуалу, иудаизму и восточным религиозным системам (на Западе — Пендерецкий, Мессиан, Штокхаузен, в России — Шнитке, В. Артемов и многие другие).

То, что реквием органичнее и быстрее прижился в современной отечественной музыке, чем собственно месса, думается, можно объяснить усиливающимся как у нас, так и во всем мире чувством тревоги за человечество, созвучием поистине космического драматизма реквиема драматизму современного земного существования.

Не все реквиемы последнего периода ориентированы на западноевропейский образец; есть и такие, что развивают сложившуюся в войну нерелигиозную разновидность жанра, при этом, естественно, используются авторские тексты и индивидуализированные структуры, далекие от первообразца. Особую группу в этой разновидности составляют реквиемы на бессмертный текст Ахматовой, среди которых наиболее удачным является сочинение Б. Тищенко (1966). И все же именно католические реквиемы — Шнитке, Денисова, Артемова — оказались в числе вершинных достижений не только кантатно-ораториальной, но и всей новейшей русской музыки.

Зачинателем этой традиции долгое время считали Шнитке, чье пристрастие к жанрам католической ветви обусловлено национальной и конфессиональной принадлежностью. Однако, как выяснилось впоследствии, первый латинский реквием в нашем

искусстве был создан в 1971 году полутурком-полуславянином А. Карамановым, который познакомил со своим сочинением своего сокурсника Шнитке[17]. Караманову, кстати, принадлежит один из первых образцов отечественного Stabat Mater (1967). Реквием Шнитке (1975) ознаменовал прорыв к высокой духовности, органично синтезировавшей философское и религиозно-нравственное начала. Мало кто при этом помнил, что реквием этот родился как прикладная музыка — к спектаклю «Дон Карлос», столь самоценной она оказалась. Звуковой облик сочинения подчеркнуто современен при наличии крепчайших уз, связывающих его с каноном. Классичность реквиема определяется прежде всего его тематизмом, в котором превалируют старые признаки немецкого музыкального искусства, восходящие еще к добаховским временам: округлые, легко запоминающиеся фразы, пластичность которых производна от принципа скачка и его заполнения; распространенные интонационные лексемы (формулы) барокко — «лестницы» предъемов и задержаний и т. д. Есть, однако, в этом тематизме особый, современный магнетизм, создаваемый, как ни странно, старыми же средствами — имитационными или каноническими повторами (иногда до 6—7 подряд), правда, без развивающего продолжения, а будто замирающими — как оставшийся след кометы — в воздушном пространстве.

Из двух других названных реквиемов ближе к Шнитке Реквием Артемова, ближе прежде всего композиционно-драматургическим строением — 7 крупных разделов, поделенных, как у Шнитке, на 14 частей, хотя и не таких лаконичных, как у последнего; и тематическим решением, вплоть до случаев максимального сближения[18].

Наиболее далек от канонического образца Реквием Денисова, хотя полностью исключить его из католической традиции было бы в корне неверным. Оригинальность его исходит из оригинальности поэтического источника — реквиема немецкого поэта Ф. Танцера (цикл из пяти стихотворений), представившего собственную концепцию человеческой жизни как цепи вариаций, где исходной вариацией является рождение человека, а последней — смерть. Танцеру нельзя отказать в глубокой философии, отличающейся от философской концепции канонического реквиема:

согласно ей, основу этапов человеческого существования предопределяет изначальная биологическая антиномия мужского — женского, перерастающая в антиномию мировоззренчески-психологическую. Такая концепция, однако, не вступает в противоречие с христианскими основами бытия.

Собственно текст Танцера — соединение фраз и слов на французском, немецком и английском языках[19] дополнен фрагментами канонического реквиема, текстами из Псалтири, Нагорной проповеди и заупокойной литургии.

Все три сочинения принадлежат к числу сложнейших партитур универсального современного письма, вобравшего в себя практически все новейшие техники и приемы композиции[20]. Среди объединяющих моментов также — исключительная роль гармонии. Многообразие ее проявлений способна отразить только специальная работа. В самых общих чертах можно лишь отметить, что к серийной гармонии в большей степени тяготеет Денисов, вне серийности вообще не мыслящий свою музыку.

В гармонии реквиемов Шнитке и Артемова сильнее выражены сонорные функции. Здесь и кластеры, и красивые объемные педали, и «утолщения» одного голоса, как, например, в Benedictus Шнитке.

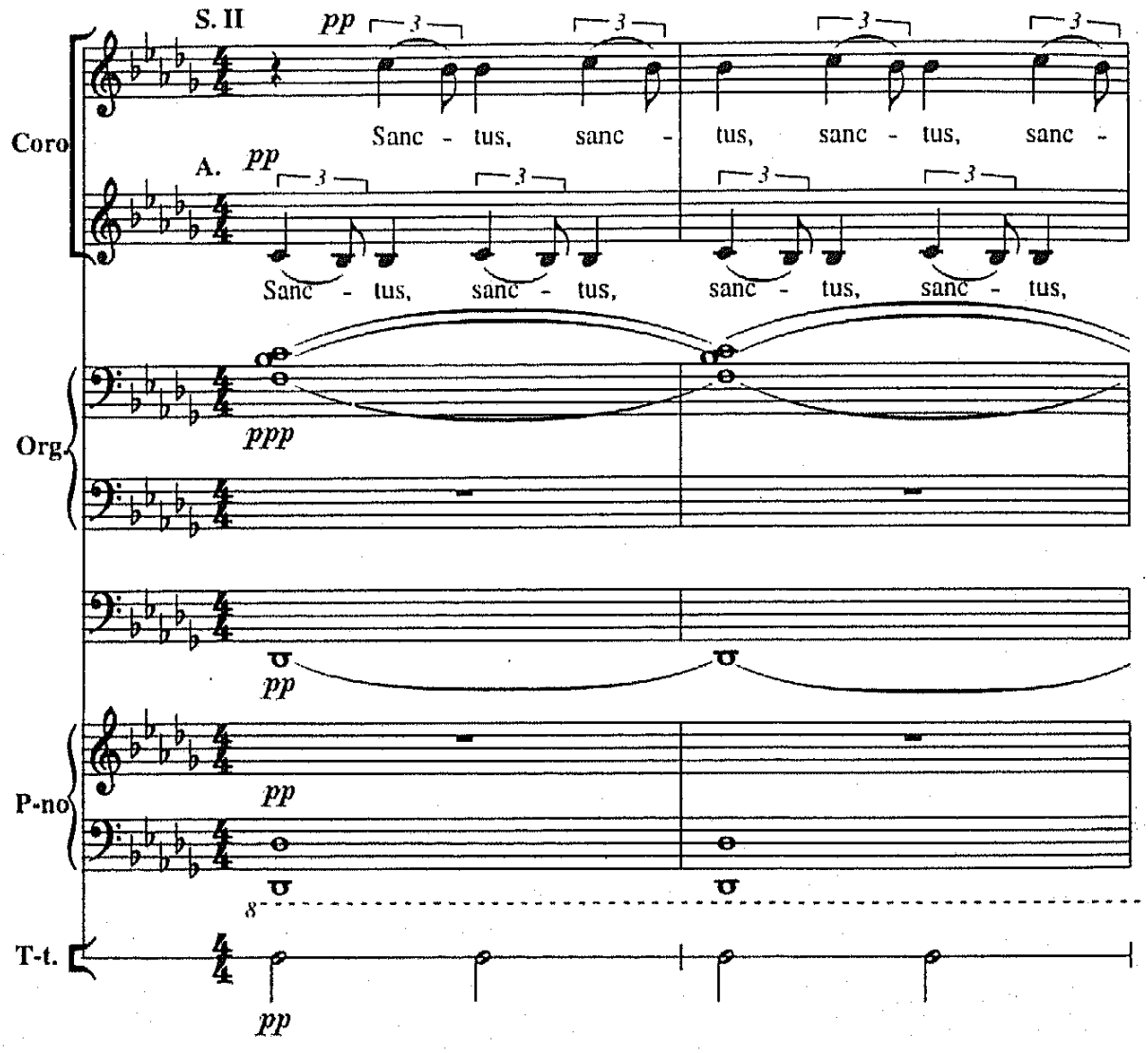
Эти новые «условия существования» не трансформировали первичной сути канонических образов реквиема. Более того. И Шнитке, и Артемов, видимо, сознательно оберегали строгую выдержанность его образной системы. Такие части, как Tuba mirum, Dies irae, Rex tremendae, Lacrimosa, поражают своей типической «физиономистикой», безошибочно узнаются даже при абстрагировании от текста. Конкретное же решение зависит от индивидуального почерка композитора. Наибольшее сближение происходит в «слезных» (Lacrimosa), немыслимых даже в XX столетии без традиционно никнущих секунд.

Приверженность к каноническому образному строю реквиема сосуществует в партитурах с весьма симптоматичной коррекцией религиозного чувства. Понять ее можно только при учете новых нюансов отношения к религии как у нас, так и в мире в целом. Но, может быть, главное объяснение заключено в тех возможностях, которые она предоставляет индивидуальному созна-

нию, покрывая острейший дефицит в позитивном и устойчивовечном на фоне шатких общественных идеалов, почти фатально подверженных девальвации.

Преимущество религии в том, что она дает надежду даже при условии свершения всех грозящих человечеству катаклизмов. Если для неверующих при этом как бы навечно захлопнется черная дверь всемирной истории, то для верующих останется небо. Поэтому в нынешней вере очень существенно смещение акцентов в восприятии божественной субстанции: все меньше она видится как карающая сила, сила возмездия, и все больше как несущая свет. Во всех трех сочинениях имя Бога овеяно особым трепетным благоговением. Это более всего заметно в частях Sanctus (реквиемы Шнитке и Артемова). Вместо привычного для этого раздела радостного возбуждения — тихое, точно фимиам кадильниц, разлитие музыки.

5 **[Lento]** **А. Шнитке**



Совершенно исключительное, концептуальное значение в реквиемах Артемова и Денисова приобретает идея Lux aeterna — вечного света. У Артемова она реализуется как бы в нескольких этапах: собственно Lux aeterna (раздел в № 12), Requiem aeternam (раздел в № 14) и заключительный In Paradisum — часть, которой нет аналогов в отечественном искусстве, так как это пока единственное в духовной музыке светской традиции изображение небесного Иерусалима[21].

Пожалуй, еще большее значение идея света имеет для реквиема Денисова. Из всех изначально входящих в замысел латинского реквиема она у него — единственная, но представлена столь

масштабно, что дает веские основания причислить опус именно к католической традиции, несмотря на отступления во всем остальном. Идею света несет заключительная пятая часть, по длительности звучания равная всем предыдущим вместе взятым. Названа она «Крест» и, напомним, трактуется как смерть — заключительная «вариация» в жизни человека. Напрасно, однако, мы стали бы ожидать в ней драматических образов. Денисову они в принципе (до перенесенной катастрофы) чужды. Но тут, помимо прочего, возымело действие и христианское понимание смерти, хотя композитор отказался даже от свойственного этому пониманию дуализма, сконцентрировавшись только на эмоции лучезарной радости. Ее воплощением стала ария сопрано, смысл которой («Да будет любовь Твоя, Господи, над нами» — 32-й псалом) декларативно противопоставлен скепсису заключительной танцеровской фразы: «Gott gut good God?».

Lux aeterna отсутствует в реквиеме Шнитке. Вместо него повторен первоначальный Requiem aeternam. Это «круговое da capo» (С. Савенко), наследующее традицию реквиемов Моцарта и Верди, было, вероятно, единственно возможным для композитора ярко выраженной драматической направленности.

Все три сочинения обладают качеством, которое заставляет поднять вопрос, никогда ранее как научный не обсуждавшийся. Однако принадлежит он к числу самых острых, затрагивающих сущностные эстетические характеристики современной музыки. Это красота, многомерная, ускользающая, субъективно трактуемая данность, хотя безошибочно каждым распознаваемая. В реквиемах Шнитке, Денисова, Артемова красота — заданная категория, естественная форма существования музыки. Она, несомненно, обусловлена традициями духовного искусства, в современных условиях являющегося одним из основных каналов поиска новой гармонии и красоты.

В завершающие годы второго тысячелетия в нашей музыке появляются и первые образцы католической мессы как таковой

вне синтеза с симфонией (2-я симфония-месса Шнитке): «Missa Veris» («Весенняя месса») Е. Подгайца, месса Ю. Фалика, месса А. Караманова (существует в дирекционе). Время покажет, станут ли эти сочинения началом новой традиции.

Чуть позднее, чем католический реквием, на пять-семь лет, начинает активно возрождаться и отечественная духовная музыка. Лишь только общественность осознала, что наступило время, когда об этом можно говорить открыто, едва ли не главной мыслью, сквозящей во всех обсуждениях и публикациях на эту тему, стала мысль о наконец наступившем восстановлении связи времен. Ситуация преподносилась почти как прозрение нации (как всегда, в «русском варианте» — с официального разрешения власть предержащих): будто внезапно распахнулись десятилетиями заколоченные двери храма. Сегодня мы понимаем, что на самом деле все было значительно сложнее. Прежде всего потому, что духовная традиция продолжала жить за рубежом, пусть в «неестественных» условиях, в отрыве от того «единственного в мире ограниченного пространства... где они (сочинения. — *И. С.*) могут рождаться и развиваться сообразно природе...»[22], но продолжала жить. А. Гречанинов, К. Шведов, А. Чесноков, Н. Черепнин и на родине не были второстепенными авторами, не стали таковыми, пусть и в полуизвестности, в Париже, Нью-Йорке, Бухаресте. К изучению их эмиграционного наследия сейчас приступили отечественные музыковеды.

Период с 1917 по начало 80-х годов был не только периодом «русского зарубежья», но и своего рода «подполья», когда продолжало существовать регентское творчество, неразрывно связанное с нуждами культа (Н. Ведерников и др.), когда сохранялась и «мирская» традиция, поддерживаемая подвижниками веры, среди которых был музыкант с мировой известностью Н. Голованов.

Всплеск 80-х годов нельзя считать полностью неожиданным и по ряду других причин. Одна из них — очень осторожное введение в концертный репертуар лучших коллективов шедевров русской духовной музыки, на памяти многих и блистательная запись на пластинку «Всенощной» Рахманинова в исполнении Государственного хора под управлением А. Свешникова (1966). По-

степенно, в какой-то мере идя даже на риск, композиторы стали «припоминать» интонационный строй православного искусства, обнаружившийся в тематизме сочинений разных жанров, но преимущественно инструментальной сферы.

Едва ли не первым опусом, нашедшим путь к концертной эстраде, где традиция предстает в незакамуфлированном виде, стали хоры Свиридова к спектаклю Малого театра «Царь Федор Иоаннович» (1972). Они и сегодня остаются одним из тех немногих образцов, что свидетельствуют о глубоком понимании и освоении старой знаменной традиции, недаром в партитуру так органично «вписался» фрагмент рукописи Федора Крестьянина (XVI век) в расшифровке М. В. Бражникова.

Некоторые авторы, позволявшие себе смелость быть самими собой и, естественно, платившие за это безвестностью, неисполнением, неизданием своей музыки, открыто создавали духовные сочинения, часто и в расчете на службу. Таков Н. Каретников, который не только всегда писал лишь то, что хотел, но и никогда не скрывал своих религиозных убеждений. Его Восемь духовных песнопений памяти Б. Пастернака возникли в разные периоды: часть из них, как и свиридовские хоры, в виде прикладной музыки к фильму «Бег» А. Алова и В. Наумова (1969—1970), остальные — спустя двадцать лет (1989). При том что они составляют единый цикл, «старые» подчеркнуто строги, «каноничны» (и это была установка автора), «новые» окрашены печатью иного времени создания. Они сложнее гармонически: при отсутствии автентичности и терцовости преобладают терпкие секундово-квартовые созвучия. Правда, эта «сложность» древнего происхождения. Как пишет исследователь, Каретников сгущает и усугубляет все то, что в православных подлинниках смотрит в XX век[23].

Полная «легализация» духовной традиции приходится на середину 80-х годов. Самым внушительным ее показателем явилось настоящее подобие революции в хоровой исполнительской культуре. Десятки вновь созданных коллективов устанавливали сознательную ориентацию на культовую и светскую духовную музыку. Характерной приметой этого времени стали хоровые фестивали: реже — под эгидой государственных организаций, чаще — спонсорские; тематические и нетематические. Подавляющая их часть,

включая последние, оказывалась на деле очередным смотром духовной музыки, отражавшим объективную ситуацию в хоровом современном искусстве и в обществе в целом. Духовный голод, несмотря на широкомасштабное празднование 1000-летия Крещения Руси, пропагандистскую деятельность многочисленных вновь созданных творческих и общественных союзов, форумы музыкального и изобразительного искусства, тогда был далеко еще не утолен. Творческая активность в этой области на рубеже 80—90-х годов была на предельно высоком уровне, что ныне позволяет исследователям выйти на уровень обобщений.

Проблема номер один современной отечественной духовной музыки, как это ни странно, а может быть, и парадоксально звучит, все та же, что была восемьдесят, и сто, и более лет назад: канон и дозволенная степень отступления от него. Понимается она различно в зависимости от того, кто ее ставит. Церковь и храмовое искусство сохраняют веками выработанный ортодоксализм, вполне обоснованно аргументируя его тем, что духовная музыка есть мистически-молитвенная система, помогающая человеку донести свой голос до Всевышнего, а не произведение искусства. Красота сама по себе, авторская интонация сама по себе изнутри ее разрушают.

Эту же проблему каждый раз неизбежно решает для себя любой композитор, приступающий к написанию духовного сочинения, причем даже тогда, когда создается музыка не храмового, а светского предназначения. Решает со своих позиций, но, как правило, идя либо на компромисс, либо оправдывая сохранение собственного индивидуального стиля. Однако есть и убежденные приверженцы канона, такие, как В. Мартынов, настаивающий, например, на полном забвении автором себя при обращении к духовному сочинительству[24].

Сложность проблемы заключена и в относительности самого понятия «канон», которое, несмотря на все сопротивление церкви, претерпело заметную историческую трансформацию. Для профессионалов прошлого века он был одним, для современных композиторов — другим, вернее, разным: для кого-то культовыми образцами являются древнейшие анонимные одноголосные песнопения, для кого-то — сочинения Новой московской школы

начала нашего века. Кстати, в свое время она была отнюдь не благосклонно принята храмом. Потому в большой степени, что впитала интонационно-гармоническое мышление позднего русского романтизма рубежа веков, составляющего особое обаяние музыки А. Архангельского, С. Смоленского, А. Кастальского, А. Гречанинова, П. Чеснокова и других. Именно их произведения берут многие новые русские композиторы в качестве канонической модели, осваивая ее подчас столь мастерски, что отличить современное творчество — особенно в жанре миниатюры — от подлинников способны лишь профессионалы.

Чем крупнее форма, тем вопрос индивидуальности стоит острее. Показательно, как к нему относился Н. Сидельников, композитор, ревностно отстаивающий самобытность собственного стиля и одновременно горячий поборник христианской веры. «Литургический концерт», одна из наиболее запомнившихся премьер празднования 1000-летия Крещения Руси, — был тем сочинением, к которому, по признанию автора, он шел всю жизнь[25]. При этом преследовалась специальная цель — приобщить каждого, вне зависимости от вероисповедания, к таинству, которое лежит в основе нашей нравственности. Это пояснение принципиально важно как обоснование выбора самого мистического из всех жанров православной музыки — литургии. В то же время это не ритуальное прочтение: «Я имею право *молиться в своем храме* (курс. мой. — *И. С.*)». А молитва, по Сидельникову, должна быть страстной и горячей, не случайно он начал сочинять с «Символа веры», отметив честолюбивость задачи: «если получится не хуже, чем у наших классиков, буду продолжать».

Эти комментарии вскрывают причину явно завышенного — в сравнении с традиционным богослужением — эмоционального градуса партитуры. Достигается это всем образным строем опуса, отражающим, как и в большинстве других сочинений Сидельникова, бурный темперамент автора: и динамикой ладогармонического развития, и высочайшей тесситурой (у сопрано «сольные» верха), и особой истовостью исполнения, которой добивался композитор, широко комментировавший партитуру ремарками типа «со средоточенной силой», «с неотвратимой убежденностью». В

драматургическом плане композитор отдает предпочтение ектиньям, которые перестают быть нейтральными эпизодами, как в службе или у Чайковского и отчасти Рахманинова, и насыщаются символическим содержанием.

Индивидуальный почерк композитора при достаточно корректном соблюдении фактурно-графической модели православной музыки безошибочно узнаваем. Он сказывается прежде всего в особой красоте — антиподе метафизической красоте музыки Денисова, ибо она чувственно осязаема, материальна: не пастель, а густые масляные краски. Хоровая фактура у него всегда пятиголосна, и это принцип; в гармонии всегда возобладает красочная сторона, связанная с природной выразительностью простейших элементов — «для меня нет устаревших средств». Примером может служить любой фрагмент. Но есть в партитуре и части, например «После символа веры», где гармоническое мышление сложнее, «расцветает» позднеромантический стиль, временами с заметным вагнеровским влиянием, пряностью, томительными хроматизмами.

Внутри частей композитор использует целый комплекс принципов изложения и развития тематизма, почерпнутых из самых разных источников. Тут строфический принцип знаменного стиля; многократные повторы, соединенные с излюбленным автором приемом характерных остинатных скандирований, что сам он объясняет так: «повтор — вещь молитвенная, смысл молитвы в ее повторности, ритмическом раскачивании». Как и во многих других случаях, композитор охотно пользуется секвенциями: в «Изрядно пресвятей» они полностью «владеют» мелодико-синтаксической ситуацией. Из совсем далеких для православной музыки привнесений — украшающие детали при варьировании тематизма («Символ веры»).

Этот опус вписывается в число крупномасштабных партитур конца 80-х — начала 90-х годов, ориентированных на самые значительные канонические православные службы — литургию и всенощную. Последних пока намного меньше (самое известное из них — «Всенощное бдение» Г. Дмитриева), вероятно, оттого, что всенощную, рассчитанную — даже в современной «укорочен-

ной» службе — на двух-, трехчасовое бдение, труднее приспособить к концертному варианту.

Пока композиторы явно отдают предпочтение менее строгой литургии. Свой образец прочтения жанра предложил В. Рубин в «Светлом Воскресении» — литургическом песнопении на канонические тексты (1989), создав некий сюжетно ракоходный аналог католическим пассионам[26]: повествование начинается со Страстной пятницы и распятия. Однако действие здесь, как и принято в православии, очень условно, лишь намечено. К тому же сам «сюжет» охватывает только первые четыре номера, после чего начинают «говорить» сердце и растревоженный им разум: грех и раскаяние — главная мысль всех последующих частей, которой придан *вне-* или *надвременной характер*, что и составляет важнейшую черту Литургии. «Молю Тебя» (№ 6) и «Исповедаю Тебе» (№ 8) — проникновеннейшие молитвы, обращенные либо ко всему человечеству, либо к Богу от всего человечества.

По стилю «Светлое Воскресение» строже и менее индивидуализировано, чем Литургия Сидельникова, как строже и аскетичнее духовное молитвенное состояние. Литургией, созданной в последний период творчества, пополнился список самых масштабных хоровых работ патриарха отечественной хоровой музыки Свиридова.

Обозначим еще одну группу произведений духовной тематики. Они так же, как только что рассмотренные, впечатляют масштабностью, но, в отличие от первых, не ориентированы на канонические жанры. Одна из самых мощных тенденций современного искусства — стремление к индивидуализированности замыслов как компенсации фатального дефицита авторского стиля — затронула и область духовной музыки. Не будем, однако, упрощать положение. Отступление от жанрового канона в большинстве случаев продиктовано не только желанием создать нечто оригинально-конструктивное, но и максимально широким подходом к комплексной проблеме «нравственность — вера — духовность». Сказанные в прошлом веке Лесковым слова: «Веры во всей ее церковной пошлости я не хочу ни утверждать, ни разрушать... Я просто люблю знать, как люди представляют себе божество и его

участие в судьбах человеческих...»[27], — вероятно, близки исходной позиции многих композиторов, обратившихся к такого рода сочинительству. Не отражен в них лишь мотив раскаяния, на редкость сильный в современной русской духовной музыке, причины которого не требуют специального объяснения.

Рождение подобных опусов начинается с поиска первоклассного текста, отличающегося предельно широким идейным пространством в рамках указанной этико-религиозной проблематики. Такой текст — их непременное условие.

«Запечатленный ангел» Щедрина, как и многие другие хоровые сочинения, посвящен 1000-летию Крещения Руси. Это еще один пример хоровой музыки «по прочтении»[28]. В сравнении с гаврилинскими «Перезвонами», «пытающимися» воссоздать образный мир прозы Шукшина в целом, она прочно «привязана» к одному конкретному сочинению, но такой духовной емкости, что скорее можно было опасаться за недостаточное его осмысление, чем за нехватку идейной базы. При том что из текста Лескова здесь взята лишь единственная строчка — молитва Мароя на вознесение ангела[29], — слушатель постоянно ощущает неповторимую ауру этого шедевра: несуетность, неодолимую тягу к красоте, живущую в народе вопреки извечной неприглядности и греховности жизни, поклонение красоте как святыне и отождествление ее с ней. В сочинении Щедрина царит таинственная атмосфера причастия, сближающая его с самыми сокровенными моментами литургической службы.

А это в свою очередь имеет еще одно существенное следствие — соборность как исконное качество православия, отнюдь не часто «дающееся» вновь обращенным творцам. Это особое чувство Щедрин — выпускник хорового училища — уловил, видимо, с ранних лет: «Хор же действительно очищает. Когда человек поет в хоре, все мелкое, недостойное, вся корысть, суетность из него выходят, он словно воспаряет»[30]. Совместное пение для композитора уже само по себе почти религиозный акт.

Сохраняя это драгоценное качество, Щедрин в то же время со свойственным ему безошибочным чутьем строжайше «выверил»

партитуру. Точно рассчитаны кульминации, в которых происходит наибольшее сближение с сюжетом. Первая — предательство Пимена, представленное через фрагмент текста из Тропаря Утрени Великого Четверга, вторая соответствует проникновеннейшему эпизоду повести — «нежному» пению-плачу Левонтия, «воплению за братский грех».

В эту a-cappell'ную партитуру введен инструментальный солист — флейта (свирель). Не случайно: Лесков упоминает о свирельных наигрышах, сопровождавших старообрядцев в их странствованиях. Партия духового солиста включена и в некоторые другие современные хоровые партитуры. Напомним про «Перезвоны» Гаврилина, «Симфонию в обрядах» Пригожина. У Щедрина это тоже сквозной образ, постоянно трансформирующийся, — «знак смятения», «голос трепетной души». Из всех упомянутых случаев он единственный достигает поставленной цели — создания не вымученной, а естественной атмосферы философичности.

Представление о новой отечественной духовной музыке не будет полным без двух крупнейших хоровых партитур Шнитке a cappella — Концерта на стихи Григора Нарекаци (1985) и «Стихов покаянных», очередной премьеры памятного 1988 года. В «православной» линии его творчества они, несомненно, главные произведения. Шнитке опирается здесь на традиции больших русских хоров. Принадлежность обоих сочинений к православной традиции предопределили тексты — шедевры средневековой поэзии: армянской — в хоровом концерте и русской — в «Стихах покаянных»[31]. Тексты эти как материал для музыкального прочтения обладают рядом исключительных свойств: это одновременно и религиозная медитация, и философская система, изложенные в смешанных формах духовной и светской поэзии. Внушителен и их объем, превосходящий иные оперные либретто.

Для композитора они самоценны, а не есть некий импульс для создания музыкальных образов. Шнитке было важно сохранить «истинный сверхсмысл» текста — постижение божества, — «который раскрывается при чтении, но словами непередаваем»[32].

Отсюда — совершенно особое, прежде не встречаемое у него отношение к слову: оно должно быть слышно — а ведь это не короткие фразы-формулы латинского реквиема, узнаваемые по первому слогу! Ясное донесение текста становится предметом специальной заботы, чем объясняется, скажем, полное отсутствие слоговых распевов во многих разделах концерта, а также преобладание умеренных темпов (в первой, третьей и четвертой частях они даже не указаны, как очевидные).

Вопрос о степени «православности» обоих сочинений сложен, как нигде, и распадается на два круга проблем: эмоциональный строй и собственно музыкальные особенности. Отличие первого произведения от канона — в высокой степени субъективности, предопределенной отчасти текстом, ведь это образцы авторской поэзии, приближенной по форме к жанру внутреннего монолога, принципиально родственного художественному методу Шнитке. В обеих партитурах, особенно в «Стихах», есть фрагменты такой экспрессии, которая немыслима в церковном обиходе, диапазон вокальных партий в свою очередь немыслим в хоре — более двух октав.

Неуверенность в правомерности такой трактовки «Стихов» выразил автор их современного перевода, указавший на то, что эти стихи хотя и драматические, но «умиленные», что этого событийного драматизма в XVI веке никто не боялся: он был привычен. Музыкальный драматизм Шнитке местами переходит в отчаяние — что церковь всегда осуждала, — ибо это уже не покаяние индивида XVI века, а покаяние индивида XX столетия, у которого немало поводов раскаиваться не только в собственных грехах, но и в грехах всего человечества, поставившего самого себя на грань гибели.

Органично вписывается в эту образно-эмоциональную структуру жанр плача. Особенно много плачевых интонаций в «Стихах», так как нет жанра более близкого покаянию, чем плач, тем более что в заключительном фрагменте текста (предпоследняя, одиннадцатая часть), стоящем в ряду величайших достижений отечественной поэзии, говорится: «Начало есть — плачь, и конец — плачь».

Целостный облик концерта и «Стихов покаянных» не вызывает сомнений в их принадлежности к православной традиции. От нее — и свобода синтаксического дыхания, и нерегулярная метрика, и отсутствие характерного тематизма. При этом оба опуса «не скрывают» своих связей с западной католической традицией. В партитурах значительная роль принадлежит приемам полифонического стиля — обычным и каноническим имитациям, пропорциональным канонам, стреттам, образцам двойного контрапункта...

Это взаимопроникновение восточных (русских, а в концерте и армянских) и западных влияний в чем-то сближает оба сочинения — и саму ситуацию — с появлением на рубеже XVIII—XIX веков концертов Бортнянского, внесшего так много «иноземного» в русскую духовную музыку. По отношению к Шнитке это можно было бы объяснить все той же национальной и конфессиональной принадлежностью. Во многом это и на самом деле так, хотя привнесение «западного» в его православную музыку — не слабость «русского немца», а позиция творца, ищущего универсальные теоретические и религиозно-нравственные основы искусства, что так красноречиво показала 4-я симфония. Указанная черта на сегодня приобрела характер общей тенденции в современной отечественной музыке, допускающей, между прочим, и *апелляцию к нравственным основам различных религиозных учений при отсутствии веры*.

Интересный пример конфессионального смешения — не прорастания католического из недр православного, а наоборот — представляет собой один из разделов Реквиема Артемова. Domine Yesu Christe (№ 8) поначалу даже шокирует, казалось бы, неоправданным введением в музыку католической традиции откровенно православной стилистики. Типические ее признаки — четырехголосие русского храмового склада, частые кадансы, завершающие каждую фразу, гармоническое своеобразие — представлены с такой откровенностью, что фрагмент воспринимается как цитата, несмотря на осложняющий контрапункт — тему предыдущей Lacrimosa, проходящей как бы вторым, глубинным планом.

Не прост вопрос о жанровой принадлежности концерта и «Стихов покаянных», и хотя, на первый взгляд, по отношению к

первому сочинению он неуместен, так как автор дал ему четкое жанровое определение, нельзя не согласиться с исследователем, заметившим, что «концертность трактуется в произведениях Шнитке совершенно иначе, чем в хоровых сочинениях других композиторов: сознательное, красочно-праздничное начало сведено к минимуму, все выразительные средства подчинены строгой интонации исповеди...»[33]. Видимо, чувствуя это, сам композитор второй свой монументальный a-cappell'ный опус, близкий жанровой модели концерта, называет просто «Стихами покаянными», хотя стиль его более сложен и «инструментален». То есть формально более концертен.

Последняя группа сочинений, которая будет рассмотрена, объединена лишь одним-единственным моментом: они настолько индивидуальны, что отнесение их к какой-либо упомянутой тенденции было бы не просто натяжкой, но насилием. «Романсеро о любви и смерти» Сидельникова — одно из тех редких сочинений, которые рождаются будто сами собой, в уже сложившейся художественной целостности, недаром и публика, и критика дружно признали его лучшим из всех хоровых опусов композитора. Известно, что внешний импульс — программа, текст, визуальный ряд — имел для него первостепенное значение. Не исключено, что внимание Сидельникова к Лорке было в какой-то мере спровоцировано Шостаковичем, начавшим именно с Лорки свое повествование о смерти в 14-й симфонии, хотя столь важный для последнего социальный аспект практически вовсе не интересует Сидельникова. Этого не скажешь о философских мотивах, которые временами оттесняют все остальное («Реквием по корове»).

Композитор возвращает теме смерти одну из постоянных оппозиций — любовь, а саму антитезу воспринимает сквозь призму романтической эстетики. Отсюда возникают и контрасты прочтения. Смерть у Шостаковича беспощадна и уродлива: даже тогда, когда она предстает в облике любовницы и соблазнительницы, она более напоминает гремящий скелет. Смерть у Сидельникова беспощадна и красива, ибо романтическая эстетика не приемлет категории безобразного.

Отношение Сидельникова к Лорке, впрочем, и к любой другой литературной основе очень субъективно. Ему вообще больше свойственно как бы подменять поэтического автора собой, он любит мыслить сам через образы другого. Столь показательная для Лорки как для испанского поэта конкретность метафорического ряда — «мертвец нигде так не мертв, как в Испании» — растворилась у композитора в звуковой пышности фактуры и гармонии.

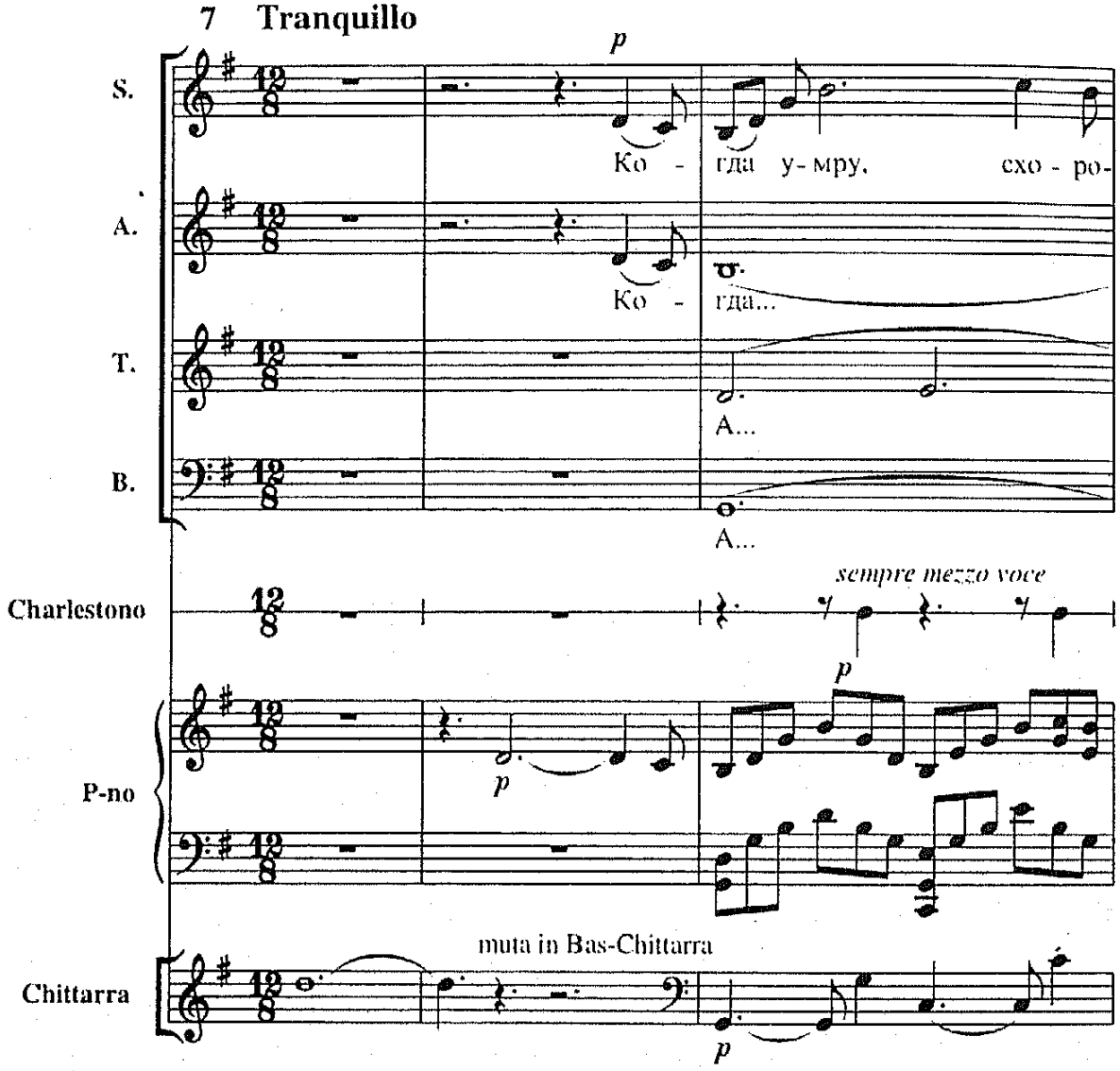
Однако испанский колорит — предмет особой заботы автора. По утверждению В. Полянского, первого исполнителя «Романсеро», опус построен на «гитарном» строе. Специфику испанской музыки, на 95% взращенной на уникальном фольклоре и вобравшей в себя мавританские влияния, композитор чувствует очень хорошо. И конечно, искать ее надо не во внешней атрибутике — введении в состав инструментального ансамбля ударных инструментов и гитары: все это лишь некие «этнографические знаки», но не душа этой музыки.

Она «живет» в упругих ритмах: горделивых синкопах, отражающих самое характерное фламенкийское па — с «гвоздевым» ударом каблука, в стремительных триолях, в мастерском воспроизведении характерного горлового мужского вокализа и т. д. Гармония и лады при несомненном богатстве то и дело возвращаются, как к лейтобразованию, к фригийской основе — ладу ладов испанского фольклора. Она властвует и в мелодических структурах.

«Романсеро» можно рекомендовать как пособие по современному хоровому письму. Партитура так сложна и отточена, что даже сам автор поначалу не был уверен, что кто-нибудь сможет ее достойно спеть, и впоследствии с благодарностью говорил о хоре под управлением В. Полянского, взявшегося за исполнение этого сочинения. «Романсеро» вполне заслуживает капитального исследования, выполненного специалистом по хороведению; чего стоит, например, принципиально новый тип фактуры, антихоровой по сути, когда текст произносит только один из пяти голосов (напомним, что пятиголосие — норма для Сидельникова), а остальные образуют полиостинатный вокализ. Во всем этом есть, одна-

ко, обратная сторона. Страдает текст. Он не просто плохо слышен — к этой постоянной «беде» хоровой музыки давно притерпелись, но бывает искажен вынужденным смещением ударений, нарушением поэтической ритмики. В таких случаях он — жертва хорового пиршества красок.

Впечатляет стилистический контраст двух последних частей с противоположной трактовкой образов смерти. В «Колоколе» — грозной и неотвратимой, в леденящей душу маршевой поступи, восстанавливающей всю цепь русской традиции от «Полководца» Мусоргского до «Всевластна смерть» Шостаковича; в «Memento» — примиряющей и убаюкивающей, довольно неожиданно возрождающей шубертианскую трактовку («Мельник и ручей»), мало прижившуюся в русской музыке.



Успех «Романсеро» подтолкнул автора к созданию еще одного цикла — «Сычуанские элегии» на стихи древнекитайского поэта Ду Фу («Мысли о самом себе», VI век). Это также талантливая работа, хотя и не столь богатая открытиями, как предыдущая. Все найденное в «Романсеро» было использовано и в «Элегиях» при естественном изменении «географических примет»: испанский колорит сменился восточным, гитара заменена звенящими экзотическими тембрами, терпкие лады — пентатоникой. Иначе Сидельников ощущает внутрижанровую структуру цикла: если в «Романсеро» части представлялись ему в виде поэм, то здесь — элегиями и сонатами. По сравнению с относительно компактным лорковским циклом китайский сильно разросся (он в двух тетрадях — соответственно 9 и 12 частей) и отнюдь не в пользу сочинения, конструктивный фундамент которого оказался основательно расшатан. К лучшему в партитуре надо отнести пейзажи, созданные будто резцом или тонкими китайскими кистями (напри-

мер, «Изображаю то, что вижу из своего шалаша, крытого травой», первая тетрадь, № 2).

Среди сочинений, которые также стоят особняком и противятся отнесению их к какому-либо направлению или тенденции, — «История доктора Иоганна Фауста» Шнитке. Его московская премьера надолго останется в памяти очевидцев как свидетельство высокого культурного возбуждения, каждый раз переживаемого столицей накануне знакомства с очередной новинкой композитора. Жанровый генезис произведения включает несколько источников: баховская светская кантата, пассионы, средневековая мистерия. Ни один из названных жанров не породил в современной русской музыке своих традиций, в то же время нельзя не заметить их органичности теме и соответствия художественным симпатиям и склонностям Шнитке.

Подчеркнув современность образа Фауста, композитор тем не менее пошел по пути, казалось бы, парадоксальному, но в конечном итоге полностью себя оправдавшему, — максимальной археизации сюжета. Для своей кантаты Шнитке взял народную книгу о Фаусте XVI века. Тщетно мы будем искать в ней столь привычной для авторских версий (Гёте, Марло, Пушкин и др.) философской трактовки легенды. Как всякое народное творчество, она сильна другим: лубочной рельефностью образов, прямотой сопоставления черного и белого, наивной назидательностью притчи, в которой выражены, однако, извечные нравственные устои человечества.

Все это нашло отражение в партитуре Шнитке, традиционный состав которой — солисты, хор, оркестр — «настроен» на соответствующую жанровую волну. Хору поручена фоновая функция: это «публика», реагирующая на события; оркестр, при всей полновесности и силе звучания, все-таки также на вторых ролях. Все внимание сконцентрировано на четырех солистах: рассказчик (его прототипы: рассказчик в народном представлении, евангелист в пассионах), Фауст и два Мефистофеля (образ сатаны представлен в двух ипостасях — в фальшивой маске утешителя и беспощадного карателя).

Драматургия сочинения абсолютизирует принцип, некогда обозначенный Пастернаком, — ядро и протоплазма: «только так и дышит художественная ткань». Ядро кантаты — две арии Ме-

фистофеля, идущие подряд. Все остальное — протоплазма, это достойный, тщательнейшим образом выверенный и соотнесенный с главной интонационной идеей материал, известная нейтральность которого служит идеальной основой для выделения суперэффектного мефистофельского «слова»: широко льющейся мажорной кантилены утешения (контратенор и контральто двухголосно) и зловещего, одновременно маняще-красивого Танго-расправы (контральто). Обширная исследовательская литература посвятила этому моменту немало вдохновенных страниц[34]. Кратко суммируя сказанное, выделим ряд уже сформулированных и только обозначающихся эстетико-теоретических проблем: сочетание классических клише музыкальных «красивостей» и современной эстрадной пошлости, новая семантика бытовых жанров, проблема унижения банальным, «блатная» музыкальная лексика, подвергнутая сложнейшим приемам оперного развития.

Отдельно ставится вопрос о собственно идентификации понятий Дьявол — Смерть — Танец. В связи с ним предлагаем вспомнить «Доктора Фаустуса» Томаса Манна, который называл леверкюновскую идею передать «умыкание в ад через танцевальное furioso» безумной. Манн как будто забывает о том, что пляска смерти — традиционный фольклорный мотив средневековья. Истинное же «безумие» заключается в том, что и у Леверкюна, и у Шнитке языческий по своему происхождению мотив (пляска смерти) вписан в христианский контекст.

90-е годы позволили взглянуть на рассматриваемое творчество несколько иным взором, определенным пусть и минимальной, но все же исторической дистанцией. Она с новой силой высветила его достижения. Такова особенность восприятия искусства: именно творчество современников, в том числе гениев, как правило, подвергается самой ожесточенной критике, слабеющей с каждым новым десятилетием. И хотя наша нынешняя критика в целом предпочитает «разоблачающему» пылу одический пафос, заслуга в возвышении лучших сочинений 60—80-х годов принадлежит самой музыке.

Истекший период был периодом крупнейших завоеваний и интенсивных творческих процессов, завершившимся жанровыми, стилистическими, языковыми находками и открытиями. Идей-

но-эстетический пласт кантатно-ораториального искусства был богат как никогда, что выразилось в привлечении самого достойного и разнообразного литературного и сюжетного материала. И наконец, это было время, выдвинувшее корифеев хорового искусства не только в России (Свиридов, Щедрин, Шнитке, Денисов, Сидельников, Гаврилин и другие), но и в бывших республиках (Тормис, Тактакишвили), что способствовало плодотворному обмену творческими идеями. Ныне это вызывает острую ностальгию не только в «отколовшихся» регионах, но и в самом российском центре.

Сегодня в области хоровой музыки налицо явный спад. Не в сфере исполнения, где сохраняется высокий уровень активности и качества. Программы академических хоров под управлением В. Минина, В. Полянского, капеллы имени Юрлова, коллективов, возглавляемых Б. Тевлиным, В. Поповым, Е. Растворовой, А. Гринденко, редко обманывают ожидания слушателей. На академический уровень вышли некоторые самодеятельные хоры, сумевшие получить признание не только в России, но и за рубежом, например студия «Весна» (руководитель А. Пономарев).

В области же создания хоровых и кантатно-ораториальных сочинений картина не представляется столь отрадной. Очевидны потери идейной и драматургической масштабности. Несколько поблекли краски индивидуальных стилей, нет прежней дерзости замыслов. Время общей растерянности и утраты ориентиров не могло не отразиться на творчестве, к тому же поставленном в унизительную зависимость от прихоти тех, в чьих руках сосредоточены спонсорские средства. Остается надеяться на изменение ситуации, что позволит в полной мере раскрыться многим ярким российским дарованиям.

Примечания

[1] Так, для Государственной академической симфонической капеллы (художественный руководитель — В. Полянский) были предназначены Хоровой концерт на стихи Григора Нарекаци, Три смешанных хора a cappella А. Шнитке, «Романсеро о любви и смерти», «Сычуанские элегии» Н. Сидельникова, для коллективов под руководством Б. Тевлина созданы многие произведения Р. Щедрина и т. д.

[2] Подробный анализ сочинения см.: *Бобровский В.* О некоторых чертах стиля Шостаковича шестидесятых годов. Статья первая // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974.

[3] Оно, как и поэма Щедрина, использует текст пушкинской исторической хроники, но в гораздо более полном объеме.

[4] К сожалению, не имела продолжения еще одна перспективная линия в современной хоровой музыке. Она была намечена в «Воинских причитаниях» В. Рябова (созданы в 1985 году к 40-летию Победы), обратившегося к *полузабытому жанру русского фольклора.* Это также было открытием резерва, что, однако, наши «хоровые» авторы либо не заметили, либо недооценили.

[5] Записи сделаны в фольклорных экспедициях в Архангельскую область.

[6] *Паисов Ю.* Современная русская хоровая музыка. М., 1991. С. 92.

[7] *Тевосян А.* Хоровое искусство России 70-х годов. М., 1982. С. 30.

[8] *Паисов Ю.* Современная русская хоровая музыка. С. 254.

[9] *Григорьева Г.* Русская хоровая музыка 1970—1980-х годов. М., 1991.

[10] Литературные источники: подлинные народные тексты, «Поучения Владимира Мономаха» в переводе Д. Лихачева, тексты В. Гаврилина с использованием фрагментов русских народных песен.

[11] *Беловы О.* и *Г.* Хоровая симфония-действо // Сов. музыка, 1988, № 1.

[12] Свидетельство Е. Растворовой. См.: *Батюк И.* Современная хоровая музыка: Теория и исполнение. М., 1999.

[13] Упоминаемые в главе сочинения Шнитке, Губайдулиной и Денисова подробно рассмотрены в монографиях В. Холоповой, Е. Чигаревой (Шнитке), Ю. Холопова, В. Ценовой (Денисов), В. Холоповой, Э. Рестаньо (Губайдулина).

[14] См.: *Холопова В.* Драматургия и музыкальные формы в кантате С. Губайдулиной «Ночь в Мемфисе» // Музыка и современность, № 8. М., 1974. С. 117.

[15] См.: *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М., 1993.

[16] Текстовой основой послужили шесть плачей из сборника северных «Причитаний» (Л., 1969).

[17] Реквием Караманова сейчас заново оркеструется, в нынешней редакции композитор применяет 12-тоновую гармонию.

[18] В обсуждениях, состоявшихся после первого исполнения реквиема, композитора в связи с этим нередко обвиняли в эпигонстве.

[19] Одна из самых распространенных тенденций современного западноевропейского поэтического авангарда (от Жака Одиберти до Эрнста Яндла).

[20] Подробный анализ структур, типов гомофонной и полифонической фактуры в реквиеме Денисова содержится в монографии И. Батюк (см. указ. изд.).

[21] Некое приближение к этой картине или, скорее, ее вольная интерпретация дана в последней сцене «Китежа» Римского-Корсакова. В западной музыке изображение небесного Иерусалима есть в реквиеме Г. Форе.

[22] Платон о хоре (chora). Цит. по: *Тевосян А.* Московская школа: вчера, сегодня, завтра... — Буклет Первого московского хорового фестиваля «Согласие». М., 1992. С. 7.

[23] *Селицкий* А. Николай Каретников. Ростов-на-Дону, 1997. С. 241.

[24] Теоретические постулаты Мартынова, правда, не всегда совпадают с его же творческой практикой, так как многие его духовные произведения привлекают оригинальностью решений и своеобразием интонационного строя.

[25] Все приведенные высказывания композитора сделаны в устной беседе с автором зимой 1992 года.

[26] Тексты первого раздела заимствованы из «Евангелия от Матфея».

[27] Цит. по: *Аннинский Л.* Лесковское ожерелье. М., 1982. С. 105.

[28] См. подробный разбор партитуры в статье Д. Дараган «Обращение к истине»» // Сов. музыка, 1989, № 5. Технические аспекты «Запечатленного ангела» проанализированы И. Батюк в указанной монографии.

[29] «Ангелъ Господень...» — звучит как лейттема в первой, третьей и девятой частях. В остальном это монтаж фрагментов канонического текста литургии и всенощной.

[30] «Извечная ценность музыки» // «Правда», 1988, 16 сент.

[31] В концерте использована третья глава «Книги скорбных песнопений» армянского монаха и поэта X века в переводе Н. Гребнева; «Стихи покаянные» принадлежат анониму XVI века (подлинник).

[32] Цит. по аннотации А. Ивашкина к пластинке: Шнитке. Хоровой концерт на стихи Гр. Нарекаци.

[33] *Кириллина Л.* Равно для малых и великих // Сов. музыка, 1987, № 6. С. 36—37.

[34] Выделим прежде всего соответствующий раздел в монографии В. Холоповой и Е. Чигаревой «Альфред Шнитке» (М., 1990).

Стилистическое обновление отечественной музыки, пришедшее на рубеже 50—60-х годов, выразилось наряду с прочим в расширении и обогащении ее жанровой палитры. В значительной мере этот процесс затронул сферу камерного творчества, которое отныне начинает играть ведущую роль как у отдельных авторов, так и в советской музыке в целом. В камерных жанрах композиторы этого времени видят наиболее благодатную сферу приложения творческой фантазии в силу присущей камерному письму универсальности, способности к гибким модификациям. В этой связи можно говорить о восстановлении прерванной традиции, восходящей к началу столетия (Стравинский, Хиндемит, нововенская школа), а также о влиянии послевоенного западного авангарда с его подчеркнутым вниманием к новой камерной стилистике.

Расцвет камерной вокальной музыки имел и еще один важный стимул — тематическое, «сюжетное» обогащение. Духовные горизонты «оттепельной» поры стремительно расширяются, вновь всплывают ранее запрещенные (или полузапрещенные) поэтические имена. Прежде всего это относится к русской поэзии Серебряного века, заново открываемой новыми поколениями читателей. Но не только к ней. Существен также интерес к переводной поэзии — западноевропейской и особенно «экзотической»: восточной (древней и современной), латиноамериканской. На этом фоне «продукция» советских поэтов, по-видимому, отступает на второй план.

Новые возможности камерных вокальных жанров раскрылись прежде всего в позднем творчестве Дмитрия Шостаковича. В последние полтора десятилетия камерная музыка становится для великого художника главной областью самовыражения, черты камерного письма проникают в крупные композиции (14-я симфония), и все охотнее их автор прибегает к поэтическому слову. К позднему периоду относится почти половина камерных вокальных сочинений Шостаковича: если одиннадцать опусов создано до 1960 года, то в значительно более краткий период 1960—1975 годов появилось восемь циклических композиций этого рода.

Первым из этих восьми появился законченный в 1960 году цикл для голоса и фортепиано «Сатиры (Картинки прошлого)» на стихи Саши Черного, известного поэта предреволюционных лет, впоследствии эмигранта. Сборник его стихов после большого перерыва был опубликован на родине и привлек внимание Шостаковича, всегда следившего за литературными новинками. Стихи Саши Черного, несомненно, показались композитору актуальными, и в нем проснулся долго дремавший дар сатирической пародии, столь блестяще проявившийся в молодые годы в опере «Нос» и в Двух баснях Крылова для голоса с оркестром.

В «Сатирах» силен элемент театрализации. Он ощущается прежде всего в зачинах романсов, где произносятся названия каждого из них. Нарочито бесстрастные, но громогласно-торжественные фразы создают эффект звуковой рампы, контрастирующей пестрому содержанию пьес. Сходные начала объединяют цикл по принципу рефрена (см. также начало *примера 2*):

Сами романсы ярко характерны в театральном смысле слова, особенно «Недоразумение» и «Крейцерова соната», представляющие собой сценки с выпукло очерченными «героями». Основным художественным методом в «Сатирах» становится жанрово-стилистическая пародия. В ряде случаев она основывается на цитировании. Так, в «Пробуждении весны» воспроизводится в «ощипанном» виде фортепианная партия романса Рахманинова «Весенние воды» (цитата у Шостаковича, возможно, инспирирована аналогичным приемом в стихотворении, где в одной фразе соединены две цитаты: «зеленый шум... как много дум наводит он!»). Там же мелькает плясовой мотив «Ах вы, сени» (на словах «дворники лихие»). Особенным блеском отмечен прием цитирования в

«Крейцеровой сонате». Композитор здесь тоже следует за поэтом, иронически предпославшим толстовское название пошлой сцене квартиранта и кухарки, которые на доступном им уровне разрешают пресловутую «проблему пола». Шостакович буквально прочитывает заглавие, воспроизводя в фортепианном вступлении начало бетховенской «Крейцеровой сонаты», которое вскоре сбивается в нестройные диссонирующие аккорды, а затем в нечто подобное вступлению к предсмертной арии Ленского «Куда, куда, куда вы удалились?» и, наконец, деградирует в шарманочный вальсок:

Как видно, цитирование легко переходит в пародийно-обобщенное воспроизведение жанрово-стилистических источников, как правило, «низкого» происхождения. Подобные примеры есть в «Недоразумении», где поэтесса «гнусит» любовные стихи в манере «преувеличенного» лирического романса, или в «Потомках» с их тупым вдалбливанием вальсового ритма.

Свойственное «Сатирам» жанрово-стилистическое пародирование вкупе с пародийным же цитированием имело не только корни в прошлом творчестве Шостаковича, но и перспективу в будущем. К концу 60-х годов подобные приемы приобрели новый смысл в полистилистике, где они получили глубоко серьезное философское истолкование, в том числе и в сочинениях самого Шостаковича.

Характерно-сатирическая линия нашла продолжение в более поздних вокальных произведениях Шостаковича, тоже объединенных в циклические композиции. Пять романсов на слова из журнала «Крокодил» (1965) представляют собой образец злободневной публицистики, типичной для 60-х годов, однако в музыке того времени не столь обильно представленной в сравнении с другими искусствами. Тексты, извлеченные Шостаковичем из раздела «Нарочно не придумаешь» (то есть внехудожественные по происхождению), снабжены композитором «разъясняющими» заголовками, тоже по-своему пародийными («Благоразумие», «Чрезмерный восторг» и т. д.). Прямого цитирования в цикле нет, однако жанрово-стилистическое пародирование сохраняет свое значение. Таков, например, «жестокий» романс в «Трудно исполнимом желании» с его жалостными интонациями и вальсовым сопровождением.

Затем последовал иронический автокомментарий Шостаковича в год 60-летнего юбилея — «Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия» (1966) — с «удостоверяющей подписью» — монограммой DSCH. Последним камерно-вокальным сочинением композитора стал тоже сатирический цикл: Четыре стихотворения капитана Лебядкина на слова из романа «Бесы» Ф. Достоевского (1974). Художественные приемы «Сатир» и «крокодильских» романсов здесь не только суммированы, но и усилены. Графомански неуклюжие вирши капитана Лебядкина, «шута» в череде персонажей романа, интерпретированы Шостаковичем в гротескно-абсурдистской манере, отчасти напоминающей Даниила Хармса и поэтов его круга. Капитан Лебядкин предстает в цикле как театральный персонаж, вступающий в диалог и с публикой, и с партнером-концертмейстером, причем его реплики направляют ход

музыкальных событий. Например, в «Таракане» фраза «Пожалуйста, сначала» снабжена ремаркой «обращаясь к пианисту», после чего тот действительно начинает «сначала». Похожую функцию выполняют хвастливые реплики героя в первом романсе «Любовь капитана Лебядкина» («но каковы же рифмы!»). Там же находит место апофеоз пародийного цитирования — воспроизведение куска арии Елецкого из «Пиковой дамы», где кульминация нелепо сбивается в бравурно-разухабистом завершении.

Текст последней пьесы цикла, «Светлая личность», в романе Достоевского не принадлежит Лебядкину. Пародия на революционно-народническую поэзию превращается у Шостаковича в портрет тупого молодечества — страшноватый образ «освободителя» русского народа, в музыке отзывающийся мотивом «Расходилась, разгулялась» из сцены под Кромами.

Еще более значительную группу в позднем творчестве Шостаковича составляют камерные вокальные циклы иного, лирико-философского наклонения. Эта сфера в целом оказалась новой для композитора, хотя и здесь можно вспомнить о его ранних сочинениях, например о цикле Шесть романсов для голоса с оркестром на стихи японских поэтов ор. 21 (1928—1932). Движение в сторону лирической самоуглубленности, философской созерцательности, заметное в вокальных циклах Шостаковича 60—70-х годов, выступает как родовая черта позднего стиля, заметная и в произведениях других жанров, как, например, квартетном. В этой связи обращает на себя внимание выбор поэтических источников. И Блок, и Цветаева, и тем более Микеланджело Буонарроти появляются в музыке Шостаковича впервые. В этом отношении поздние циклы типичны для отечественной камерной вокальной лирики того времени, отмеченной широтой поэтической палитры. Другая, тоже характерная особенность поздних вокальных сочинений композитора — их внутреннее единство, монографич-

ность, благодаря чему каждый из циклов воспринимается как своеобразный портрет поэзии — Блока, Цветаевой, Микеланджело. «Единство слова» подкреплено и усилено «единством звука» — внутренним объединением пьес, которое достигает у Шостаковича очень высокой степени. Не случайно авторское примечание к блоковскому циклу: «Сюита должна исполняться целиком и без перерыва», которое безусловно можно адресовать и двум другим циклам, также названным автором сюитами.

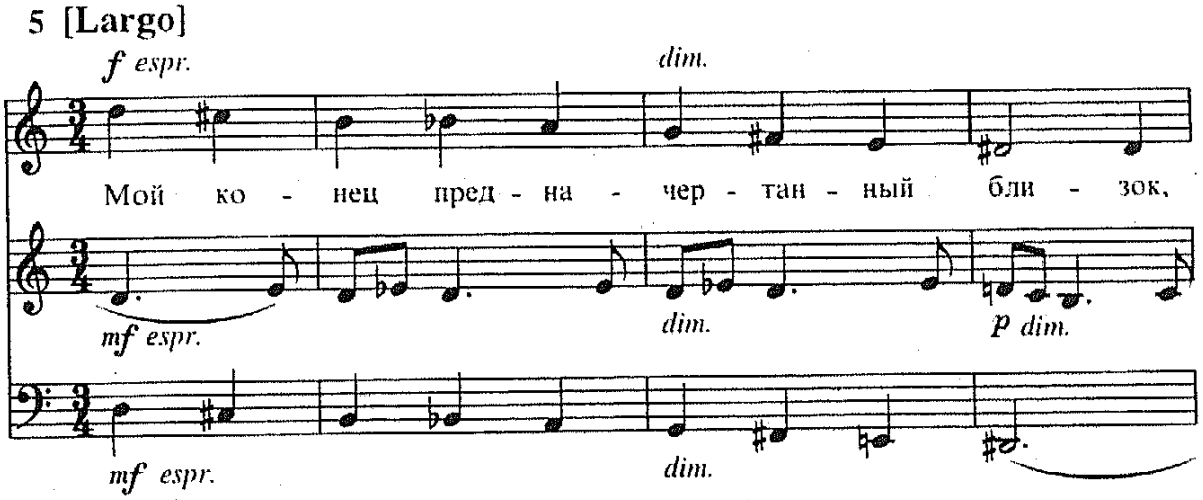
Вокально-инструментальная сюита Семь стихотворений А. Блока, законченная в 1967 году, отличается от других подобных опусов Шостаковича своим тембровым обликом: сопрано в сопровождении фортепианного трио, которое, однако, лишь в последней пьесе играет в полном составе. В предыдущих шести романсах голос сопровождают один, затем два инструмента в неповторяющихся комбинациях. Индивидуализация инструментального состава камерных пьес, восходящая к новаторству начала века, в это время выступает как характерная черта советской музыки, и цикл Шостаковича в этом отношении является одним из убедительных примеров. Подобная индивидуализация звучания типична и для 14-й симфонии, хронологически близкой блоковскому циклу. Дуэт голоса и виолончели в «Песне Офелии», начинающей сюиту, можно даже считать непосредственным предвосхищением части «Три лилии» из симфонии. В основу здесь положена скупая простая мелодия, опирающаяся на минорный трихорд:

4 [Moderato]

Первые две пьесы намечают границы звукового объема цикла: прозрачность «Песни Офелии» сменяется масштабным письмом и динамической мощью романса «Гамаюн, птица вещая» с его аскетически-картинной фортепианной партией. Так в блоковском цикле формируется принцип парных сопоставлений, напо-

минающий о сонатной контрастности. Композиция сюиты приобретает внутреннюю цельность и устремленность развития.

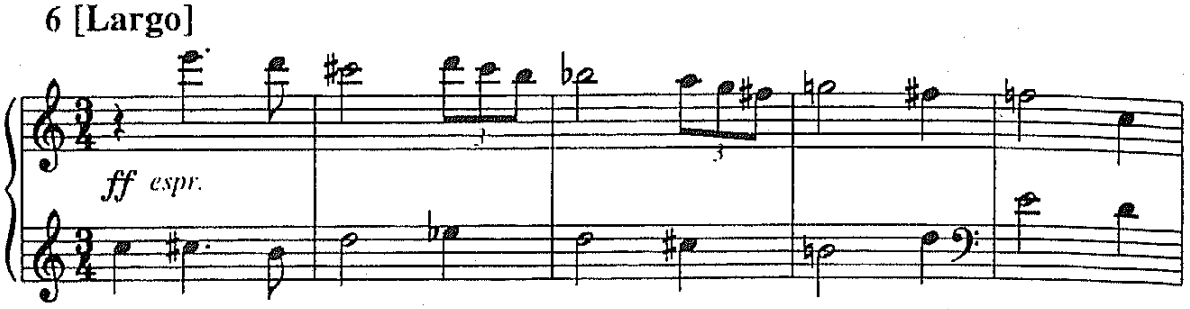
Намеченный в двух первых романсах контраст углубляется в сопоставлении — но уже на расстоянии — третьей пьесы, «Мы были вместе», и пятой, «Буря», которая представляет собой динамическую вершину цикла. В романсе «Мы были вместе» голос сопровождает скрипка, «подсказанная» стихами («скрипка пела»), чьи вырастающие из танцевального мотива легчайшие пассажи в высоком регистре сообщают оттенок ирреальности видению-воспоминанию ушедшей любви. В «Буре» образ природной стихии выступает как метафора жизненного неуюта, бездомности и покинутости человека в мире. Катастрофичность этой кульминации подчеркнута окружающими четвертой и шестой пьесами, «Город спит» и «Тайные знаки», — сосредоточенными монологами-медитациями, родственными по содержанию, но музыкально решенными по-разному. В романсе «Город спит» октавные шаги в басовом регистре фортепиано и двухголосие виолончели создают впечатление почти скульптурной монументальности; в «Тайных знаках» на первый план выступает текучее мелодическое письмо, гибкие соединения голоса и двух струнных инструментов:



Ответом на трагическое пророчество последних строк «Тайных знаков» («И война, и пожар впереди») служит начало «Музыки», финальной пьесы цикла: «В ночи, когда уснет тревога / И город скроется во мгле, — / О, сколько музыки у Бога, / Какие звуки на земле!» Поэтический образ музыки выступает на первый план как символ высокого божественного начала, гармонии души и мира. Название «Музыка» Шостакович вначале хотел пред-

послать всему циклу, подчеркнув таким образом весомость финального вывода.

«Музыка» представляет собой развернутый монолог, по тону сдержанный, однако внутренне напряженный, далекий от умиротворенности. Следы прошлых бурь заметны в инструментальной кульминации, где звучит в измененном виде нисходящий мотив из «Тайных знаков» (сравните с предыдущим примером):



Финальный характер «Музыки» подчеркнут не только присутствием всех трех инструментов, но и тем, как они здесь использованы. Большие регистровые разрывы в удвоениях мелодических линий создают эффект пространственности и аскетической строгости. В вокальной мелодии появляются лапидарные квартовые интонации; квартовый ямбический мотив затем завершает и развернутую постлюдию.

Следующая камерно-вокальная сюита Шостаковича, Шесть стихотворений Марины Цветаевой для контральто и фортепиано (1973) написана в ином ключе. Причиной этого был прежде всего контраст самих поэтических источников. Внутренняя гармония блоковской строфы, музыкальной и нередко близкой романсу, сменяется цветаевской напряженностью, взрывающей поэтическую структуру внезапными переключениями смыслов, репликами внутреннего диалога. Построен цикл тоже иначе, хотя принцип сквозного развития, общий для позднего творчества Шостаковича, выдержан здесь достаточно последовательно. Контрасты внутри сюиты укрупнены благодаря парному объединению номеров. Второй и третий образуют «малый цикл» любовных стихотворений, где безмятежная чистота зарождающегося чувства («Откуда такая нежность?») сменяется горестным эпилогом («Диалог Гамлета с совестью»). Другую пару образуют четвертый и пятый номера. У Цветаевой это два варианта темы «поэт и власть» — стихи, посвященные судьбе Пушкина («Поэт и царь»,

«Нет, бил барабан»). Вслед за Цветаевой Шостакович видит в этой коллизии олицетворенное столкновение творческой свободы и мертвящего гнета «сильных мира сего» — мотив своей собственной судьбы. Наконец, начальный и финальный номера посвящены теме творчества, будучи соотнесены как пролог и эпилог цикла. «Мои стихи» пророчествуют не только грядущее истинное признание, которое придет к поэзии, уподобленной «драгоценным винам», — в них предсказана и трагическая будущность поэта. Однако финальный вывод цикла, посвящение «Анне Ахматовой», как и в блоковской сюите, заключает высокое катарсическое просветление. Прославление «музы плача, прекраснейшей из муз» превращается в гимн творчеству, высшему началу земного существования, ассоциирующемуся у Цветаевой и вслед за ней у Шостаковича с колоколами московских улиц и «звонным» звучанием имени поэта.

Цветаевскому циклу присуща некоторая стилистическая общность с сюитой на стихи Блока. В его основе лежит аскетическая сдержанность, ощутимая даже в самых насыщенных, «густых» по письму моментах. Фактурные рисунки прочерчены резко, определенно, часто встречается скупое «малоголосие», как в пятой пьесе «Нет, бил барабан», представляющей собой марш-скерцо с вкраплением фанфарных оборотов (отголосок начального мотива из II части 10-й симфонии, очевидно, здесь не случаен):

Другая заметная особенность цикла — аккордовая фактура, принимающая вид возвышенной хоральности в фортепианном обрамлении «Диалога Гамлета с совестью» или мраморно-слепящей пустоты в музыке к стихотворению «Поэт и царь».

Характер вокальной партии определяет господствующая в цикле речитативно-декламационная манера интонирования стихов, иногда на грани псалмодирования. Нередки повторяющиеся

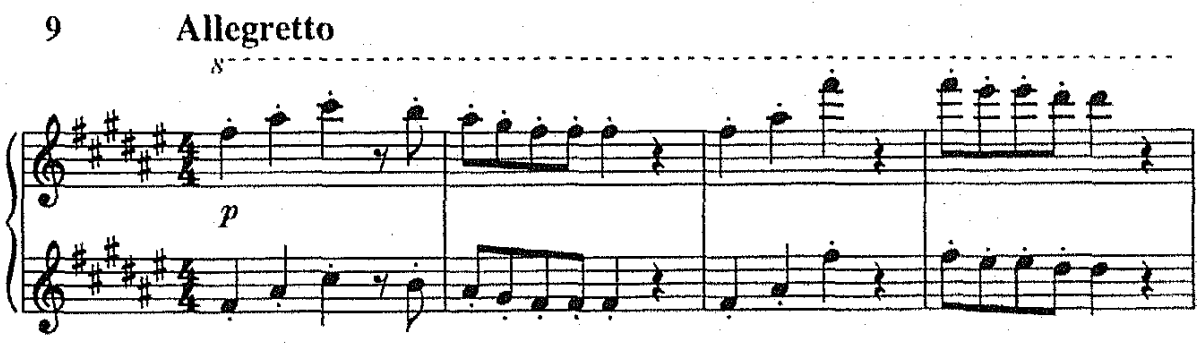
малообъемные фигуры вроде мягкого кружения-вопрошания в стихотворении «Откуда такая нежность?», сопровождаемые квартовыми пасторальными переливами:

Речевая гибкость особенно впечатляет в «Диалоге Гамлета с совестью», где повторяющиеся фразы интонируются по-разному, рождая тонкую вибрацию оттенков выражения. Интересно, что Шостакович меняет смысл последней реплики, заменяя цветаевский вопрос-возглас примиряющим многоточием: «Но я ее любил...».

Сюита на стихи Микеланджело Буонарроти в переводе А. Эфроса, законченная в 1974 году, оказалась последним крупным созданием Шостаковича в сфере вокальной музыки. После нее появились лишь Четыре стихотворения капитана Лебядкина, о которых уже шла речь, — своеобразный камерный эпилог в этом жанре. Сюита на стихи Микеланджело значительно масштабнее других вокальных опусов Шостаковича: размах,

пространность высказывания позволяют сопоставить ее с симфоническими композициями, особенно с 14-й симфонией, совпадающей с сюитой по количеству частей (одиннадцать в обоих случаях). Возможно, что сам автор вспоминал о 14-й, сочиняя сюиту, и не случайно, наверное, в части «Ночь» всплыла хоральная тема из «Смерти поэта» 14-й симфонии, символ вечного сна. Симфоническая сущность сюиты на стихи Микеланджело в полной мере раскрылась в оркестровой версии сочинения, которую Шостакович сделал в том же 1974 году.

Обращение композитора к поэзии Микеланджело (в цикле использовано восемь сонетов и три стихотворения) обозначило стремление композитора к лирике высокого философского звучания, не отягченной преходящими подробностями и деталями, апеллирующей к вечным темам жизни и смерти, любви, истины и красоты, человеческих порывов к высшему началу и «равнодушия небес». Одиннадцать частей сгруппированы в сюите в «малые циклы», объединенные внутренней смысловой логикой. Так, «Истина» служит прологом ко всему сочинению, определяя господствующий в нем тон высказывания. Далее следует любовный цикл — «Утро», «Любовь», «Разлука», контрастно сменяемый триптихом «Гнев», «Данте» и «Изгнаннику». Его темой становится людская несправедливость, социальный протест, не без злободневных намеков (в 1973 году из СССР был выслан Александр Солженицын). Третью группу образуют «Творчество», «Ночь» и «Смерть», где речь идет о главнейших темах человеческого бытия. Венчается сюита эпилогом «Бессмертие», не только «отвечающим» предшествующей «Смерти», но и создающим выход в иное измерение — пространство вечности, ассоциирующееся у Шостаковича с бесхитростным детским мотивом (известно, что композитор процитировал здесь собственную тему, написанную им в 11-летнем возрасте):



Связи частей сюиты не ограничиваются ее внутренним «сюжетом». Они осуществляются на музыкальном уровне, благодаря чему в сюите возникают разнообразные переклички и соответствия тематического материала. Самая заметная деталь такого рода — репризное воспроизведение инструментальной «темы истины», открывающей цикл, в начале песни «Смерть», что придает вокальному циклу черты инструментальной композиции. В некоторых случаях сходство возникает по типу фактуры. Например, хоральность, присущая любовному «циклу», затем всплывает в части «Изгнаннику» и, еще отчетливее, в пьесах «Ночь» и «Смерть».

Аскетизм письма, заметный и в блоковском, и в цветаевском цикле, в Сюите на стихи Микеланджело достигает высшего выражения. Фортепианная партия тяготеет здесь к чеканной формульности, порой напоминая о барочно-классицистских интонационно-жанровых типах. Однако признаков стилизации, как, например, было когда-то в фортепианном квинтете Шостаковича, здесь не наблюдается. Скорее это некий «новый классицизм», индивидуальным путем сформировавшийся в недрах поздней стилистики композитора.

Впечатлению классической строгости способствует четкое разделение функций между голосом и фортепиано. Несколько огрубляя, можно сказать, что вокальная партия, интонирующая поэтический текст в речитативно-декламационной манере, воплощает временное, преходящее, а фортепиано предстательствует за вечность. Материал обоих «участников» четко разведен, и роль обобщения возложена на инструментальную партию. Именно с ней связаны важнейшие жанрово-тематические опоры цикла: «тема истины», хоралы, фигурационные рисунки, пунктирные мотивы и т. п. Возникающий в результате музыкально-смысловой контрапункт придает особую масштабность, скульптурную величественность общему тону высказывания.

Взятые в целом, поздние циклы Шостаковича, несомненно, представляют собой новое явление в истории жанра.

Циклическая композиция в 60-е годы и позднее является излюбленной жанровой формой камерной вокальной музыки. Это

наблюдение справедливо не только по отношению к Шостаковичу, но и применительно к другим отечественным композиторам. Разумеется, на свет появляются и отдельные песни, а их группы не всегда составляют целостность, однако именно цикл, продуманный и скомпонованный во всех деталях, привлекает внимание самых разных композиторов.

В качестве признанного мастера циклической композиции в этот период утверждается Георгий Свиридов. Со временем, правда, он все больше склоняется к кантатному жанру и в целом к хоровой музыке, тем более что грань между вокальным циклом и сольной кантатой у него не всегда различима (это характерно и для некоторых других композиторов). К области камерной вокальной музыки в точном смысле слова относятся две крупные циклические композиции 60—70-х годов (позднее автор не обращался к этому жанру): «Петербургские песни» на стихи А. Блока и «Отчалившая Русь» на стихи С. Есенина.

В 60-е годы Свиридов довольно часто обращался к поэзии Блока: кроме циклов им написан целый ряд отдельных романсов, по-разному объединенных композитором в группы, главным образом по принципу предназначенности одному типу голоса. Таковы Четыре песни на слова Блока для баса и фортепиано и Девять песен на слова Блока для меццо-сопрано. В оба сборника вошли написанные в разное время романсы. «Басовую группу» увенчивает «Голос из хора» — одно из самых ярких созданий Свиридова на блоковские стихи.

Трагическое стихотворение с его апокалиптическими пророчествами черного света в мире без солнца и весны интерпретировано Свиридовым в характере сосредоточенного монолога, мужественного и величественного по тону. В основе лежит песенное интонирование, по мере развертывания обогащаемое речитативно-декламационными элементами. Появляются псалмодирование, паузы внутри фраз, тесситура постепенно становится напряженнее. В патетической кульминации экспрессия достигает максимальной степени: чеканные фразы голоса в сочетании с гулкими набатными аккордами фортепиано (с намеком на мотив Dies irae) звучат с крайним отчаянием:

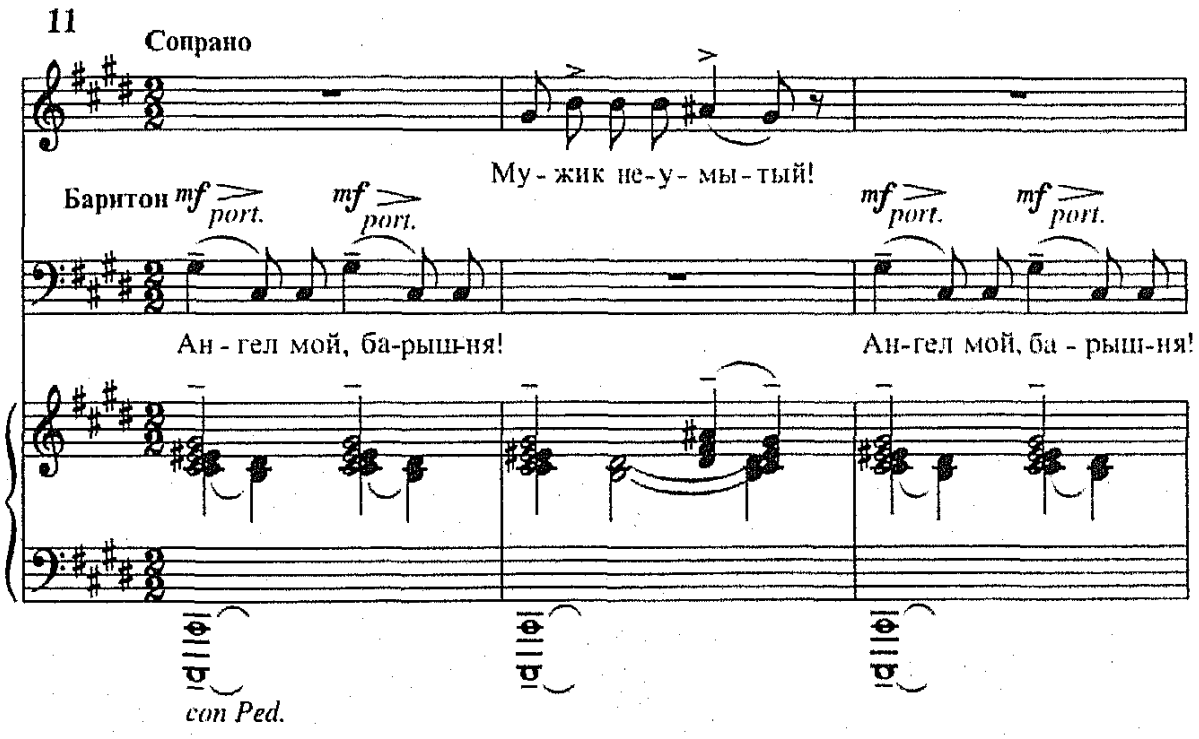
Главным созданием Свиридова на стихи Блока стал цикл «Петербургские песни» (1963).

Для композитора вокальный цикл, равно как и кантата, — не просто словесно-музыкальное произведение. Это всегда также портрет поэзии того или иного автора, эквивалент поэтического мира, выраженный в музыкальных звуках. Такой портрет мы находим и в блоковском цикле.

В «Петербургских песнях» Блок предстает как поэт города — но не северной блестящей столицы с ее классической мраморной красотой, а скорее Петербурга Достоевского или современного Блоку художника Мстислава Добужинского, рисовавшего глухие колодцы-дворы, окраины с фабричными трубами в промозглых сумерках осеннего дня, где обитают задавленные бедностью и

несчастьями люди. Проблеск радости порой касается и их: вслед за поэтом Свиридов любовно выписывает акварельный пейзаж в «Вербочках» или праздничную разноголосицу «На Пасхе», вслушивается в «Колыбельную песенку» с ее плавной мелодией и мерно покачивающимся аккомпанементом. Но опорными в цикле становятся иные по настроению романсы — «Перстень-страданье», повествующий об одиночестве созданных друг для друга душ, драматический монолог «На чердаке» с его ритмом погребального шествия, хмурый пейзаж «В октябре» и финальный «Мы встретились с тобою в храме», проникнутый тоном обреченности.

Драматургическая линия от первого к восьмому романсу прочерчена определенно, оттененная внутренними контрастными переключениями. Особенностью цикла является также скрытая персонажность, благодаря которой в нем возникают черты театральности. Персонификация намечена уже исполнительским составом: цикл написан для сопрано, меццо-сопрано, баритона и баса в сопровождении фортепиано и эпизодически появляющихся (в двух последних номерах) скрипки и виолончели. В некоторых песнях возникают моменты диалогичности, скрытой или явной. В «Перстне-страданье» это безыскусный напев сопрано, всплывающий после рассказа-декламации баритона. В песне «На Пасхе» — прямой обмен репликами ухажера в смазных сапогах и «беленькой барышни», в музыкальном отношении несколько напоминающий «Светика Савишну» Мусоргского:



Отсюда внутренний «сюжет» цикла, не конкретно-событийный, а обобщенно-символический, которому на собственно музыкальном уровне отвечает образно-интонационное единство цикла. Музыкальное решение отмечено замечательным лаконизмом и экономностью средств — типичная черта свиридовского стиля. Тем отчетливее воспринимаются скрепляющие цикл моменты: романсовая секстовость, сходство фактурных рисунков. Таковы, например, параллельные «шарманочные» терции в первой, пятой, седьмой и восьмой песнях, колокольность контрастного рода — праздничный перезвон «На Пасхе» и гулкая торжественность «Мы встретились с тобою в храме». Существен также оттенок цыганского романса в песне «Как прощались, страстно клялись», чутко услышанный Свиридовым в блоковских стихах.

12 **Очень медленно, просто, но с большим чувством**

Другой крупный цикл Свиридова, законченный в 1977 году, написан на стихи Сергея Есенина: «О т ч а л и в ш а я Р у с ь» — «поэма для голоса и фортепиано». Жанровый подзаголовок напоминает об одной из вершин творчества Свиридова — «Поэме памяти Сергея Есенина» для тенора, хора и симфонического оркестра. Как и там, в «Отчалившей Руси» сильно выражено лирическое, исповедальное начало; стихи и музыка становятся «речью от первого лица», чарующей теплотой и непосредственностью выражения. Однако содержание «Отчалившей Руси» иное.

Большинство стихов, избранных композитором, связаны с христианской тематикой, трактованной поэтом очень свободно, в духе полуязыческих крестьянских верований. Пятая песня, дав-

шая название всему циклу (текст извлечен из поэмы «Иорданская голубица»), рисует образ «златой Руси», летящей в небеса «неисчислимой ратью» преображенных душ. Божественное начало разлито в самой природе, где «ветер-схимник... целует на рябиновом кусту язвы красные незримому Христу» («Осень»), а Царствие небесное угадывается в звонной синеве («Там, за млечными холмами»). Но рядом с райскими видениями — тяжелая поступь «рыжего рыбака», обернувшегося Иудой вместо чаемого святого («Симоне, Петр... Где ты? Приди...»), или апокалиптическая картина конца мира под натиском железного чудовища («Трубит, трубит погибельный рог!»). Драматическая острота контрастов усиливается к концу цикла. Меланхолическая картина угасающей человеческой жизни, уподобленной увядающей природе («По-осеннему кычет сова...»), сменяется экстатическим прославлением: «Звени, звени, святая Русь!» («О верю, верю, счастье есть!»). Финальная, двенадцатая песня выдержана в примиренно-внеличном тоне: «Тебе, твоим туманам и овцам на полях / Несу, как сноп овсяный, я солнце на руках».

Музыкальное решение всего цикла, как и в других свиридовских интерпретациях поэзии Есенина, определяет вокальная интонация. Композитор свободно преломляет обороты протяжной песни и городского романса, обогащенные декламационностью, создавая очень органичный с поэзией Есенина синтез. Как и в блоковском цикле, здесь есть ключевые звукообразы. Такова, например, никнущая кварта в миноре, на расстоянии объединяющая первую и девятую песни, или мелодические взлеты в идущих подряд второй и третьей. В фортепианной партии скрепляющим элементом становится колокольность — настоящий лейтобраз поэмы. Колокольные звучания определяют и фактуру, и гармонию «Отчалившей Руси» — вертикаль часто собирается из звуков мелодии по принципу резонирующего обертонового спектра.

Наряду с монографическими циклами в отечественной музыке появляются вокальные композиции на стихи разных поэтов, объединенные индивидуальной художественно-философской идеей. Интересный пример подобного рода представляют «Грустные песни» Бориса Тищенко (1962), цикл из восьми

номеров, где соединены тексты поэтов разных времен и различной национальной принадлежности, есть также два заимствования из русского фольклора. Разнородность источников композитором не только не вуалируется, но, напротив, она подчеркнута всеми возможными средствами. Философская монументальность начальной песни на стихи П. Б. Шелли с ее трагической констатацией бренности человеческого бытия («О Время — жизни скорбный гений») сменяется лихорадочной «бардовской» интонацией «Рождественского романса» («слова и напев И. Бродского», — помечает композитор). Затем следует пара жанровых песен, внешне простых, но с «двойным дном» абсурдистской трагической иронии («Свистеть» на текст турецкого поэта Мелиха Джевдета Андая и «Дядюшка Пал» из Шандора Петёфи). Шестая песня, «Тучка» на хрестоматийные лермонтовские стихи, обрамлена русскими народными текстами — «Колыбельной» умершему ребенку и «На постриженье немилой». В заключительном восьмом номере использовано четверостишие японского поэта Отомо Якамоти, музыкальное решение которого перекликается с первой песней, образуя смысловую и стилистическую арку: остановленное время «в тоске рыдающего» оленя отвечает мерно отмеряемым шагам «скорбного гения» начального номера.

Крайние песни выдержаны в наиболее жесткой стилистике — в них присутствуют элементы пуантилизма, остро экспрессивной хроматической интонационности. Прочие номера решены также в резко индивидуальном ключе. Фольклорные тексты не сопровождаются музыкальными цитатами, однако интонированы в строгом соответствии с их природой. Трагическая «Колыбельная», напоминающая образы Мусоргского, опирается на колористическое варьирование простой попевочной мелодии, которое приводит к острой экспрессионистской кульминации. В песне «На постриженье немилой» композитор, напротив, полностью исключает фортепианную партию, создавая чистую монодию (она записана в свободном метре, без тактовых черт), интонационно сходную с архаическими жанрами фольклора.

Стилистические контрасты цикла, однако, не разрушают его как целое, а, напротив, способствуют внутреннему единству, подчеркивая общность философской основы композиции, точно вы-

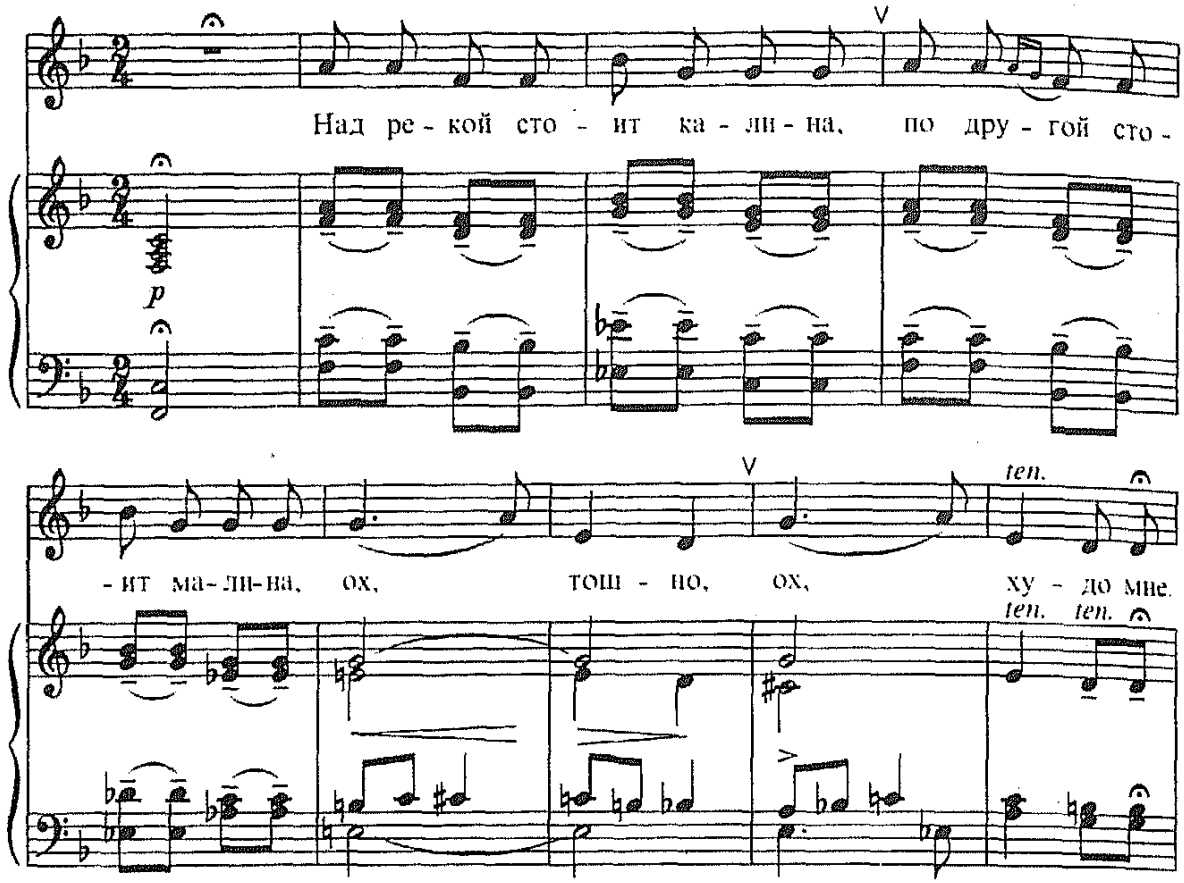
раженную в ее простом названии. Это действительно грустные песни — о смерти, разлуке, об утраченной любви, о тщете человеческих порывов и безжалостности времени.

Глубоким психологизмом отмечен и другой вокальный цикл Тищенко, Три песни на стихи М. Цветаевой (1970). Камерные лаконичные песни, со скупым прозрачным аккомпанементом, графически точно намечающим гармонические опоры и ритмическую сетку, близки бардовской манере, столь популярной в те годы. Не случайно наряду с фортепиано композитор допускает гитару в качестве сопровождающего инструмента. Внутреннее единство цикла обусловлено содержанием избранных композитором стихотворений: все три повествуют о прощании, разлуке. Однако по характеру они контрастны. Сдержанно-затаенные «Окно» и «Зеркало» окружают страстный трагический монолог, обращенный к умершему возлюбленному («Осыпались листья»).

Фольклорные тексты и фольклорная стилистика, представленные в «Грустных песнях» Тищенко как часть более широкой концепции, в некоторых вариантах камерно-вокального творчества выступают на первый план. Подобных сочинений довольно много появлялось в 60-е годы, отмеченные особым интересом к народному творчеству, когда родилось и окрепло явление «новой фольклорной волны». Одним из самых ярких событий этого рода стала музыка Валерия Гаврилина, творчество которого вообще в сильной степени ориентировано на фольклор. Стоит заметить, что в этой области Гаврилин выступил как профессионал — он закончил Ленинградскую консерваторию не только как композитор, но и как фольклорист.

В жанровой сфере камерно-вокальной музыки высшим достижением Гаврилина явилась «Русская тетрадь» для меццо-сопрано и фортепиано (1965), в свое время ставшая по-настоящему популярным концертным номером. «Русская тетрадь» написана на тексты, заимствованные из фольклора, однако музыкальных цитат в ней нет, несмотря на очень сильную степень приближения к народным интонациям и жанрам. Уже в первой песне цикла, «Над рекой стоит калина», экспонируется типичная для русского фольклора кварто-трихордовая попевка, причем фортепианные аккорды тонко имитируют переборы гармони:

13 [Largo]



Настоящим открытием Гаврилина в «Русской тетради» стал, однако, не этот старинный слой песенности, связанный с лирической и обрядовой жанровой сферой, а более поздние типы интонирования. На первом месте здесь частушка, активно осваиваемая в это время и другими композиторами «новой фольклорной волны» (раньше всех Р. Щедриным). Гаврилин внедряет в «Русской тетради» особую разновидность частушки — лирическую «страдальную», где обычно говорится о любви и чаще всего о ее печалях и горестях. Такова вторая песня цикла, с ее резкими скачками-вскриками, напоминающими причет, и опять-таки гармошечным сопровождением:

14 [Allegro con moto]

Речитативность, присущая жанру страдальной (как и частушки в целом), вообще свойственна «Русской тетради». Некоторые номера цикла представляют собой развернутые монологи, где гибко сменяются эпизоды-«кадры» в разной манере интонирования вплоть до ненотированных речевых реплик (седьмая песня «Страдания»). Кроме частушки Гаврилин использует и еще более новый для профессиональной музыки жанр, оставшийся вне интересов фольклористов и композиторов, однако очень распространенный в народном быту: «жестокий» романс. Его интонации слышны во многих эпизодах «Русской тетради», обычно в тех случаях, когда появляются тексты соответствующего характера. Таков, например, эпизод «Домой возвратилась с прогулки, оделася в лучший наряд» в песне «Зима», одной из центральных по значению в цикле. Жестокий романс, как и вообще городской фольклор, в отличие от старинной крестьянской песенности «нечистый», тронутый влиянием профессиональной музыки, услышан здесь Гаврилиным как яркая примета современного музыкального обихода. Он оказался необходим композитору, стремившемуся создать в своем цикле по-настоящему достоверный музыкальный язык.

«Русская тетрадь» — не просто собрание разнохарактерных песен в фольклорном духе. Циклу в очень сильной степени присуще театральное начало: в нем есть героиня и есть внутренний сюжет, органичный для тех жанров, на которые в первую очередь опирается композитор, — частушки-страдальной и романса. Это история несчастной любви, где светлые надежды и страстные порывы разбиваются отчаяньем разлуки, тщетными попытками забыться на людях, горькой иронией и смертным оцепенением — в финальной песне «В прекраснейшем месяце мае»: «Прощай, мой

милый, мой дружочек. Ты напиши мне письмецо». Театральность цикла определяет и его структурные особенности, нетипичные для фольклора и основанной на нем профессиональной музыки. Простых песенных форм — строфической и куплетной — в «Русской тетради» нет (исключением может служить лишь начальная идиллическая «Над рекой стоит калина»). Номера цикла представляют собой развернутые моносцены, где чередуется контрастный материал и где резкие переключения состояний остры до болезненности, далеко превосходя уровень экспрессии, присущий фольклору. «Русская тетрадь», невзирая на свою близость к фольклорным источникам, отнюдь не ограничивается их воссозданием. Это индивидуально яркая композиторская работа, в которой автору не случайно не понадобились музыкальные цитаты, ибо он сумел услышать и переработать фольклорное как свое собственное.

Театральное начало присуще и другим сочинениям Гаврилина в камерно-вокальном жанре. Таковы, например, его циклы на стихи Генриха Гейне в русских переводах, объединенные в три «Немецкие тетради» (1962, 1972, 1976). В предисловии ко второй из них композитор прямо указывает на эту особенность цикла: «В исполнении предполагается элемент актерской игры. Оно может сопровождаться пантомимой, изображающей — в зависимости от содержания — музыкальные военные шествия, светские танцы, а также различные душевные состояния: вдохновение, раздумье, смерть и т. д.». Дополнительный момент театральности создается пространственными эффектами: в исполнении участвует второе фортепиано за сценой, оттуда же исполняется певцом и финальный номер.

Гейневские циклы могут быть восприняты как далекие потомки песен Шуберта — на это провоцирует образный мир поэзии, однако в не меньшей степени в них ощущаются и другие истоки, в том числе традиции русского характеристического романса.

Особая цельность и замкнутость гаврилинских циклов связаны с тематическими арками внутри композиций, в некоторых случаях достигающих степени репризности. Элементы тематической репризы есть и в «Русской тетради», но во второй «Немецкой тетради» можно говорить о рефренности, поскольку начальная

песня звучит в первых трех фортепианных интерлюдиях и затем в виде репризы замыкает цикл. В цикле «Альбомчик» (1973), ставшем затем первой частью композиции «Вечерок» (1975), целое обрамлено одним и тем же номером, сначала по функции вводным, затем завершающим. «Вечерок» — свидетельство глубокого творческого интереса Гаврилина к тому слою бытового интонирования, который был обозначен ранее в «Русской тетради». Однако здесь это уже не фольклор в строгом смысле слова, а пестрая музыкальная повседневность, впитавшая и романсовые интонации, и отголоски классики, превратившиеся в деталь обихода, и обороты советской лирической песни. Весь этот музыкальный «сор» опоэтизирован Гаврилиным, воспроизведенный в сентиментально-ностальгическом тоне.

Фольклорное начало в вокальной музыке заявляет о себе и совершенно иным способом, нежели у Гаврилина и других представителей «новой фольклорной волны». Таковы «Плачи» для сопрано, фортепиано и ударных Эдисона Денисова (1966), написанные на подлинные народные тексты похоронных причитаний, однако в музыкальном отношении резко контрастирующие первоисточнику. Денисов создал своеобразный контрапункт к фольклорному тексту, поместив его в тотально-хроматическую интонационную среду (в сочинении применена серийно-додекафонная техника) и лишь отчасти использовав присущие жанру плача мелодические особенности — ниспадания от мелодической вершины-источника, форшлаги-всхлипывания. Важнейшим стилистическим импульсом для Денисова оказалась «Свадебка» Стравинского, точнее — ее инструментальное решение, где тембры ударных (включая фортепиано, трактованное также как ударный инструмент) противопоставлены вокальным звучаниям. Художественный результат получился неожиданным и небесспорным, но в любом случае интересным. В целом сочинение выдержано в духе эстетики экспрессионизма: ритуальная выразительность переосмыслена композитором в стилистике «драмы крика».

«Плачи», написанные для голоса и ансамбля, по сути, выходят за жанровые рамки традиционной камерно-вокальной музыки, рассчитанной на фортепианное сопровождение. В отечествен-

ной музыке начиная с 60-х годов можно найти немало подобных примеров, поскольку композиторы стремятся разнообразить тембровую палитру вокальных сочинений, следуя в этом отношении сложившейся мировой практике. У того же Денисова большая часть камерных вокальных сочинений написана для голоса и инструментального ансамбля индивидуализированного состава. Таковы, например, «Солнце инков» для сопрано и ансамбля (флейта, гобой, кларнет, труба, валторна, скрипка, виолончель, два фортепиано, ударные) на стихи Габриелы Мистраль (1964), или «Жизнь в красном цвете» для голоса, флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и ударных на стихи Бориса Виана (1973), или «Голубая тетрадь» для сопрано, чтеца, скрипки, виолончели, двух фортепиано и трех групп колоколов на стихи Александра Введенского и прозаические тексты Даниила Хармса (1984) — в этом последнем сочинении использованы также элементы инструментального театра. Во всех подобных случаях трудно провести грань между вокальным циклом и камерной кантатой, поскольку в каждом таком сочинении предлагается индивидуальное жанровое и структурное решение.

Первым к подобному роду вокальных произведений обратился Андрей Волконский. Его «Сюита зеркал» для сопрано, флейты, скрипки, гитары, органа piccolo и ударных на стихи Федерико Гарсиа Лорки (1959) и «Жалобы Щазы» для сопрано, английского рожка, скрипки, альта, маримбы, вибрафона и клавесина на стихи народной дагестанской поэтессы Щазы (1960) стали новым словом в отечественной музыке того времени. Оба опуса выдержаны в серийной технике и отличаются чрезвычайно изысканным тембровым колоритом. В «Сюите зеркал», где главной темой становится идея божественного присутствия во множественности земных отражений, эзотеричность поэтического текста находит выражение в дробящейся пуантилистской ткани голоса и инструментов. Слово здесь тоже становится звуковым объектом. В «Жалобах Щазы» соотношение слова и музыки несколько иное: текст по-фольклорному прост и прозрачен, интонирование и инструментальное сопровождение контрастно затейливы, что рождает в результате весьма своеобразную смысловую полифонию.

В 70-е годы в творчестве многих композиторов, в том числе авангардной ориентации, возникают новые черты, которые можно суммарно определить как поворот к традиционализму. В сфере камерно-вокального творчества эта тенденция проявилась с максимальной определенностью. Жанр традиционного романса, восходящего к XIX столетию, оказался самой естественной сферой для неоромантических устремлений.

Наиболее радикальный поворот в эту сторону совершил украинский композитор Валентин Сильвестров, когда закончил цикл «Тихие песни» для голоса и фортепиано на стихи классических поэтов (1977).

«Цикл желательно исполнять полностью (без перерыва) как одну песню» — такова ремарка композитора. Избирая для огромного вокального цикла (24 песни длятся почти два часа) большей частью хрестоматийные стихи, известные любому русскому слушателю, композитор ограничивает себя, на первый взгляд, очень скромной задачей — позволить поэзии, по его собственному выражению, «самой себя спеть», то есть выявить в стихе его внутреннюю мелодию. Отсюда стилистический ориентир цикла — русский классический романс XIX века, от Глинки и Чайковского до домашнего музицирования. При этом тончайшие подробности интонирования выписаны самым точным образом, как в авангардных сочинениях. Однако все эти детали — не более чем оттенки единого тона «тихого» интонирования, не меняющего тона элегического созерцания, безраздельно господствующего в произведении. «Одна песня», о которой говорит автор, — это портрет прекрасного исчезнувшего мира, устроенного по законам совершенной красоты. Внутреннее единство подчеркивается тематическими связями и многочисленными интонационно-жанровыми перекличками.

Стилистика «Тихих песен», выдержанная в тоне воспоминания о золотом веке романса, оказала определенное воздействие даже на противников подобных экспериментов. Среди них был и Денисов, творчество которого в 80-е годы обнаруживает признаки движения в сходном направлении — в сторону неотрадиционализма, стилистики русского романса XIX века, который естественно ассоциируется с классической поэзией. Так появились на свет два цикла Денисова: «Твой облик милый» на сти-

хи Пушкина (1980) и «На снежном костре» на стихи Блока (1981), оба для голоса и фортепиано. Размерами особенно впечатляет второй из них, длящийся около часа.

Циклы Денисова, однако, нельзя назвать стилизацией в точном смысле слова, хотя соприкосновение с нею порой весьма тесно. Несомненно сходство с типичными романсовыми формулами, гармоническим и фактурным оформлением, как, например, в финале пушкинского цикла с его мягкими опеваниями и фигурированной гармонией просветленного ре мажора:

* У Пушкина: образ.

Однако чаще — особенно это относится к блоковскому циклу — Денисов не столько имитирует классический прототип, сколько движется в русле порожденной последним более поздней традиции первой половины XX столетия. Гораздо больше, чем Глинка или Чайковский, в циклах Денисова слышен его учитель В. Шебалин, вспоминается и «Далекая юность» Ю. Шапорина, тоже на блоковские стихи. Собственно, подобные связи вполне естественны, и здесь опыт Денисова неожиданно перекликается

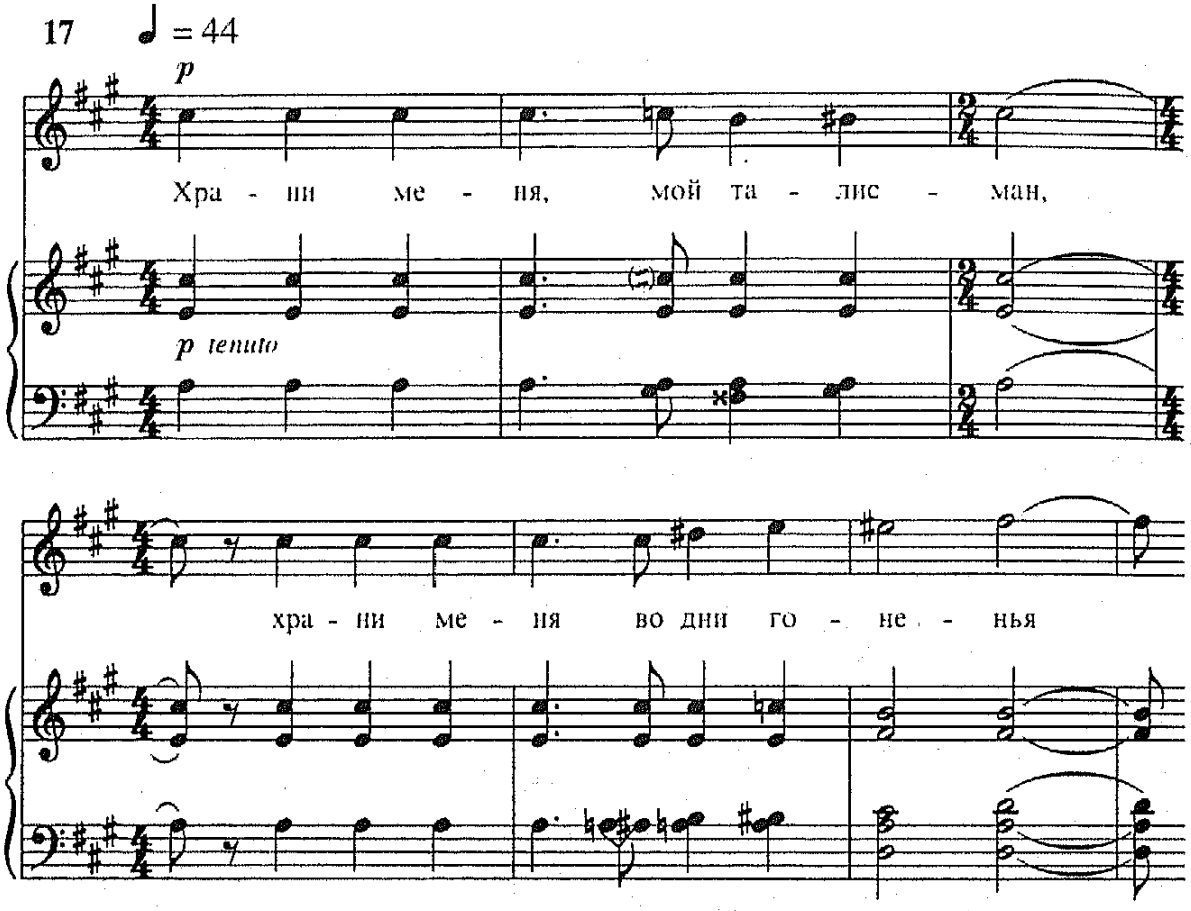
с такими органично возникшими явлениями, как стилистика вокальных сочинений Бориса Чайковского, в особенности его цикла «Лирика Пушкина», написанного в 1972 году.

У Б. Чайковского, создававшего в основном инструментальную музыку, камерно-вокальных сочинений немного. Однако они очень весомы — и Четыре стихотворения И. Бродского для сопрано и фортепиано (1965), превращенные затем в инструментальные Четыре прелюдии для камерного оркестра (1984), и «Последняя весна» для меццо-сопрано, флейты, кларнета и фортепиано на стихи Н. Заболоцкого (1980). Цикл «Лирика Пушкина» можно отнести к вершинным достижениям композитора.

Б. Чайковский избрал для своего цикла восемь стихотворений, в основном принадлежащих к роду хрестоматийных: «Эхо» («Ревет ли зверь в лесу глухом»); «Дар напрасный, дар случайный»; «Храни меня, мой талисман»); «Поэту» («Поэт, не дорожи любовию народной»; «В последний раз твой образ милый»; «Если жизнь тебя обманет»; «Труд» («Миг вожделенный настал»); «Из Пиндемонти» («Не дорого ценю я громкие права»). Из перечня видно, что главными темами цикла становятся размышления о творчестве и назначении поэта, о смысле жизни, ее скорбях и радостях. Стихотворение о любви только одно — оно помещено на заметном месте, в середине цикла. В драматургическом отношении этот номер играет роль своеобразной точки отсчета, камертона, по которому «настроена» стилистика цикла. «Твой образ» (то же стихотворение, что и у Денисова — см. предыдущий пример), с его благородно-сдержанной кантиленой, светлыми диатоническими гармониями и легкими фигурациями сопровождения, в наибольшей степени приближен к классическому романсу пушкинской поры, вызывая в памяти пластичные глинкинские мелодии:

Привкус стилизации, здесь возникающий, преувеличивать не стоит — скорее это способность говорить на языке классики как на своем собственном, естественно и без усилий.

Признаки русского классического романса очевидны и в некоторых других номерах цикла, например в «Талисмане» с его хоральной фактурой и мелодическими «вторами» в аккомпанементе, подчас весьма терпкими:



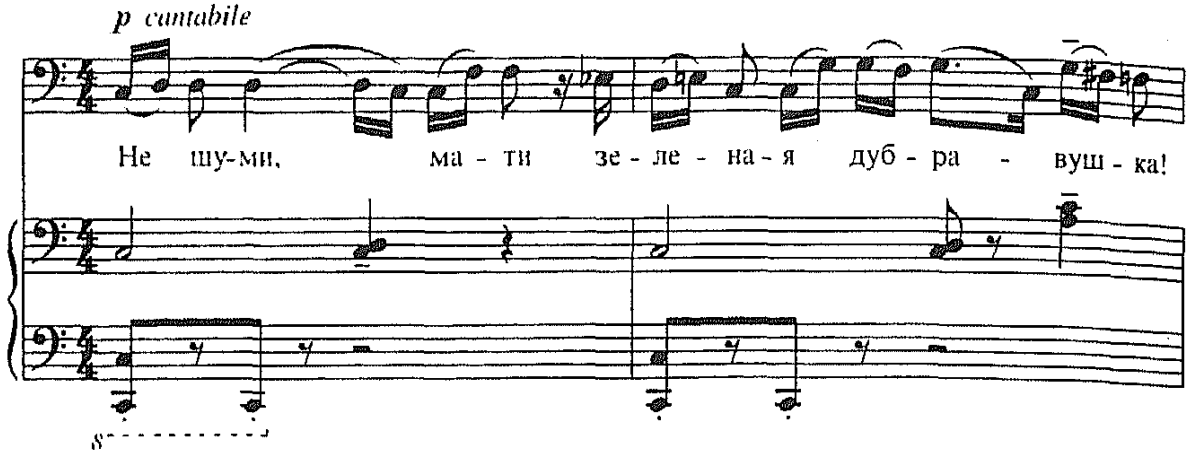
В романсе «Дар напрасный», устремленно-взволнованном, ощущается преображенный тип элегии. Психологически тонко интерпретировано стихотворение «Если жизнь тебя обманет». Оно проинтонировано дважды: первый раз в сумрачном ре миноре, со

скупыми аккордовыми вертикалями фортепиано, «в ключе печали»; второй раз те же два четверостишия звучат в светлом ля-бемоль мажоре в сопровождении звончатых аккордов в высоком регистре: «что пройдет, то будет мило». Завершается цикл одним из шедевров поздней лирики Пушкина, своего рода исповеданием веры. В 70-е годы, в условиях официально утверждаемой советской системы ценностей, подобные стихи (как и одно из предыдущих, «Поэт, не дорожи любовию народной») звучали с особой публицистической остротой. Противопоставление ложного и истинного смысла творческой жизни воплощено композитором в контрасте иронически скандированных фанфарных интонаций и широкой вольной кантилены (фанфара превращается в нейтральную фигурацию) в чистейшем «белоклавишном» до мажоре.

Значительное место занимает камерно-вокальная музыка в творчестве Сергея Слонимского. Как и многие другие композиторы, Слонимский тяготеет к созданию циклических произведений, которые обращают на себя внимание разнообразием текстовых источников и стилистических решений.

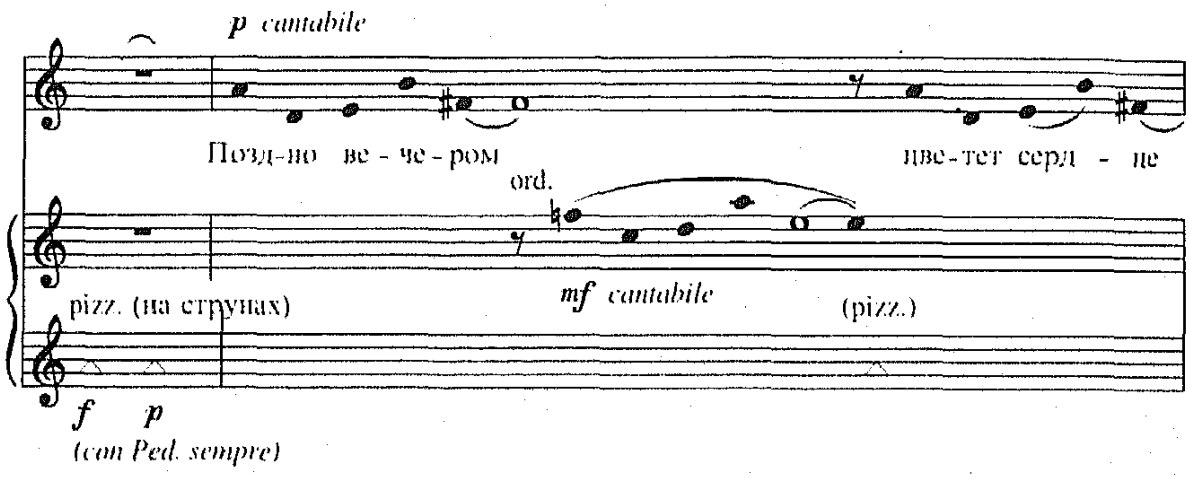
Одним из первых здесь появился цикл «Песни вольницы» для меццо-сопрано, баритона и фортепиано (1959), позднее переработанный для солистов и симфонического оркестра (1961). С этим произведением, написанным на тексты народных песен, Слонимский заявил о себе как об одном из основателей нового фольклорного направления. Изучением фольклора композитор занимался целеустремленно и профессионально; отчасти благодаря этой работе в его музыке можно обнаружить настоящую энциклопедию жанров и форм народного творчества. В «Песнях вольницы» открытием Слонимского стала специфическая сфера фольклора — разбойничьи песни, дополненные шуточными и лирическими. Напевы Слонимский не цитирует, а создает собственные мелодические варианты в духе фольклорного интонирования. Композитор стремится при этом воспроизвести манеру реального народного пения — с вариантной подвижностью тонов мелодии, глиссандирующими ниспаданиями и свободной метрикой. Сопровождение мелодии выступает в роли своеобразного резонатора мелодии:

18 Lento



Фольклорное происхождение имеют и более общие черты письма в творчестве Слонимского, не только вокального, но и инструментального: микрохроматика и свободный метр. Для записи свободнометрических структур композитор применяет специальную нотацию — без тактовых черт и штилей, фиксирующую лишь относительную длительность звуков. Так записаны нечетные номера в цикле «Лирические строфы» для голоса и фортепиано на стихи Евгения Рейна (1964). Сама мелодика при этом довольно проста и прозрачна; вокальные фразы сопровождаются имитациями фортепиано, перемежающимися игрой на струнах:

19 Andante



Так авангардные по происхождению приемы получают дополнительное «обоснование» в фольклорной традиции.

В «Лирических строфах» тип метроритмической организации становится главным средством организации цикла. Четные стро-

фы контрастны нечетным своей регулярной пульсацией, и в целом возникает ощущение разного течения времени в цикле, то текуче-импровизационного, то четко структурированного.

Написанная в 1966 году вокальная сцена «Прощание с другом» для голоса и фортепиано обозначила еще одну, наряду с фольклором и современной поэзией, сферу интересов Слонимского — внеевропейские культуры, прежде всего Древний Восток. Позднее появились «Монологи» на тексты псалмов Давида (1967), «Строфы Дхаммапады» (1983), «Рубан» на стихи Джами (1987), «Газели Надиры» (1988). В «Прощании с другом» использован русский перевод из шумеро-аккадского героического эпоса «Гильгамеш» (около XXX века до н. э.). В музыкальном отношении в сцене соединены две основные предпосылки: с одной стороны, это воображаемый доисторический фольклор, с другой — авангардные средства выразительности с присущей им сонорной экспрессией. Обе сферы при этом не только не противопоставлены, но, напротив, максимально сближены. Особенно это заметно в вокальной партии. Скользящее интонирование с применением микроинтервалики, псалмодирование, сменяющееся распевом и широкими скачками, речитация между пением и речью (Sprechstimme), свободный метр — все это в равной мере может принадлежать и древнейшим, неоткристаллизованным формам интонирования, и вокальной стилистике новейших времен. Фортепианная партия трактована также весьма разнообразно. Она выступает либо в роли высотной поддержки певческой линии, звуки которой, подобно педали, «застревают» у фортепиано, либо в роли сонорного контрапункта, включающего кроме обычного звукоизвлечения игру на струнах, стук по крышке рояля, педальные эффекты и т. п. Возникающий в результате художественный образ можно определить как своеобразный вариант экспрессионизма.

Наряду с подобными экзотическими темами, рождающими специфическую стилистику, в камерно-вокальной музыке Слонимского нередко встречаются сочинения, тесно связанные с романсовой традицией в ее самом чистом, беспримесном варианте. Таковы прежде всего завоевавшие популярность два цикла на стихи Анны Ахматовой — Шесть романсов (1969) и Десять стихотворений (1974). Первый из них, в соответствии с

названием, особенно близок романсовой стилистике, подчас на грани прямой стилизации («Как ты можешь смотреть на Неву»), во втором больше ощущается декламационное начало (также в согласии с названием). Для второго цикла композитор избирает исключительно стихи о любви, благодаря чему он воспринимается как целостность — маленький роман в стихах и музыке. Светлые краски в нем редки, лишь в мягко покачивающемся «Веют липы сладко» или в «Хрупкой снегурке» тон становится умиротвореннее, колорит прозрачнее, но и то лишь до известной степени. Главное настроение цикла связано с острыми драматическими переживаниями. Любовь здесь — «поединок роковой», исход которого предопределен с самого начала, с первой встречи (начальный номер цикла — «Смятение»). Главным средством музыкального прочтения стиха становится чуткая к подробностям декламация, реагирующая на тончайшие повороты смысла:

Но мелодика цикла не страдает однообразием: в Десяти стихотворениях встречаются широкие ариозные линии, мягкие песенно-романсовые обороты:

21 Andantino cantabile

В фортепианной партии также нет приверженности к определенным типам сопровождения: опыт вокальной музыки послерахманиновского времени, несомненно, учтен композитором. Фортепиано представлено весомо и фактурно разнообразно, от лаконичного «малоголосия» до мощных аккордовых массивов.

Как и камерная музыка в целом, вокальный жанр в отечественной музыке 60—80-х годов развивался весьма интенсивно. Процесс обновления ощутим и в расширении круга поэтических источников, и в многообразии стилистической палитры. С одной стороны, наблюдается максимальное приближение к «духу и букве» классического романса, с другой — радикальные эксперименты в области музыкального языка и жанрового наклонения вокальных произведений. Камерные вокальные циклы нередко приближаются к сольной кантате, в них проникают черты симфонической организации цикла. Все это несомненно служит обогащению камерной вокальной музыки, выявляет в ней скрытые ресурсы и новые возможности дальнейшего развития.

В преддверии XX столетия продолжателями национальных традиций выступали многие видные композиторы, занимавшиеся созданием духовных сочинений и обработок древних церковных распевов, а также величайшие представители русской классической музыки. Нередко помимо их воли выполненные для храмовой службы композиции (иногда отвергаемые церковной традицией из-за несоответствия богослужебному канону, духу богослужебных песнопений) получали жизнь на концертной сцене. Творения, которые входили в церковную службу, и духовные произведения, что изначально предназначались для концертного исполнения, представляли собой одновременно и разные, и единые явления. Последние обусловливались общностью литургических текстов, воплощенных в определенных жанрах песнопений, следованием в целом музыкальной стилистике, выработанной вековыми традициями и составляющими собственно церковный музыкальный канон. В их реализации существенной стороной была национальная самобытность хорового искусства.

Русская духовная музыка не сводится, как известно, к богослужебному (церковному, литургическому) пению. Это явление, несомненно, более общего порядка. Однако XX век продолжал наполнять его новым содержанием. Уже А. Гречанинов и А. Кастальский, выдающиеся авторы русской духовной музыки, расширяя ее художественные средства, вводили в свои произведения инструментальные ансамбли, оркестр. Развиваясь, эта тенденция получила своеобразное преломление: композиторы, стремившиеся создавать концертно-духовные сочинения, основанные на глубоком религиозном переживании и навеянные древними песнопениями и распевами, начали прибегать к чисто инструментальному и симфоническому воплощению своих творений.

Проводимая при советском тоталитарном режиме политика официально-государственного атеизма, когда обращение к религиозной тематике могло стоить не только карьеры, но и жизни, когда концертное исполнение духовных произведений с текстами, хоть сколько-нибудь понятными широкой публике (например, на церковно-славянском языке), категорически запрещалось[1], способствовала тому, что данное направление духовно-музыкального творчества стало развиваться своим тернистым путем. Так фактически оформилась особая ветвь духовно-концертной музыки, которую условно можно назвать духовно-инструментальной.

Русская духовная музыка XX века представлена двумя самостоятельными сферами — литургической и духовно-концертной, отражающими определенные этапы ее развития. Первая из них представляет собой *богослужебное пение*, традиции которого восходят к древнерусским распевам, создававшимся в соответствии с установленными церковью канонами. Вторая сфера менее канонична, а потому более разнообразна по средствам художественного воплощения. Здесь имеет место *духовно-концертное хоровое искусство a cappella*, выросшее из богослужебного пения и сохраняющее с ним близкое родство (нередко одни и те же песнопения исполнялись и исполняются и в храмах, и в концертах духовной музыки). В рассматриваемую сферу входят также *духовная вокально-инструментальная музыка*, представляющая собой развитие тенденции отхода от православного богослужебного канона и введение инструментального (оркестрового, органного или инструментально-ансамблевого) сопровождения для певческих произведений. И наконец, здесь присутствует *духовная инструментальная музыка*, являющаяся развитием внехрамового, как и в западной традиции, духовно-музыкального искусства.

Необходимо указать на условность подобной типологизации явлений русской духовной музыки. Несомненно, ее каноническое воплощение представляет лишь первая из названных сфер. Остальное — скорее выражение духовности в музыкальном творчестве. Однако все перечисленные явления с точки зрения музыки различаются лишь средствами воплощения, имея общие глубинные корни и истоки, связанные с древними пластами национального искусства. Важно отметить также, что каждая из сфер

имеет свои жанры. Причем сочинения духовно-концертного плана часто реализуются в светских жанрах, так как само определение произведений как «концертных» ориентирует на преобладание в них именно светского начала.

Особую сферу русской духовной музыки составляет богослужебное пение. В ходе многовекового развития оно нашло свое воплощение в определенных жанрах литургических песнопений, для которых распевы (по-древнерусски — «роспевы») создавались в соответствии с устоявшимися, принятыми и утвержденными церковью певческими принципами, образующими музыкальный канон. Древнерусская певческая традиция монодийного церковного пения наложила отпечаток на все дальнейшие этапы развития церковно-уставной музыки. Одноголосные мелодии, переведенные с крюковой на пятилинейную ноту и обозначенные как знаменные, киевские, греческие и прочие распевы, закрепились в печатных богослужебных певческих книгах XVIII века и стали обязательным и наиболее архаичным основанием церковного пения России. Результатом их обработки, по сути, и явилось «церковно-прикладное» музыкальное искусство нового и новейшего времени[2].

Вместе с тем еще в XIX веке поиск идеала церковного пения уже был направлен в сферу соединения монодийных обиходных распевов с многоголосием. П. Чайковский и его последователи ищут пути возвращения церкви «ей принадлежащей музыкальной собственности». Великий композитор считал, что богослужебному пению необходимо вернуться к «духу первобытной простоты, присущей сохранившимся в нотных книгах, издаваемых Святым синодом, древним нашим напевам». Именно такие цели ставились им при создании духовных композиций — «Литургии» и особенно «Всенощного бдения». Вклад композитора в развитие духовной музыки поистине велик. Плодотворна и нова была сама идея оформления суточных служб в единый цикл. Каноническое в творчестве Чайковского — это и драматургия цикла (компоновка номеров служб), и подлинные гимнографические тексты, и опора интонационной основы на диатонику, и обработка подлинных древних распевов во «Всенощном бдении». В его произведениях был сделан огромный шаг вперед в возрождении нацио-

нальных основ церковного пения. Под их мощным воздействием родились Литургии и Всенощные А. Гречанинова и С. Рахманинова.

К началу XX века, как видим, русская духовная музыка уже располагала замечательными творческими достижениями. Трудами многих музыкальных деятелей, ученых и композиторов были созданы предпосылки для последующего движения в этой сфере. Главной их заслугой было то, что в вихре преобразований, порой противоречивших духу православия, они смогли сохранить бесценное сокровище — древний знаменный распев — и приблизиться к осмыслению того, что его гармонизация по законам европейской музыки не соответствует идеалу богослужебного пения.

«Новое направление»

Кратко остановимся на основных жанрах и важных стилевых вехах сложного эволюционного пути отечественной духовной музыки в XX столетии. Оно, как и в других жанрах музыкального творчества, было отмечено началом как бы из вершины-источника, коим и стало «*новое направление*». На рубеже XIX—XX веков во всех сферах духовной жизни общества обострилась тяга к поиску национальных корней. Идея новой волны «русификации» музыки вызрела и в недрах церковного искусства, давно нуждавшегося в кардинальном обновлении. В качестве идеолога реформаторского движения в этой области выступил С. В. Смоленский, хоровой дирижер и педагог, историк древнерусской музыки, автор обработок культовых напевов. Он верил в возрождение национальных основ церковной музыки, а высказанная им мысль о фундаментальном значении старинных знаменных распевов стала одной из базовых в идеологии Нового направления русской духовной музыки (сам термин «Новое направление» утвердился первоначально в статьях А. В. Никольского и А. В. Преображенского). Никольский первым заговорил о своеобразии и уникальности этого обновляющего и прогрессивного явления. В качестве его отличительных черт он отмечает отход от господства европейской гармонии и ее законов, а также отказ от стереотипных имитацион-

ных форм как последствий западного контрапункта. Новшествами стали возможность запрещаемых ранее ходов параллельными октавами, терциями и (даже!) квинтами, полноправие унисона, двух- и трехголосия, их свободное чередование. Возвращалась разновидность древнего исона — выдержанные унисонные, квинтовые или октавные хоровые педали. Последнее возникло как следствие обращения к древневизантийским истокам. Упоминает Никольский и о том, что формообразование и пропорции концертов заменились псалмами «в свободной форме». Подчеркивается зависимость этой формы от текста. Этим определялось и особое русское контрапунктирование, и отсутствие квадратности, и свобода метроритмического течения музыки. Как видим, мастерство голосоведения теряло свою абстрактную «правоверность» западного образца. В творческой практике музыканты стремились расцветить хоровую ткань в стиле русского народного полифонического мышления. Отказавшись от хоровых вертикалей, композиторы перешли к исконной русской распевности, к развитию горизонтальных мелодический линий. По глубине проникновения в дух древнего пения это верно и созвучно церковной традиции партитур «строчного» многоголосия XVI—XVII веков. Стремились мастера переосмыслить и эстетику культового пения от лирики к эпосу: от эмоциональной экспрессии романтических композиций они устремились к идеалам православия, к строгой иконописности.

Преображенский, выдающийся теоретик и историк-медиевист, считал необходимым вводить в церковно-музыкальные композиции не только приемы народной музыки, но и опыт переосмысления этих приемов композиторами-классиками. Он также отмечал, что старинный обиходный распев должен получить статус не пассивного, как ранее, материала для обработки, а функцию, смысл темы, импульса, основы композиции.

Таким образом, впервые в истории русской музыки глубокое научное понимание своеобразия древних обиходных напевов сливается с освоением форм народно-песенного творчества и с достижениями великих композиторов-классиков. В церковном пении происходит глубокое переосмысление музыкальных средств выразительности. То, что в творчестве Мусоргского, Бородина,

Римского-Корсакова и Чайковского было во многом гениально-интуитивными вспышками, в этот период было осмыслено на теоретическом уровне. И если в XVII веке музыка освобождалась от средневекового канона, то в XX ей были возвращены почвенные канонические черты: широкая распевность всех мелодических линий хоровой фактуры, строгая модальность, метроритмическая свобода и главное — формульно-попевочная вариантность нового типа как принцип развития мелодических форм.

В новейших теоретических изысканиях особое внимание привлекает проблема «модальной тональности», столь характерной для стилистики духовно-музыкальных композиций. Тем более что достижения Нового направления стали стилистической основой для работы на этом поприще русских композиторов последующих поколений.

Свершения композиторов Нового направления можно отнести к величайшим достижениям не только русской, но и мировой культуры. Десятки крупных богослужебных циклов, сотни отдельных хоров — таков итог их деятельности. Прорвавшись наконец через чуждые иноземные напластования, соединив в своем творчестве архаические токи, идущие из Византии и Древней Руси, и великие достижения европейской и русской классической культуры, они раскрыли миру русскую душу в ее идеально-прекрасном воплощении. В начале трагически жестокого XX столетия, на пороге страшного крестного пути в музыке был создан удивительно чистый и высокий духовный облик нашего Отечества.

Одним из первых на путь Нового направления в духовной музыке вступил Александр Кастальский. В своих ранних духовных произведениях, созданных в сорокалетнем возрасте, он воплощает заветную мечту, владевшую умами не одного поколения русских композиторов: добиться органичного синтеза архаичных форм знаменного распева с народной песенной традицией. Это достигается в двух его духовных хорах a cappella «Милость мира» и «Достойно есть» (1896), представляющих собой обработки подлинных церковных распевов. Переосмысление метода обработок носило у Кастальского продуманный, обоснованный характер. Все здесь — и многоголосное раскрытие исконно русской мелодической диатоники, и великолепная хоровая ин-

струментовка, и особые мелодико-попевочные сплетения голосов — провозглашает создание нового стиля. Сильная сторона этих хоров — их надындивидуальный характер, «соборный» тематизм.

Особо ценным среди своих ранних сочинений композитор считал знаменную «Х е р у в и м с к у ю».

В ней во всей полноте проявилась удивительно мастерская хоровая оркестровка композитора: имеет место, например, прием противопоставления тембров хора мальчиков и мужского хора, восходящий к древнему антифонному способу хорового исполнения. Оригинальны и новы различные октавные удвоения в партиях, которые звучат несколько архаично и сурово. Во многом «Аллилуйя» из «Херувимской» благодаря октавным удвоениям и параллелизмам вызывает ассоциации с хором «Солнцу красному слава» из «Князя Игоря» Бородина.

Песнопение отличается мелодизированностью хоровой фактуры, свободной ритмической организацией музыкальной ткани, вариантностью развития попевочного типа мелодизма и мастерством его варьирования. Данные приемы, а также расхождение партий на divisi, импровизационный финал на фоне исона — все это характеризует рождение нового стиля, одновременно церковно-культового, но и открытого концертности.

Итак, религиозное начало, воплощаясь в форме древнерусского, архаичного церковного пения, выступает как абсолютная идеальная ценность, как истинное, народное, архетипическое. В то же время в композиторских устремлениях заметна и тяга к концертности. Опора на знаменный распев, народно-песенные особенности полифонического склада и следование традициям кучкистов позволили Кастальскому создать новую каноническую модель духовной музыки, генетически связанную с глубинными пластами русской музыкальной культуры. Эта новая каноническая модель не вступает в конфликт с национально-самобытным. Напротив, она возвращает церковную музыку «на круги своя».

Кастальский ни в коей мере не был приверженцем псевдонародности, псевдорусскости. В своих переложениях обиходных распевов он не допускал ложно понятой фольклоризации. Задачей же церковного песнотворчества считал «идеализацию» подлинных церковных напевов, претворение их в нечто музыкально-возвышенное, сильное своей выразительностью и близкое русскому сердцу типичною национальностью. Эта «идеализация» в его творчестве превратилась в поэтизацию надындивидуальной соборности русского мелоса. Именно такими создал он свои любимые детища — культовые хоры a cappella. Подлинными шедеврами, наполненными мелодической самостоятельностью голосов, сплетенных в строчно-линеарном полифоническом движении, метроритмической свободой, унисонными знаменными соло, звукоподражательными хоровыми «колокольными трезвонами», «пустыми» кварто-квинтовыми и октавными параллельными ходами партий стали такие произведения, как Тропари Великой субботы, Икос и Кондак Панихиды, антифон «Блажен муж» напева Успенского собора, Символ веры «Верую», три цикла песнопений «На Господи воззвах», Догматики. Эти и другие переложения сразу передавались для исполнения лучшему хору тогдашней России — Синодальному — и пелись в Успенском соборе Московского Кремля. Именно там, в сердце России, они начинали свою жизнь на клиросе.

Переложения Кастальского по-разному оценивались современниками в отношении их церковности. Так, Н. Компанейский считал, что композитор разгадал «русский стиль»[3]. Б. Асафьев в

песнопении «Разбойника благоразумного» видел «религиозное созерцание русской, коснувшейся глубин народного творчества, души», а о хорах «Чертог Твой», «Свете тихий», «Царю небесный» и других писал, что они свидетельствуют о «самобытности и глубинности», что с творчеством Кастальского «народился напевно-полифонический стиль, в котором богатейшее мелодическое наследие прошлого дало новые пышные всходы»[4].

В то же время ряд свидетельств говорит о непонимании стиля Кастальского. Сам композитор вспоминал о споре с соборянами Успенского храма, не узнавшими своей Херувимской в его обработке. Существовало и полное неприятие творчества композитора. В одной из газетных рецензий говорилось: «В Успенском соборе регент Кастальский снова вводит веселые разухабистые напевы, похожие на плясовые. Многие усердные богомольцы перестают посещать собор»[5]. Видимо, здесь выразились взгляды тех любителей-«знатоков», которые новым и чистым краскам хоровой музыки Кастальского предпочитали «умилительно слащавые шаблонные минорные песнопения».

Лучшие духовные творения Кастальского, которые им мыслились как храмовые, в силах был исполнить лишь Синодальный хор под управлением известных регентов Орлова и Данилина. Эти песнопения в качестве культовых могла воспринять просвещенная и воспитанная на лучших традициях паства Успенского собора. Но не все духовные сочинения Кастальского, пройдя сквозь горнило церковной практики, входили в богослужебный быт, оставаясь подчас возвышенными, но порой недосягаемыми образцами.

Другим выдающимся представителем Нового направления был Александр Гречанинов[6]. На формирование его стиля в ранний период оказала мощное воздействие музыка Чайковского, затем — кучкистов. Не обошло Гречанинова и увлечение Вагнером. Но знание народного творчества и богатый природный дар мелодиста помогли ему обрести индивидуальность. На поприще церковной музыки композитор выступил почти одновременно с Кастальским, написав Литургию № 1. Однако это произведение, бывшее данью горячей любви к музыке Чайковского, большого успеха не имело.

Вместе с тем уже ранние хоры a cappella Гречанинова «Воскликните Господеви», «Свете тихий», «Хвалите имя Господне» несут в себе отголоски древних напевов в свободной, смелой и интересной обработке. Здесь были воплощены разные импульсы: идущие от обиходных церковных распевов, национально самобытного творчества кучкистов и народно-песенного русского искусства.

Известно, что православное храмовое пение должно быть прежде всего каноническим, отличаться строгой простотой. И Кастальский, и Гречанинов, и другие композиторы, проводя реформу церковно-певческого искусства, в первую очередь преследовали цель создать композиции, могущие звучать на клиросе, стремились к их величественной каноничности и доступности для исполнения и восприятия. В то же время они творили в церковно-хоровых жанрах новое, в том числе и концертное искусство. О критерии церковности Гречанинов размышляет: «Иногда бранят церковную музыку, называя ее оперной, но это ведь не упрек, так как в опере можно слышать нередко музыку весьма подходящую для церкви... и, наоборот, в церквах исполняется зачастую музыка, место которой в каком-нибудь увеселительном заведении»[7].

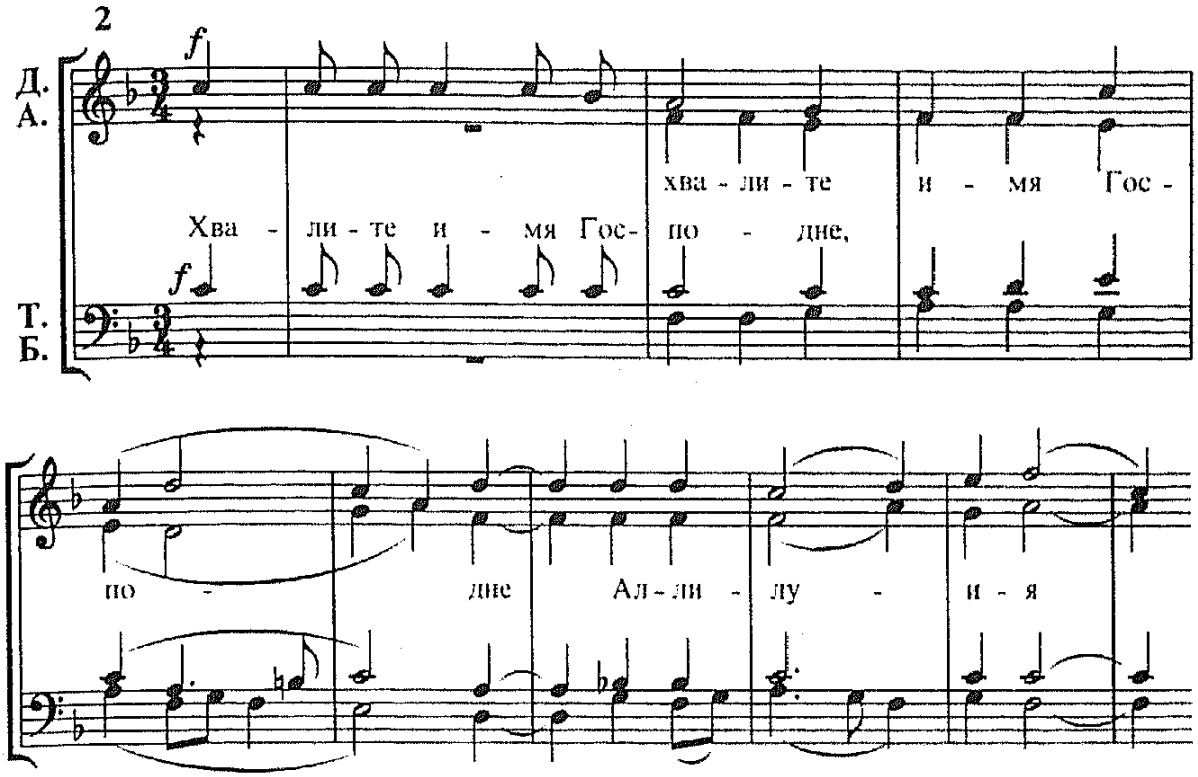
Мерило церковности, найденное Гречаниновым, подвергалось критике. И дело не в том, что он якобы хотел ввести в церковь оперный стиль. Композитор прекрасно понимал, что «для русского церковного пения, чтобы оно стало истинно русским, нужно вернуться к древнему славянскому песнопению, понять, полюбить и радоваться ему как своему близкому, родному»[8]. Со строго ортодоксальной позиции его можно упрекнуть, скорее, в большем, чем у Кастальского, отступлении от прямого следования древнему обиходному архетипу, в известной усложненности музыкального языка, в некоторой картинности.

Созданный Гречаниновым стиль определяется как народно-эпический. Наиболее полное воплощение он получает в Литургии № 2. В ней интересный феномен — ярко выраженная мажорность. Обновленную музыкальную стилистику представляет развитая диатоника с септаккордами на всех ступенях, со свободной переменностью тональных центров.

В крупном циклическом произведении Гречанинова — «Страстной Седмице» — ощущается колорит поздних распевов XVII века. Связь с традицией проявляется и в прямом цитировании, и в свободном варьировании древних распевов. Излюбленные методы работы Гречанинова с древними обиходными песнопениями заключались в оригинальном сочетании архаического с современным. В силу этого его музыке свойствен высокий уровень обобщения. Представляется, что Гречанинов создал в известной степени стилевую версию канонической модели Нового направления, отличающуюся установкой на концертное звучание литургических циклов, на их смысловую неисчерпаемость. Канонический материал и соответствующие средства музыкальной выразительности рассматривались композитором не как самоцель, а как художественное задание для раскрытия глубинных смыслов текста. Его творчество можно отнести к объективно-эпической версии канонической модели.

Иллюстрацией сходства и различия творческих методов Кастальского и Гречанинова смогут послужить их хоры на одни и те же гимнографические тексты, например на текст «Хвалите имя Господне» из Всенощного бдения.

Кастальский начинает песнопение с воспроизведения типичного для древнерусских распевщиков выстраивания строки, как основной составляющей формы: строгие октавные удвоения, силлабическое соотношение текста и напева на словах «Хвалите имя», перерастающее в две мелизматически развитые «попевочные формулы» на словах «Господне» и «Аллилуйя». Распев «Господне» характерен активным квартовым скачком в верхнем голосе. «Аллилуйя» приобретает роль единообразного завершения-концовки всех последующих строк, что вносит в песнопение периодичность. Благодаря такой функциональной однозначности «Аллилуйя» становится средством объединения формы в целом. В первой строке фонизм аккордов складывается из мелодического развития голосов. Структурное решение первой строки можно сравнить с мастерством древнерусского распевщика, который подобным же образом строил строки древних песнопений: за рядом простых на одном уровне звучащих крюков и стопиц распускался внутрисловый распев попевки.



Содержание гимнографического текста песнопения «Хвалите имя Господне» (Всенощная ор. 59) Гречанинов передает поиному. Мелодические линии всех голосов сразу наполняются «постоянной» мелизматикой и колокольно раскачивающимися квартовыми интонациями. В духе знаменной попевочности решена партия альта: терцовое опевание кружится то вокруг VII, то вокруг I ступени.

Прекрасным образцом воплощения Гречаниновым чистого религиозного чувства может служить лирическая миниатюра из «Всенощной» — «Богородице Дево, радуйся». Она оттеняет богатырские «хвалитные» песнопения и мерцает подобно ясному свету миниатюрных икон. Попевочные мелодии на волнах трехдольности, парение голосов во все более высоких сферах хорового регистра, приводящее в финале к лирической кульминации, поступенность знаменного распева, сплавленная с квартовой приподнятостью, — все это создает подлинный шедевр. Автор определяет характер своего творения исполнительской ремаркой: «Просто и наивно».

В сфере духовной хоровой музыки a cappella следует сказать и о творческом наследии Павла Чеснокова. Оно велико, но почти совершенно не изучено: даже количество произведений, созданных мастером, нуждается в уточнении.Несмотря на то что его духовная музыка имела неизменный успех и вызывала любовь слушателей, отношение критики к ней было различным. После 1917 года в России Чеснокова явно недооценивали, его духовные композиции по идеологическим соображениям исключали из репертуара хоров (отметим, что этот запрет коснулся духовной музыки и других русских композиторов). В то же время на Западе

его музыка получила широкое признание. В России, пожалуй, только Русская православная церковь смогла по достоинству оценить творческие деяния Чеснокова на поприще духовной музыки.

Главная черта стиля, определяющая неповторимость произведений композитора, заключается в хоровой инструментовке. Он смог выработать приемы, обусловливающие особую звучность хоров, которая воспринимается как «поющая гармония». Фонизм аккордов доминирует в его сочинениях и подчиняет себе все другие средства музыкальной выразительности. Хоровая фактура отличается специфической манерой располагать аккорд по партиям в соответствии с обертоновым принципом.

Пристрастие композитора к аккордам многотерцовой структуры, особенно к нонаккордам различных функций, увлечение их нарядной красочностью иногда приводили его к отступлению от стилевого единства в гармонизации обиходных распевов. Исследователи и критики порой обвиняли Чеснокова в излишних хроматизмах, в «итальянщине», в «неприличествующей храму томности». Как неуместные в богослужении отмечались романсовые интонации таких хоров, как «Вечери Твоя тайные» или «Не умолчим никогда Богородице», в которых слышатся интонации романсовой лирики, например, Глинки.

И хотя композитор стал популярным благодаря своим миниатюрам в жанре лирического городского романса, он в то же время являлся продолжателем тысячелетней певческой древнерусской традиции. Именно Чесноков раскрыл голосовое богатство русского хора, в частности в партиях басов-октавистов (еще в средневековой России иностранцы изумлялись «басистому пению» певчих-московитов). Басовая партия у Чеснокова — это основной голос, держащий на себе всю тяжесть хорового аккорда. Отметим уникальное сочинение — хор «Не отвержи мене во время старости» (1914), написанный для смешанного хора и солиста баса-октавы. Такие голоса, пожалуй, есть только в России, и данное сочинение отражает национальные особенности русского богослужебного пения. Органные пункты, на фоне которых звучат аккордовые последовательности, — это особый прием творчества Чеснокова, но это и своеобразные исоны, пришедшие из глубины веков. Вырастание мелодии из тонов распетой гармонии и ее речи-

тация на одном звуке — также отголосок церковного псалмодирования. Таких нитей, связующих творчество Чеснокова с древнерусской традицией, много. Однако особенно ценными в этом отношении стали не его оригинальные духовные композиции, а обработки подлинных старинных обиходных церковный мелодий.

Духовно-концертное хоровое искусство a cappella

Духовно-концертный стиль как особое явление был в центре внимания музыкальной общественности уже в период формирования Нового направления. Концертность Нового направления в духовной музыке России ничего общего не имела с тем имперским придворно-концертным стилем, который в XVIII—XIX веках сложился под влиянием сначала польско-латинских, а затем итальянско-немецких музыкальных традиций. Этот стиль был чужд древнему церковному пению. Передовые деятели духовно-музыкального искусства с тревогой писали, что наши клиросы обратились «в концертные эстрады, на которых вскоре стало дозволительным столь многое, что в настоящее время странно предположить, что подобные сочинения могли когда-либо раздаваться в православных храмах»[9]. Поколение новой русской певческой школы приступило к разработке подлинных богатств национального музыкального наследия.

Благодаря деятельности видных хоровых дирижеров и регентов (Смоленского, Архангельского, Орлова, Данилина, Тернова и других), их гастрольным поездкам по городам России публичные концерты духовной музыки стали выдающимся явлением культуры. В репертуар вошли сочинения композиторов Нового направления. Кастальский предложил вниманию регентов проекты программ, представлявшие для отечественной культуры несомненный интерес: исторические программы из обиходных песнопений; этнографические — из гармонизаций церковных напевов разных народов: болгарского, сербского, греческого и других; программы, предусматривавшие исполнение одного напева, гармонизованного разными авторами и т. п. Так в результате поисков сначала Чайковского, а затем следовавших за ним композиторов Нового направления русская духовная музыка вышла за рамки

лишь прикладного церковного искусства. Духовные сочинения Кастальского, Гречанинова, Рахманинова и других крупных мастеров зазвучали в концертных залах.

Постепенно выявились стилевые параметры концертности произведений Нового направления. Ее основой стали песнопения, отмеченные народностью, яркой национальной самобытностью вкупе с индивидуальностью авторского стиля. Масштабность форм, оркестровый размах, широта мелодического развития, свобода голосоведения — вот наиболее характерные черты произведений нового концертного стиля. В этих сочинениях смысловая конкретность древних напевов постепенно приобретает все более обобщенный характер.

Особенностью духовно-концертного стиля музыки является и свободное обращение композиторов с текстом древних напевов. При создании музыкальной картины сотворения мира в произведении «Благослови душе моя Господа» Гречанинов, например, использует из 103-го псалма лишь некоторые необходимые ему слова и фразы, свободно редактирует молитвенный текст. Творческий подход к пониманию традиций позволил композиторам новой духовной музыки вдохнуть свежую струю в хоровое творчество. Поиски современных форм и средств выражения, богатство мелодического движения, вокальная «оркестровка» — все это, связанное с основательным изучением законов древнего пения (не только церковно-обиходного, но и народного) и соединенное с новейшими музыкально-теоретическими знаниями, помогло композиторам достигнуть высокохудожественного освоения наследия древности — как в концертном преломлении, так и в музыкальном обобщении. Композиторы Нового направления создали в области духовной музыки концертного стиля множество замечательных творений. Чаще всего они исполнялись в концертном варианте в традициях православия — хорами a cappella.

Масштабное произведение Кастальского «Вечная память героям» (1916) было задумано как избранные песнопения панихиды. Выполненная композитором на основе «Братского поминовения» хоровая редакция получила более выраженную православную окраску. В этом новом произведении достигается цельность, преодолевается некоторая эклектичность материала. В органич-

ной для него сфере чисто хоровой музыки a cappella Кастальскому удалось создать подлинный шедевр.

По мастерству хорового письма и распевно-подголосочному стилю произведение рассчитано как на концертное, так и на богослужебное бытование. С каноном панихиду роднит связь с древними обиходными напевами. Однако принципы их тематического развития в значительной мере приближают хоровой цикл к концертности. Приемы народно-подголосочного изложения, широко применяемые Кастальским, наполняют произведение характерным народным типом многоголосия. Обогащение партитуры звучанием пения без слов (теноровая партия «Со святыми упокой»), многократные повторения слов «Ты еси Бог» — отношение к богослужебному тексту как подчиненному музыке — придают партитуре концертный характер.

Если в двух своих Литургиях Гречанинов воплощал представления о религиозном чувстве и надеялся услышать их не только в концертах, но и в богослужении, то на вершине своего творчества — в Страстной Седмице ор. 58, написанной вслед за Литургией № 2, он сознательно отказался от ориентации на храмовое исполнение. Оно невозможно, потому что отдельные номера цикла представляют собой песнопения, которые должны исполняться в разные дни недели. Гречанинов объединил их, создав удивительно цельное произведение. Главное содержание, основа музыкальной драматургии цикла — ожидание и предчувствие Пасхи, светлого праздника Христова Воскресения, что во многом предопределило музыкальный язык этого сочинения. Цикл представляет собой авторское прочтение молитвенных текстов, но связь с православной канонической традицией нигде не прерывается. Так, обиходные распевы либо цитируются, либо пронизывают музыкальную ткань в виде свободно варьируемых мотивов. Если в хорах ор. 19 преобладает знаменное и кантовое влияние, в Литургии № 2 — народно-обиходное, то Седмица окрашена мелодическим колоритом поздних распевов XVII века.

Представителем Нового направления был и Сергей Рахманинов. Обратившись к возрождению национальных музыкальных традиций, он ищет в области православного пения самобытное и подлинно народное. Духовные композиции трактуются

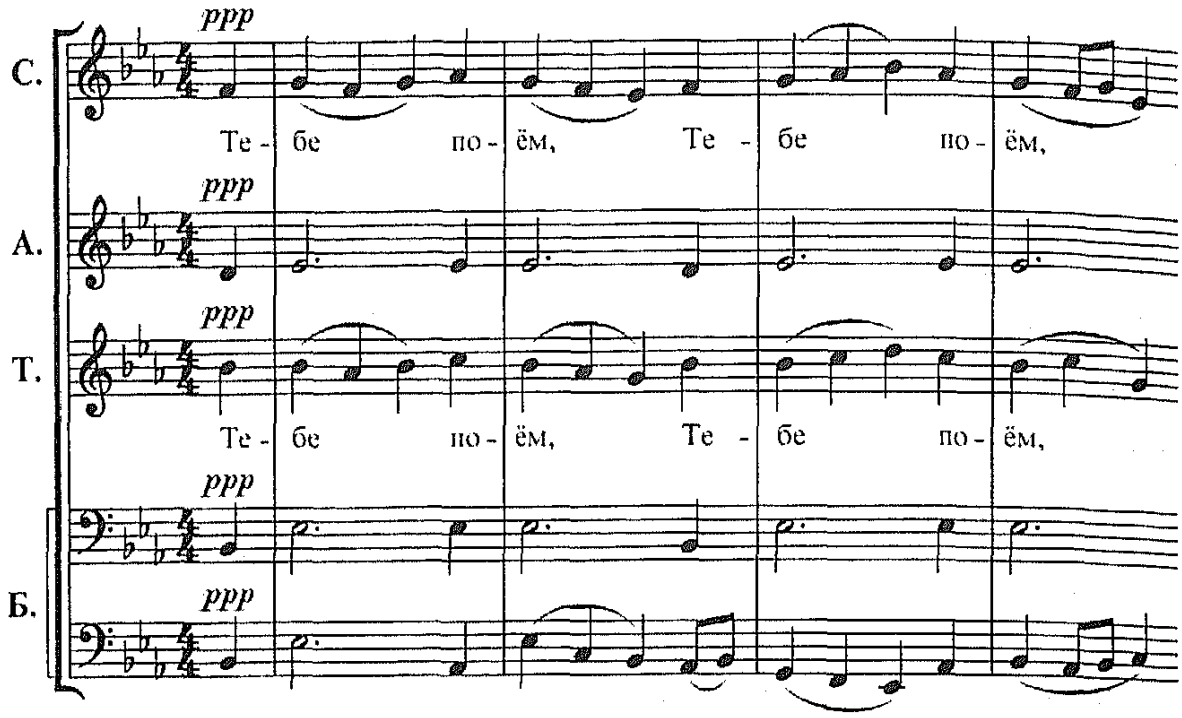
в духе романтизма, в композиторском творчестве происходит поэтизация и психологизация канонических жанров. Рахманинов стремится воплотить канон как абсолютную ценность в духовном искусстве и вырабатывает обобщенно-метафорический уровень музыкального мышления, при котором формирующиеся звуковые комплексы приобретают характер глубинных символов, олицетворяющих идеи и образы высокой духовности. Обработка обиходных мелодий средствами народной музыки в их обобщенно-классической форме перемещает его композиции из канонического богослужебного жанра в сферу художественного духовно-концертного искусства.

Свое первое духовное произведение — концерт на текст кондака Успению Богородицы «В молитвах неусыпающую Богородицу» — композитор написал в 1893 году под впечатлением от общения со Смоленским. В этом юношеском произведении уже проступают черты собственно рахманиновского стиля.

Следующим этапом в развертывании духовных основ в его музыке стала Литургия ор. 31 (1910). В ней Рахманинов стремился придать религиозно-этическим и мистическим идеям масштабную музыкально-словесную форму. В Литургии господствует авторский стиль: «Как бы растворенные в нем знаменные и фольклорные элементы (плюс колокольность) нигде не выступают в своем чистом виде, но в то же время окрашивают все произведение глубоким национальным музыкально-поэтическим и музыкально-религиозным звукосозерцанием»[10]. Литургия представляет собой закономерно организованное музыкальное целое. Общность начальных и финальных построений цикла отмечается интонационным, гармоническим и тональным родством. Ее основу составляют крупные, многотемные и внутренне контрастные номера. Психологическая насыщенность, глубина сакрально-мистических образов присутствуют в хорах «Приидите, поклонимся», «Трисвятое», «Хвалите Господа».

Сакрально-мистический смысл литургического таинства открывается духовному взору в самоуглубленном, строгом отрешении от всего мирского, в сочетании с сердечным теплом религиозного чувства. Евхаристический гимн «Тебе поем» (№ 12) — совершенное воплощение этого состояния в музыке.

5 **Очень медленно. Еле слышно. Почти без оттенков**



В природе индивидуального стиля Рахманинова религиозное чувство оказывается не только личностным, но и всеобщим, несет в себе и эпичность, и лиризм. Эпичность по-разному реализуется в Литургии, обогащаясь колокольностью, тембровой многоцветностью, почти оркестровой насыщенностью. Так, в «Хвалите Господа с небес» (№ 16), находящемся в лирико-эпическом русле, господствует картинность. Другой мир Литургии — возвышенный и полный таинственности лиризм, торжественная созерцательность. Обнаруживает себя и лирико-патетическая сфера с элементами драматизма. В Херувимской песне завораживающее впечатление производит сочетание в музыкальной ткани противоположных начал — динамики и статики. Подчеркнем существенное: Рахманинов, обратившись к духовности как к особому миру, смог опереться на собственный музыкальный стиль. Не прибегая к конкретным обиходным распевам, он по-новому воспроизвел типические черты знаменной мелодии, особенности ее ладоинтонационного строя и развития[11].

Если становление индивидуального стиля Рахманинова происходило в условиях православной музыкальной традиции в концерте, «В молитвах», а в Литургии обозначилось выражение глубоко личностного, экспрессивно-субъективного начала, то во

Всенощном бдении на переднем плане предстала высокая степень образно-смыслового обобщения, а также уход в сферу символического, надличностного воплощения национальной идеи Божественного, Идеального. Композитор считал, что ему удалось разрешить во Всенощной художественную задачу огромной важности: найти неповторимый собственный стиль многоголосной хоровой обработки старинных церковных распевов. При этом Рахманинов свободно и творчески овладел самой сущностью стиля старинных распевов[12].

Композиция цикла образована двумя частями — Вечерней и Утреней. Песнопения Вечерни небольшие, камерные по звучанию, лирико-созерцательные по характеру. Особой глубиной наполнено песнопение «Ныне отпущаеши», написанное на текст евангельской песни Симеона Богоприимца, знаменующей прощание с земной жизнью.

Композитор передает сокровенный смысл молитвы в музыкально-символических образах: в колыбельности, восходящей к баховским мистическим колыбельным (встреча старца Симеона и Младенца Христа в Иерусалимском храме). Провидение судьбы Христа и значение его искупительной жертвы запечатлено в эпической картине Страстей Господних: сурово-скорбная хоро-

вая шестиголосная фуга с ее барочной кульминацией, в которой цитируется тема баховской фуги «Распятия» соль-диез минор. После трагедийной кульминации Страстей при полном молчании всех голосов у сопрано «возгорается» тоническая терция ре-бемоль мажора — «свет к просвещению народов». В репризе монолог старца построен как длительное угасание, прощание — уход из жизни. Песнопение становится трагедийным центром всего цикла.

Следующий раздел Всенощной — Утреня — подразделяется на три части: в первой исповедуются грехи и испрашивается благословение Божие; во второй прославляются святые и события дня; в третьей прославляется Господь. Композитор начинает Утреню ангельской песней «Слава в вышних Богу» («Шестопсалмие») и развертывает картину сопоставления двух миров: небесного и земного. Возникающая знаменная мелодия льется на одном дыхании. Как некий сакральный центр в «симфонии звонов» этого песнопения узнается главная тема «невидимого града» из эпопеи Римского-Корсакова. Введение в Шестопсалмие колокольных звучаний восходит и к требованию обряда: перед чтением псалмов звонят в колокола. Становясь все ярче, звоны достигают кульминации в гармонии сопоставляемых сфер сочинения. В Шестопсалмии эти два мира образуют органичное и прекрасное единство.

Центральный раздел Утрени образует группа песнопений (№ 8—12). В первых монументально соборных по духу («Хвалите имя Господне», «Воскресение Христово видевши», «Благословен еси, Господи») проступают черты эпичности, созвучные хоровым сценам опер Римского-Корсакова и Мусоргского. Особое место занимает Славословие великое. Оно содержит славильный, покаянный и молитвенно-просительный мотивы, являя целостность религиозного мироощущения. Это литургическая и эпическая вершина Утрени. Рахманинов создает Славословие как хоровую фреску программно-картинного характера: здесь целое складывается из последования образов-картин с вариантной модификацией основного мелодического зерна. Контрастная драматургия, драматизм развития, многосложность хоровой партитуры вызывают аналогии с русской оперной литературой.

Венчают Всенощное бдение три песнопения — тропари «Днесь спасение» и «Воскрес из гроба» и кондак «Взбранный воеводе». Во всех проходит тема прославления Творца. Хор трактуется как однородный оркестровый состав. В финальных хорах возникают ассоциативные связи с кругом инструментальных и вокальных сочинений Рахманинова и других авторов (возникают аллюзии главной партии I части 3-й симфонии и главной партии финала 3-го концерта, интонации первого Allegro из 2-й симфонии, а также лейтмотив царя Ивана из «Псковитянки» Римского-Корсакова и т. д.).

Во Всенощной мы встречаемся с высокохудожественным воплощением сакрально-религиозной темы. Обратившись к древней сокровищнице русского духовного творчества — подлинным знаменным распевам, Рахманинов при их разработке достигает блистательного результата. Он сочетает в сложнейшем художественном мире Всенощной разные исторические времена и звуковые пространства. В своем неповторимом композиторском стиле сплавляет русскую песенность, каноническую знаменность церковного богослужения, партесность и кантовость, классические традиции (кучкисты и Чайковский).

Нити от великого творения Рахманинова тянутся не только в прошлое, но и в будущее. Он как никто другой смог в метаформулах «новой архаики» достичь обобщения, устремленного к самым сокровенным глубинам русской души. Своим великим произведением композитор в полной мере воплотил древний идеал религиозного в современной ему национальной форме. Рахманинов обогатил музыкально-эстетическую основу службы напряженностью и устремленностью динамического развития. Его Всенощная стала символом России, проявлением романтических устремлений в сфере духовных исканий, свершаемых во имя Господне. Духовные композиции Рахманинова представляют, по мысли А. Кандинского, «абсолютную вершину в исторической эволюции духовной русской музыки».

П. Чесноков вошел в концертную сферу особым жанром русского духовного хорового романса. Лучшие сочинения Чеснокова «Величит душе моя», посвященное А. Неждановой, «Ангел вопияше» для сопрано в сопровождении хора и другие есть, по

сути, воплощение самого возвышенного поэтически-молитвенного созерцания, светлой грусти, сердечной веры. По мастерству выписанных соло, по красоте хорового звучания этим произведениям нет равных.

На трагические события Первой мировой войны два мастера — Кастальский и Чесноков — откликнулись каждый по-своему. Как отмечалось, Кастальскому для воплощения замысла понадобились масштабный жанр реквиема, краски хора и оркестра, музыкально-тематический материал православной, католической, протестантской конфессий («Братское поминовение»). Чесноков, будучи по природе своей лириком, пошел по другому пути. Гимнографические православные тексты он «распел» в скромных по масштабу хоровых миниатюрах a cappella. В цикл объединены шесть хоров «Во дни брани» темой моления о победе русского оружия, о заступничестве «от нашествия иноплеменных, от недуга и глада, от всякия скорби и смертоносныя раны». Сколько раз на Руси люди обращались к Господу и заступнице Богородице с такой молитвой. Произведение обостряло чувство Родины, христианской веры. Чесноков, как художник, несший в душе горечь войны, глубоко сопереживал страданиям людей. Как духовная помощь были им созданы хоры, согретые теплым молитвенным чувством, исполненные красоты и благородства в выражении психологически сложных настроений.

Цикл Чеснокова «Во дни брани» представляет собой достижение композитора в сфере концертно-духовной музыки. Здесь нет следования древним традициям знаменного пения, строгого отбора выразительных средств, необходимого для создания богослужебных песнопений. Сознательный отказ от «знаменности» свидетельствует о том, что Чесноков прежде всего создавал художественное, а не культовое произведение.

Еще более свободный подход предстает в хоровом романсе «Да исправится молитва моя» — особо любимом исполнителями и слушателями произведении Чеснокова. Оно создано на гимнографический текст великопостного прокимна, который распевался на Руси с конца XV столетия. Чесноков, обратившись к древнейшему тексту прокимна, завораживающему красотой и исполненному высокого духовного смысла, создал композицию, отка-

завшись от следования богослужебному канону. Истоки музыки следует искать не в строгой модальной знаменности, а в русской элегичности (Глинка, Чайковский, Рахманинов) как особом типе музыкальной ментальности. Произведению композитора присущи сердечность, искренность, оно затрагивает глубинный архетип русской души — ее исповедальность. Именно этот «благостный» мир души Чеснокова, как и многих композиторов, вступил в жестокое противоречие с воинственно-атеистическими настроениями, с бездуховностью, охватившей Россию.

Восстановление традиций

После 1917 года исторические обстоятельства для развития русской духовной музыки сложились трагически. Репрессии, обрушившиеся на церковь, разрушение храмов и уничтожение духовенства, смертоносная война, когда под ударами немецких войск гибли святыни России, и наконец, продолжение гонений и разрушения церквей — все это привело к упадку богослужения[13]. Творческие процессы по созданию новых культовых сочинений были насильственно прерваны и восстанавливались с трудом. Реальные плоды восстановительных процессов в изучаемой сфере стали ощущаться ближе к последней трети столетия. Среди ряда важных в этом процессе фигур упомянем лишь отдельные. В их числе о. Матфей (Мормыль), о. Сергий Трубачев, протоиерей Николай Ведерников, композитор Владимир Мартынов.

Большой интерес представляют гармонизации обиходных песнопений, выполненные о. Матфеем. Известность получили его переложения Воскресных ирмосов (гласы 4 и 8), ирмосов канона Пресвятой Богородице (глас 8), ирмосов на Сретение Господне (глас 3) и первой седмицы Великого поста (московского напева). В свете представлений о многоголосном звучании древних образцов обработки о. Матфея выполнены в духе аскетизма диатонической гармонизации. Вкупе с асимметричным ритмом, текстомузыкальным формообразованием, строгостью фактуры и тембрового звучания в них воссоздается атмосфера старинного пения.

Примером подхода к песнопениям не столько исполнительско-регентского, сколько профессионально-композиторского мо-

гут служить произведения о. Сергия Трубачева (1919—1995). Его обработки выполнены в духе стилистики, предопределенной Кастальским. Так, обрабатывая «Задостойники и припевы на 9-й песне канона», ирмосы Пасхи и многие другие песнопения, композитор добивается их сдержанного и величавого звучания. Он отходит от тональной системы и делает поворот к модальному решению многоголосия. В его стилевой палитре наблюдается согласованное взаимодействие канонического текста и музыкальной формы, свободный несимметричный ритм без тактового и метрического деления, а также ограничение звучания рамками церковного обиходного звукоряда. Для стиля композитора характерны сосредоточенность и выразительность, возникающие как результат вдумчивого отбора средств, сочетающих каноническое и авторско-индивидуальное.

Среди культовых песнопений Трубачева (частью создававшихся с начала 1980-х годов для хора Троице-Сергиевой Лавры под управлением о. Матфея) есть и переложения-обработки древних распевов, и оригинальные сочинения на молитвенные тексты, которые композитор называл «концертными». Его духовно-музыкальное наследие включает малые формы, иногда дополняющие и расширяющие репертуар богослужебного пения, — тропари, кондаки, ирмосы, антифоны, величания, стихиры, светильны, причастны. Эти формы, сплоченные общим эмоциональным настроением и характером музыкально-выразительных средств, образуют своеобразные жанровые циклы. В творчестве Трубачева обнаруживается индивидуальный авторский подход, развивающийся в глубине канонического.

Примером восстановления традиций может служить и творчество протоиерея Николая Ведерникова, автора духовных и светских произведений (в том числе не только хоровых, но и инструментальных, симфонических), одного из немногих современных композиторов, чья религиозная музыка исполняется в храме. Продолжая дело Кастальского и Рахманинова, он создает и оригинальные сочинения для церковной службы, и обработки старинных распевов в традициях русской культовой музыки. В 1946—1948 годах композитор написал свою первую девятичастную Всенощную в строгом церковном стиле. Четыре ее раздела уже в то

время постоянно исполнял хор московской церкви Всех Святых под управлением выдающегося регента Н. Данилина. В 1970 году была создана Литургия, а в 1972—1973-м — Всенощное бдение на старинные распевы. Ведерников придерживается канонической модели, выработанной Новым направлением. В его композициях преобладает диатоника. При обработке старинных церковных распевов, почерпнутых из Обихода, изданного Синодальной типографией в 1892 году, Ведерников предпочитает полифонизацию музыкальной ткани, «чтобы было движение, живая хоровая ткань, чтобы хор жил». Его музыка светла по колориту, возвышенна по звучанию. Во Всенощной, фактура которой наиболее сложна, обработаны подлинные Валаамские распевы. Включает Ведерников и оригинальный материал, написанный в духе старинных канонических распевов.

Говоря о современной культовой музыке, нельзя не упомянуть и о творчестве Владимира Мартынова. Его песнопения Всенощной и Литургии характеризуются как каноничные. Показательным примером может стать песнопение «Ныне силы небесные» для трехголосного мужского хора a cappella. В нем отмечаются наиболее яркие проявления канона: знаменная мелодия, по-старинному звучащая в среднем голосе, бестактовый ритм, церковный звукоряд, распетый в терцово-квартовых согласиях, стилизованная гармония, основанная на интервально-мелодическом, а не на трезвучном принципе. Все это создает аскетические, созерцательно-мистические моления. Основой формообразования и развития в композициях становится попевка. При этом преобладает тип развития, наблюдаемый в знаменном пении, то есть вариантность, изменяемость, непериодичность. Особенностью стиля становится некий «минимализм», строгость в отборе звуковысотных средств, что, в частности, проявляется в модальности, базирующейся на церковном обиходном звукоряде.

Акцентируем существенное: на первом месте в сфере духовной музыки прикладного характера в последней трети XX века, как и ранее, находятся переложения, гармонизации, обработки древних распевов. Сердцевина церковной музыки — знаменный распев. Другие более поздние распевы — греческий, киевский, болгарский, местные монастырские — также оказываются учтен-

ными композиторами, пишущими разного рода церковную музыку. В клиросных жанрах пробуют себя В. Калистратов, А. Киселев, Н. Лебедев, В. Пьянков, В. Рябов. При этом каждый из них индивидуально осваивает духовно-художественные смыслы древних знаменных распевов.

Преемником духовной традиции во второй половине XX века стал Георгий Свиридов – фигура знаковая как для всей русской музыки, так и для ее сакральной ветви. В его музыке духовное, религиозное и народное почти тождественны. Интонационные истоки стиля композитора восходят к далекому детству[14]. Композитор продолжил традиции школы Нового направления, творчески преломив их на новом художественном уровне. Свиридов не оставил таких канонических жанров, как Литургия или Всенощная, но его хоровое a cappell'ное творчество многими нитями связано с корневыми традициями русской духовной музыки. Так, например, рахманиновское начало проступает в самих формах изложения хоровой фактуры, в красочной антифонности и колокольности, в сплаве церковно-канонического, народно-песенного и панегирически-кантового начал.

Вместе с тем весьма самобытны историко-культурная перспектива произведений Свиридова, их образно-символический смысл. В начале века «русская душа» в предчувствии своего крестного пути невероятно концентрирует в духовной музыке силу добра и любви. У Свиридова эта душа отпевает «Русь уходящую», тоскует по утраченной святости и страстно желает ее нового обретения. «Женственная и магическая русская душа» (Н. Бердяев), устремленная в бесконечность, к идеалу, нашла свое новое, но не менее совершенное, чем у предшественников, воплощение. Наследуя тысячелетние традиции православного искусства, Свиридов смог органично сочетать их с достижениями музыки своего времени. Возрождение национальных традиций в его творчестве стало новым словом в русском искусстве XX века.

Хоровое пение a cappella, относящееся к самому архаичному пласту православной русской музыки, стало глубинным архетипом стиля Свиридова, проступившим уже с 50-х годов. Первоначально это происходит в формах, далеких от традиционных жанров духовной музыки, — в кантатно-ораториальных, концертно-

хоровых. Таков финальный хор-славление поэмы «Памяти Сергея Есенина», о котором Свиридов говорил, что его интонационный язык и лад навеяны знаменным распевом[15]. В хоре «Ныне отпущаеши раба твоего» из «Патетической оратории», звучащем как молебен перед отступлением белогвардейцев из Крыма, слышны интонации культового обиходного пения. В двухорной партитуре «Душа грустит о небесах» «претворены черты концертного письма русского хорового барокко»[16].

Этапным стал «Маленький триптих» для симфонического оркестра (1964). Ключом к его тайнописи может стать высказывание самого композитора о том, что внезапный обрыв в завершении второй части — «это взрыв большой колокольни». Яснее становится, почему в первой части струнные воспроизводят звучание церковного хора, а тихий и трогательный финал передает, по словам исследователя, «затаенный трепет человеческого сердца». Ужасы гражданской войны и коллективизации, братоубийственная ненависть, утрата духовности и поругание христианства в России глубоко тревожили художника. Трагические размышления приводят Свиридова к вершинам в сфере духовности — хоровому концерту-вокализу «Памяти А. Юрлова» и трем хорам к трагедии А. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1973).

Концерт «Памяти А. Юрлова» относится к духовной лирике концертного плана, не связанного с традиционными культовыми жанрами. Здесь слиты в драгоценный сплав свиридовского стиля знаменность, «кантовость» и образ храмового гармонического пения a cappella. Три части — «Плач», «Расставание» и «Хорал» — это своеобразный реквием памяти друга. Отметим, что такое соотнесение первой и финальной частей цикла характерно и для других хоровых полотен Свиридова. Подобная музыкальная драматургия — как бы оплакивание и воскресение — часто встречается у него даже внутри одного хора. В отрыве от текстовой основы мелодия в предельно вокализированном концерте воспаряет, устремляясь в бесконечность к Божественному идеалу. Свиридов, распевая свой концерт подобно древнерусскому внутрислоговому «разводу», воплощает в музыке победу духа, которая приходит через смирение и покаяние, через всечеловеческую христианскую любовь.

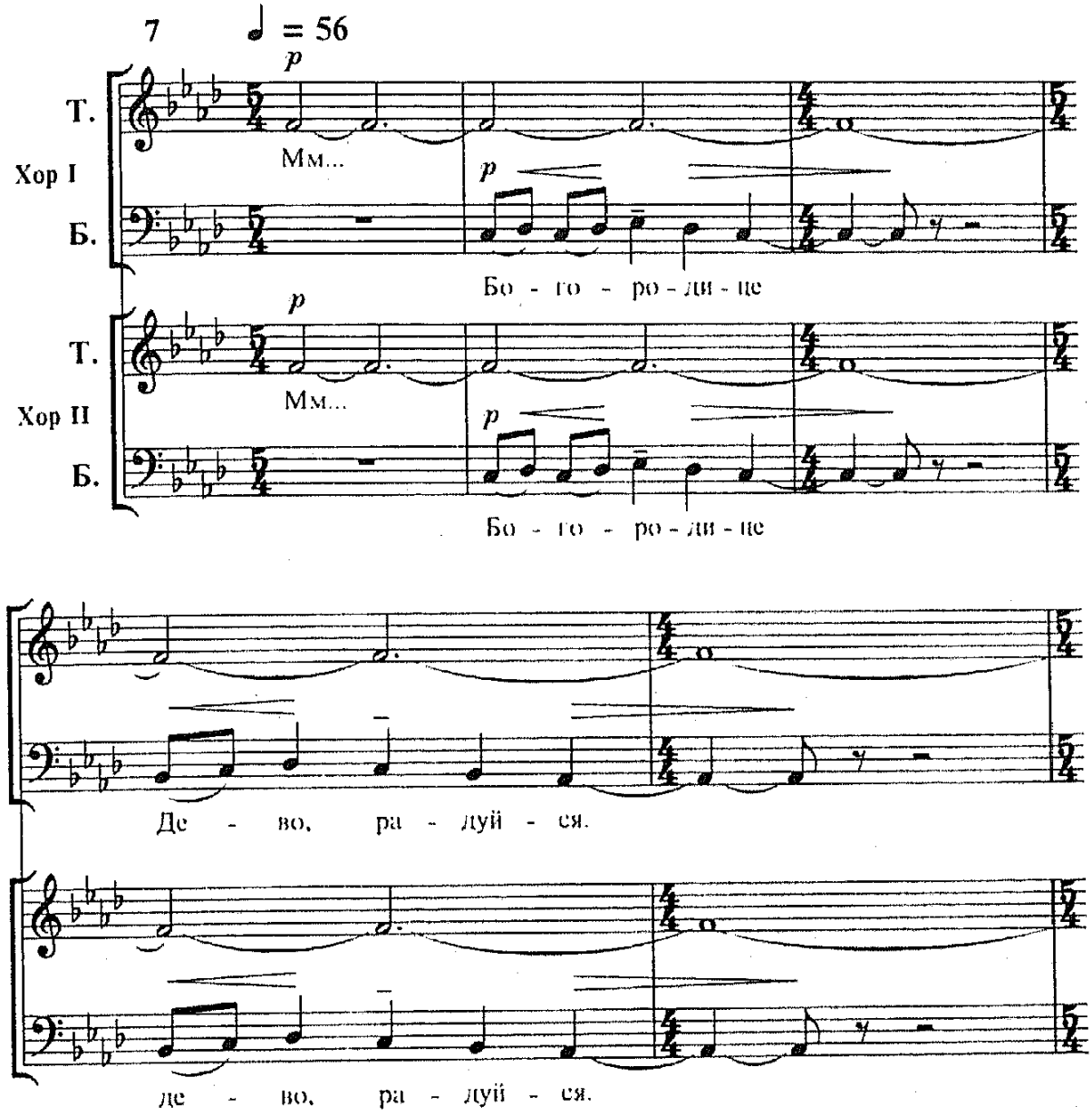
Несмотря на художественное совершенство, перечисленные произведения были лишь подступами к вершине. Кульминацией в возрождении древнерусской духовной традиции стали хоры к трагедии «Царь Федор Иоаннович» — «Молитва», «Любовь святая» и «Покаянный стих». В них Свиридов впервые обратился к подлинным гимнографическим текстам, к стилистике и жанрам церковного пения и создал непревзойденные миниатюрные образцы духовной лирики в древних традициях православной хоровой музыки a cappella, освятив их глубоким религиозным чувством. По красоте и совершенству, по изумительно тонкому иконописному письму их можно сравнить с драгоценными древними иконами строгановской школы. Композитор выступил основоположником целого направления, которое характеризуют как русскую «неоархаику», «неоканоничность». Указанные произведения стали импульсом развития хорового искусства последней трети XX века.

При работе над хорами к трагедии «Царь Федор» поиски духовной красоты и подлинной народности привели Свиридова, как и его предшественников начала столетия, к древнерусскому знаменному распеву. В одном из хоров — «Покаянном стихе» — композитор даже обратился к первоисточнику, частично заимствовав слова, а также распев из рукописи великого русского мастера XVI века Федора Крестьянина (ум. ок. 1607) в расшифровке М. В. Бражникова. В хорах проступают такие черты знаменности, как строгая диатоничность, поступенность мелодического развития, свобода метроритма, звучание мелодии на фоне выдержанных хоровых педалей-исонов, попевочно-вариантный тип мелодического движения, внутрислоговая распевность. Эти откристаллизовавшиеся черты «русскости» образуют канонический стержень духовной стилистики Свиридова.

Три хора — это три лика святости: молитвенная строгость, чистая жертвенная любовь и покаянная лирика.

Говоря о драматургии хорового цикла, отметим, что в первом и третьем хорах доминируют черты канонического стиля как выражения соборности. Второй хор отличается большим своеобразием, большей индивидуализацией канона. Такое противопоставление соборного личному вытекает из жанровой природы самих гимнографических текстов.

В первом хоре использован молитвенный текст тропаря-богородична — древнейший, уходящий ко временам раннего христианства. Небольшая молитва в честь Богоматери входит в церковную службу, является литургическим жанром. Тип монодийного интонирования на фоне хоровых педалей в нем сдержанно уравновешен, близок распевному чтению:



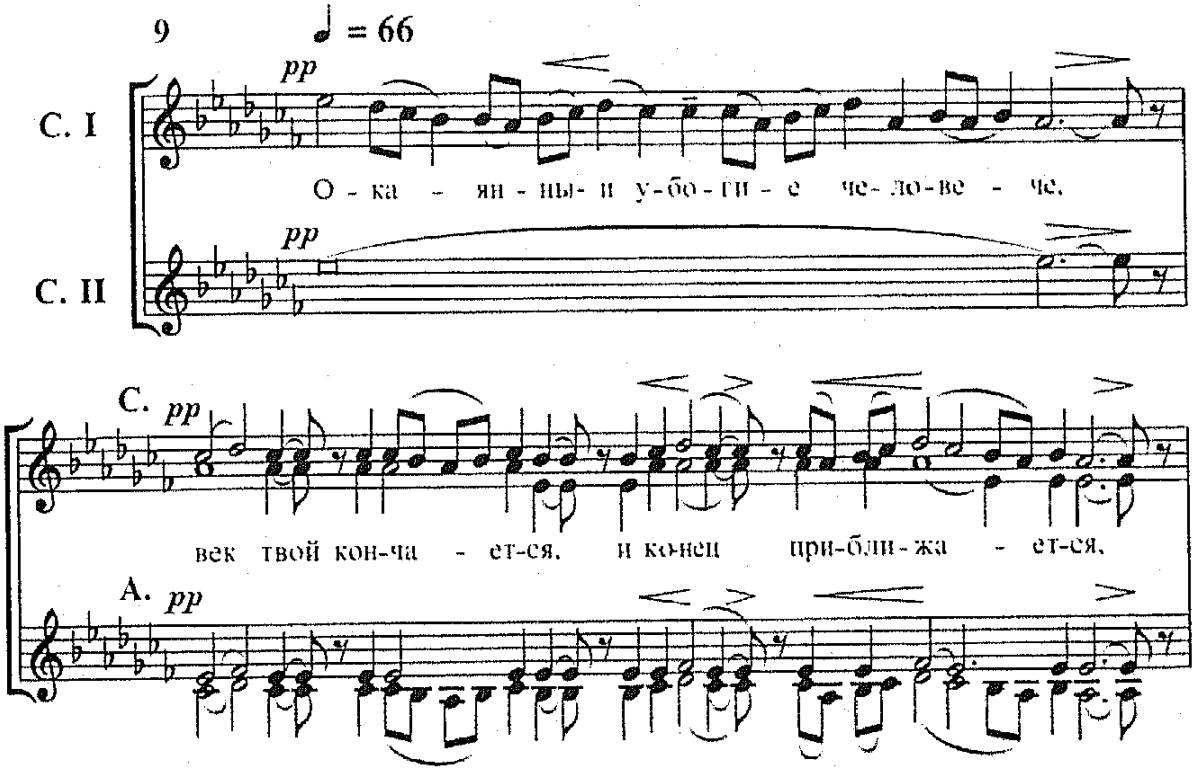
Эмоциональное отношение порой прорывается за счет уплотнения хоровой фактуры и переноса звучания в более высокие слои тесситуры. Завершающий цикл третий хор «Покаянный стих» — еще одно претворение архаики. В древних певческих рукописях это песнопение называется «Стих о душе» и относится к «стихам покаянным, слезным и умиленным» — любимому средневеково-

му жанру песнопений, певшихся в небогослужебное время. Исполняя его вне церкви, человек осмысливал божественные идеи в их земном воплощении. Для этого жанра русской духовной лирики характерен мотив покаяния и сокрушения о своей греховности. Композитор из всего богатства стихов выбрал наиболее древний, известный в записи с конца XV века («Окаянный убогий человече»). Сублимированные интонации русского плача-причета прорываются в кульминации хора (subito ff), когда семизвучные хоровые аккорды поступенно нисходят от вершины-источника к основному ладовому устою. В целом же хор наполнен попевочно-вариантным развитием то никнущих, то восходящих интонаций. «Молитва» и «Стих покаянный» объединены и единой попевкой. Она открывает цикл, а затем в вариантно преобразованном виде завершает его.

Сердцевина цикла — духовный стих «Любовь святая». Поэтический текст хора — фольклорный памятник XIX века, духовный стих, своего рода апокриф. Он отражает народное представление о христианской любви. Такие стихи пели русские скитальцы, нищие, паломники, «калики перехожие». Попевка в партии сопрано развивается в виде диатонических секвенций, звучит на фоне хоровых кварто-квинтовых педальных устоев, раздвигающих звуковысотный горизонт.

Удивительные параллели, встреча эпох, возникают при анализе этих хоров в соотнесении с принципами творчества древнерусских мастеров — Варлаама Рогова, Ивана Лукошкова, Федора Крестьянина. В их произведениях выявились такие приемы формообразования и раскрытия смысла гимнографического текста, как деление песнопения на строки при помощи концовок-финалисов, в том числе типизированных; использование срединных и конечных ладовых устоев строк в качестве формообразующих элементов; изменение типа мелодического движения (восходящего, нисходящего, колеблющегося) и высотного уровня звучания. Приемы формообразования, выявленные в творчестве древнерусских распевщиков, органично вплетены Свиридовым в его духовные хоровые полотна, например в «Покаянный стих».

Первая часть песнопения состоит из трех строк, каждая из которых завершается единой типизированной концовкой, объединяющей их в одно целое и вносящей единую тоникальность, своеобразный ритм перечисления. Мелодическое развитие можно определить как попевочно-знаменное, вариантное.



Два цикла духовных хоров на гимнографические тексты из православного Обихода — «Неизреченное чудо» и «Песнопения и молитвы» — Свиридов обнародовал в 1992—

1993 годах. Духовных хоров в этот период им написано гораздо больше, но в циклы вошли лишь избранные самим композитором произведения (шесть — в первый и десять — во второй). В музыкальном языке обоих циклов отмечается «чисто свиридовское голосоведение, с „вращательным" движением сходящихся и расходящихся голосов (иногда попарно удвоенных), часто приводящее, особенно в кульминационных моментах или каденционных формулах, к параллелизму октав и квинт, что создает атмосферу архаики»[17]. Наблюдается и некоторое родство со знаменным распевом в медленных частях, но не столь ярко выраженное, как, например, в хорах к трагедии «Царь Федор Иоаннович». Отголоски партесного стиля барокко присутствуют в славлениях, в светлых «аллилуйя» обоих циклов. Свиридов не цитирует церковные распевы и не прибегает к искусственной стилизации. Последние, исповедальные духовные хоры тяготеют к культовому пению, что проявляется и в хорально-гармоническом складе хоров, и в чертах так называемой «церковной тональности» (Н. Гуляницкая), и в строгой простоте высказывания. Композитору удалось создать новый собственный образ идеального клиросного пения, сочетающий элементы и каноничного и собственного свиридовского стиля (антифонность, псалмодирование, выдержанные хоровые аккорды и органные пункты, над которыми возносится мелодия; уплотнение и разрежение аккордовой звучности в зависимости от смыслового содержания текста, диатоническая вариантная секвенционность и т. д.). Благодаря этому в последних хорах возникает удивительная атмосфера таинства, погружения в самые глубины духовности. В них продолжена и линия романтической духовной лирики, идущей от Литургий Чайковского и Рахманинова.

Драматургия цикла «Неизреченное чудо» — это восхождение в первых пяти хорах от тихой и кроткой молитвенности к торжеству света и радости. В открывающем цикл начальном хоре «Господи, спаси благочестивый» возгласы баритона (священнослужителя) и строгие аккордовые последовательности отзывающегося хора (паства) сразу погружают в атмосферу храмового пения. В следующем песнопении — Трисвятом — известная молитвенная формула «Святый Боже» проводится пятикратно, каждый раз на-

полняясь новым музыкальным смыслом и приходя к кульминации при своем последнем проведении.

Это достигается благодаря свиридовскому приему «динамической статики». Далее идет исполненное любви величание Богородице — «Достойно есть» — и торжественное славление Христа в «Рождественской песне». В следующей части — «Славе» — возгласы священника «Слава Отцу и Сыну» подхватываются четырехголосными строгими аккордами хора. После тихого «аминь» звучит блестящая, полная света и радости «Аллилуйя». Но завершается хор не этой традиционной молитвенной формулой (здесь она мастерски разработана в партии солирующего сопрано в виде ликующих диатонических секвенций на фоне тянущихся хоровых педалей). Композитор отказывается от такого блестящего завершения в духе русских хоровых концертов. Цикл заканчивается хором «Неизреченное чудо» — финалом, неожиданным и удивительным по своему сакрально-мистическому значению.

В гимнографическом тексте этого хора открывается потаенный смысл всего цикла, его тайнопись. Именно первыми словами финального хора назван весь цикл — «Неизреченное чудо». В нем представлен библейский сюжет, положенный также в основу знаменитой древнерусской литургической драмы «Пещное действо», особо любимой в XVI—XVII веках и разыгрывавшейся ежегодно перед Рождеством Христовым в московском Успенском соборе в присутствии царя.

Второй духовный цикл Свиридова «Песнопения и молитвы» впервые прозвучал в феврале 1993 года. Этому произведению присуще глубокое философско-религиозное осмысление основ бытия, единения человека с Богом. Лирический центр этого цикла представлен в трех хорах (№ 6—8). Для создания в них атмосферы особого исповедального моления композитор использует интересный драматургический прием. Исполнение лирической кульминации он поручает малому хору, добиваясь настроения, когда душа обращена к Богу не в общем соборном песнопении, а как голос души одинокого человека, как «зов на краю пропасти». Так возникает антитеза: соборное — личное, духовное — душевное, идеальное — чувственное, Бог — человек.

В первых четырех номерах цикла дано отражение соборности, идеи всечеловеческого единения, братской любви. Смиренное хоральное «Моление святому апостолу Иоанну Богослову», радостное торжественное «Величание Богородицы», призывное обращение к общей молитве «Приидите, поклонимся» и строгая краткая монастырская архаично-отрешенная «Слава», — эти четыре хора объединены архетипом общинного служения Богу. С пятого песнопения — «Покаяние блудного сына» — прочерчивается иная образно-смысловая линия. «Жалобно», «покаянно», «максимум выразительности» — таковы авторские ремарки для исполнителей. В этом хорале четырехголосного склада тема покаяния раскрыта с чувством сострадания к кающемуся. Данный раздел цикла окружен двумя «Славами». Предшествующая ему — монастырская — это славление Бога-Отца, строго осуждающего грешника. Другая «Слава» обозначена композитором как «тихая».

В исполнении камерного малого хора она звучит как прощение «блудного сына», как славление Бога, полного любви и сострадания к горю заблудшего. Вся эта почти зримая сцена (осуждение, покаяние, прощение) завершается внезапной просветленно-небесной свиридовской гармонией (Cis-dur).

В следующем хоре цикла — «Заутра услыши голос мой» — возникает идеальный образ древней Руси. Песнопение начинается «знаменным» соло баса «тихо и таинственно». На слове «Боже» Свиридов вводит внутрислоговой распев: один слог он распевает пятнадцатью звуками. Это излюбленный прием древнерусских распевщиков, так органично вживленный композитором в музыкальную ткань произведения.

12 С движением, но без торопливости. Тихо, таинственно

В таких распевах, называемых в древности лицевыми и фитными, мелодия, отрываясь от текстовой основы, воспаряла, уст-

ремлялась в бесконечность. Композитор, подобно средневековым мастерам, таким образом акцентировал значимость ключевого слова и в длительном «разводе» выразил свое чувство религиозного благоговения. Затем, после монодийного зачина, черты знаменного распева тонко претворяются и в хоровом полифоническом звучании.

Завершается лирическая линия хором «Господи, воззвах к Тебе», который можно воспринять как полное трагизма отражение духовной катастрофы современного мира. На путях к Возрождению предстоит пройти через смирение и покаяние. Только тогда вернется к человеку духовная сила.

После мрачного звучания мужского хора в трагической кульминации цикла — в прокимне «Да исправится молитва моя», в финальном разделе «Странное Рождество видевше» полнозвучно представлен большой смешанный хор с высокими женскими голосами. Заключительное песнопение написано в крупной концертной форме (рондо). Здесь вновь возникает прием свиридовской «динамизированной статики», дающий эффект огромного нарастания радостного воодушевления и ликования. В хоре акцентируются два ключевых образа — «высокий Бог» и «смиренный человек». Они соответственно воплощены композитором мощными аккордами хорового tutti marcato и нисходящими поступенными интонациями в звучании più p. Цикл заканчивается этим противопоставлением духовной силы Бога и смиренного покаяния грешного человека: в этом-то и заключена его одухотворенная поэтика. Возникший на основе традиций Кастальского, Гречанинова и Рахманинова стиль Свиридова можно определить как неоканонический, оказавший огромное воздействие на дальнейшие судьбы развития русской хоровой музыки. (Редактор-составитель напоминает о специальном замысле повторного обращения в ряду уже проанализированных сочинений Свиридова, Щедрина, Денисова, Шнитке и других, о которых шла речь в таких жанровых главах, как «Инструментальные жанры» и «Кантатно-ораториальное и хоровое творчество». В данной главе представлялось целесообразным повторное к ним возвращение, нацеленное исключительно на выявление конкретных знаков, то есть корневых, канонических свойств, отечественной духовной музыки.)

Развитие традиций в духовно-музыкальном творчестве продолжили композиторы более молодого поколения. В данной связи можно отметить «Четыре хоровые прелюдии» и «Четыре духовных песнопения» Р. Леденева, хоры к спектаклю «Преступление и наказание» и песнопение «Свете тихий» для хора a cappella Э. Денисова, цикл «Стихи покаянные» на текст памятника русской духовной лирики второй половины XVI века для солистов и смешанного хора a cappella А. Шнитке, «Молебен на исходе души» a cappella А. Эшпая. Обращение к миру духовности во многом было вызвано еще и празднованием тысячелетия Крещения Руси, когда были сняты многие цензурные ограничения и церковная музыка получила право концертно-сценического воплощения.

Линия на создание многочастных богослужебных циклов, идущая от Чайковского, Рахманинова и композиторов Нового направления, была продолжена в творчестве композиторов второй половины XX века. Назовем «Литургию святого Иоанна Златоуста» (Литургический концерт из двух ораторий) Н. Сидельникова, «Литургию оглашенных» А. Рыбникова, Всенощные Г. Дмитриева, Р. Леденева, В. Успенского, Литургии В. Агафонникова, Н. Лебедева, В. Мартынова, А. Эшпая и других.

В ряде сочинений каноническое выражено столь глубоко, что они могут звучать как в церковном, так и в концертном исполнении (Литургия Н. Сидельникова, Всенощные Г. Дмитриева и Н. Лебедева, духовные хоры Н. Ведерникова, Е. Голубева, Н. Каретникова, В. Кикты, В. Соколова, В. Успенского).

Получили известность «Восемь духовных хоров памяти Б. Пастернака» Н. Каретникова, «Четыре духовных песнопения» Р. Леденева, «Плач пророка Иеремии» В. Мартынова, «Аллилуйя» и «Светлое Воскресение» В. Рубина, «Шесть литургических песнопений» В. Рябова, «Три хора на культовые тексты» В. Соколова, «Шесть духовных песнопений» и «Концерт для хора на стихи Г. Нарекаци» А. Шнитке, «Из первого послания святого апостола Павла коринфянам» А. Эшпая, а также миниатюры и разделы крупных одночастных или циклических произведений Г. Белова, К. Волкова, В. Гаврилина.

Говоря о великих достижениях композиторов Нового направления, нельзя не упомянуть еще об одном явлении, важнейшем для всего дальнейшего развития русской духовной музыки XX века. Масштабность форм, тембровое разнообразие, широта и свобода голосоведения — все это сопоставимо с аналогичными явлениями в симфонической музыке. Именно названные черты составляли характерные свойства произведений нового духовно-концертного стиля, в котором смысловая конкретность древних напевов приобретала все более обобщенный характер. Новые фонические эффекты композиторы искали еще в начале XX века (вспомним, к примеру, знаменитый икос панихиды «Сам един еси бессмертный» Кастальского). Чисто художественные поиски приводят их к смелому и нетрадиционному для православного музыкального творчества решению: ввести в хоровую духовную музыку звучание инструментов[18].

Первые шаги в этом направлении сделали Гречанинов и Кастальский. Гречанинову принадлежит целый ряд концертно-духовных произведений с инструментальным сопровождением, включая песнопения для голоса с органом или фортепиано, струнным оркестром, струнным квартетом и арфой. Сам композитор так объясняет свое смелое решение: «Написав две Литургии, Страстную Седмицу, Всенощную и несколько больших сложных хоров... я исчерпал в них все технические возможности, какие только может дать хор a cappella. Хор симфонизирован, что же дальше?»[19].

Одной из вершин творчества Гречанинова в данном направлении стала Liturgia demestica (Демественная литургия). Произведение вполне сравнимо со Страстной Седмицей по художественной значимости, по масштабу. Литургия написана для тенора и струнного оркестра, органа, арфы и челесты.

Почти одновременно с Гречаниновым на новом для себя поприще выступает и Кастальский, создав уже упоминавшееся сочинение «Братское поминовение» для хора, солистов, органа и оркестра. Кастальский выбирает новую для него форму «русского реквиема» (Асафьев) из 12-ти частей. За основу берутся песнопения католического реквиема, причем те его части, в которых можно найти родство с частями русской панихиды.

13 Andante

Использование органа и оркестра, инструментальных номеров, инструментальное сопровождение сольных вокальных эпизодов вводятся Кастальским как дань католикам и англиканам, сражавшимся вместе с Россией против Германии. Подтекстовка песнопений дается на церковно-славянском, латинском и английском языках. Отражая патриотические настроения, Кастальский сознательно отказывается от полифонических приемов (так называемого «немецкого» контрапункта). Основную смысловую нагрузку ряда песнопений несут мелодические интонации, восходящие к древним распевам.

Как видим, партитура Кастальского — реквием не канонический. Наряду с традиционными частями — Requiem, Kyrie, Rex,

Lacrimosa, Domini Jesu, Sanctus, Benedictus — введены две части на слова А. Толстого из поэмы «Иоанн Дамаскин». Продолжая работать над «Поминовением», Кастальский расширяет его до формы огромного музыкально-исторического действа, в котором используются католические, сербские, английские мелодии. Их цитирование, однако, порой приводит к мозаичности, эклектичному решению темы. На ведущие позиции в музыкальной драматургии выводится оркестр, изобилующий приемами, иногда находящимися в противоречии с образным строем произведения[20].

Обращение к жанру реквиема, начатое Кастальским, с 60-х годов XX века стало самостоятельным направлением в развитии кантатно-ораториальных форм. К реквиему и близким к нему жанрам обращались многие композиторы. Отметим реквиемы: А. Пащенко (1942), Б. Тищенко (1966, слова А. Ахматовой), М. Вайнберга (1967, слова Д. Кудрина, Ф. Г. Лорки), А. Караманова (1971, латинские тексты), А. Шнитке (1975, латинские тексты), Э. Денисова (1986, слова Ф. Танцера и латинские тексты), В. Артемова (1988, латинские тексты). Если Кастальский в своем первом русском реквиеме отразил страшные события Первой мировой войны, то в современных реквиемах авторы обращаются к трагедии Великой Отечественной войны и массовых репрессий эпохи культа личности Сталина, к глубоким религиозно-философским вопросам бытия.

При всем многообразии трактовок жанра реквиема во второй половине XX столетия выявились две его основные разновидности: каноническая на латинские тексты и свободная, включающая фрагменты канонического латинского текста или написанная полностью на стихи поэтов. В последней трети XX века к жанру латинского реквиема обратились Караманов, Денисов, Шнитке, Артемов.

Свой собственный путь Свиридов проложил и в хоровых полотнах с оркестровым сопровождением. В камерной вокальной лирике он выдерживает линию православной традиции, многое восприняв на этом пути от композиторов Нового направления. В его вокально-инструментальных жанрах, в хоровых поэмах, кантатах и ораториях воскрешаются национальные истоки. Духовным прозрением вызвано тяготение Свиридова к библейским сим-

волам. Оно во многом определило особенности его хорового художественного стиля, в котором произошло слияние православного со светскими жанрами, с русской поэзией. К вершинам его «неодуховной» музыки художественно-концертного плана можно отнести хоровые поэмы на стихи Блока «Ночные облака» и «Песни безвременья», вокальный цикл «Отчалившая Русь» и кантату «Светлый гость» (обе на тексты библейских поэм Есенина). В этом ряду «Грустные песни» («Покойник спать ложится»), «Невеста», «Икона» и апокалипсический «Голос из хора» (стихи Блока), средняя часть из кантаты «Снег идет» (стихи Б. Пастернака) — «Душа». Образ Христа часто возникает в вокально-инструментальных миниатюрах, например в «Любви» — «Шел Господь пытать людей в любви» и «Я — странник убогий» (стихи Есенина).

Образ Господа, ведущего Русь к религиозному преображению, возникает и в своего рода русской крестьянской Литургии — кантате «Светлый гость», написанной для солистов, дуэта, трех хоров и инструментального сопровождения. Это произведение завершает некий своеобразный триптих, первая часть которого — «Три хора» к трагедии «Царь Федор Иоаннович», воплощающие образ Древней Руси, — «музыка о высшем благе, высшем добре, святой Руси». Вторая часть — вокально-инструментальная поэма «Отчалившая Русь» — представление трагических крестных мук Христа, его шествие на Голгофу. И наконец, чудо «Преображения» отражено в третьей части — кантате «Светлый гость».

Духовными поисками отмечена и поэма «Отчалившая Русь», в которой есть почти зримые в своей образности сцены Страшного суда, где явственно проступает драматургия Страстей Христовых. Образность и символика Нового Завета, эсхатологические видения и духовное вознесение наполняют этот вокально-инструментальный цикл. Его изучение в контексте авторского стиля приводит к выводу, что здесь преобладают трагические мотивы. Стиль Свиридова, вбирающий в себя русский фольклор, древнерусские пласты церковной музыки, традиции отечественной классики, представлен здесь в его цельности и единстве.

Еще один «пассион» появился на излете века, в 1993 году: «Русские страсти» А. Ларина — оратория для хора, солистов, «народ-

ного голоса», ударных и органа. Это концертное сочинение православно не только по содержанию, но и по духу[21]. Своеобразная «служба» вобрала в себя подлинные гимнографические жанры, тексты Евангелий, образцы поэтического фольклора, колокольность.

В духовной вокально-инструментальной музыке последней трети XX века развиваются разные формы и жанры. Так, можно отметить жанр духовной кантаты — «Литургическое песнопение» Ю. Буцко, «Псалмы» Н. Сидельникова. В жанре концерта на духовные тексты для смешанного хора и симфонического оркестра написан хоровой триптих В. Успенского «Господи воззвах к Тебе». Оратория Э. Денисова «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» на тексты Нового Завета и православной Литургии синтезирует жанры рождественской оратории, пассиона и мессы. К особому жанру относится «Мистерия апостола Павла» Н. Каретникова.

В год тысячелетия Крещения Руси (1988) появляется хоровая поэма для смешанного хора a cappella, двух солистов и свирели «Запечатленный ангел» Р. Щедрина по мотивам одноименной повести Н. Лескова. В поэме господствует особый интонационный строй, восходящий к знаменному пению, ярко выражена метроритмическая свобода развития музыкальных образов, также являющаяся отголоском канонического искусства. Наличие фрагментов богослужебных гимнографических текстов из Литургии и Всенощной, лейтмотивное звучание песнопения «Ангел Господень» в 1, 3 и 9-й частях привносят в поэму особый колорит русской архаики.

Пожалуй, первым среди русских композиторов XX века начал создавать мир *духовно-инструментальной* музыки в симфонических жанрах Игорь Стравинский. О «Симфониях духовых инструментов памяти Клода Дебюсси» (1919—1920), одном из последних инструментально-ансамблевых произведений русского периода, композитор говорит: «Это строгий обряд: он развивается короткими молитвенными напевами, которые исполняют то одна, то другая группа однородных инструментов». Например, открывает «Симфонии» русский по складу напев флейты соло в сопровождении двух аккомпанирующих флейт. Финальная

часть — трагический погребальный хорал. «Несмотря на контрастную смену эпизодов литургического диалога при сжатой, компактной композиции — Симфонии длятся примерно двенадцать минут, — они производят очень цельное и сильное впечатление»[22]. Исследователями отмечается в «Симфониях» русское начало (в отзвуках «Весны священной» и «Четырех русских песен», а также в колокольности).

Отголоски «русского» проявляются еще в одном духовно-симфоническом произведении Стравинского — «Симфонии псалмов» для смешанного хора и оркестра (1930), где, как писал сам композитор, он исходил из музыки православного богослужения. Латинская фраза «Laudate Dominum» в момент сочинения интонировалась им с русскими словами «Господи, помилуй». Важное значение приобретает псалмодия как составляющая особенность стиля. Сфера хоральности у композитора носит не григорианский и не протестантский характер, а скорее русский гимнический. Это проявляется в «Laudate» (о котором Стравинский говорил, что это молитва перед русской иконой Младенца Христа).

В основу симфонии легли древнейшие памятники библейской поэзии — псалмы. Стравинский трактует псалмы как поэмы восхваления, гнева, суда и даже проклятий. Первая часть «Услышь мою молитву, о Господи!» была, по словам композитора, сочинена «в состоянии религиозного и музыкального восторга. Последовательность двух малых терций, соединенных большой терцией, основная идея всей вещи, была извлечена из мотива трубы и арфы в начале Allegro 150-го псалма»[23].

Приоритет духовной тематики отмечается в поздний период творчества Стравинского: одно за другим возникают «Священное песнопение», «Плач пророка Иеремии», «Авраам и Исаак», «Потоп», Заупокойные песнопения. В каждом произведении по нескольку частей, образующих большой цикл с участием солистов, хора, оркестра (в «Потопе» участвуют еще чтец и танцоры). Тексты представлены на латинском языке. Произведения писались не для культовых целей. Религиозность композитора выражалась в стремлении постичь идеальное, обобщенное, надличное и запечатлеть сферу Божественного в музыке.

Если Стравинский, живя на Западе, продолжал линию русской духовности и мог свободно создавать произведения в мас-

штабных кантатно-ораториальных жанрах (месса, реквием), писать симфоническую музыку на сюжеты библейских псалмов, то композиторы советской России в течение многих лет были почти лишены такой возможности.

Н. Мясковский в разгар борьбы с «формализмом» в искусстве сочинил 26-ю симфонию (1948—1949 годы) на материале древнерусского демественного пения в расшифровке В. Беляева. Обращение в этом произведении к Богу, к духовным стихам было актом внутренней свободы художника в мире бесчеловечного подавления достоинства личности. Появление 26-й симфонии перед общепринятым финалисом симфонического творчества Мясковского, его 27-й, знаменовало для ведущего жанра «двойную развязку» — 26-я психологически итожила линию симфонических драм композитора.

Мясковский сохраняет в симфонии первоисточники, органично «встраивая» в музыкальную ткань собственные темы в подобном же каноническом ключе. Первая часть цикла «Плач странствующего» — это раскрытие темы одиночества («Охти, горе мне / На чужой стороне»). И еще один мотив — прощание, расставание души с телом, уход к Богу (прецедент — духовный стих из 6-й симфонии). В финале симфонии, в «Стихе Грозном» мотив ухода приобретает зловещую окраску: «Смерть прелютую назначил / На одре спокойном»; «Вскоре суд и месть от неба / Объявил той строго». Средняя часть написана на тему стиха о «Рождестве Христовом», в ней слышатся отзвуки ладовых, фактурно-гармонических идей, идущих от идеального мира добра и красоты.

Продолжение традиции отражения духовной темы в симфонических и камерно-инструментальных произведениях можно найти еще у ряда композиторов, в том числе в творчестве Юрия Буцко. Этапными стали его симфония-сюита «Древнерусская живопись», симфония «Духовный стих», «Полифонический концерт». В основе каждой из семи частей симфонии-сюиты (1970) лежит знаменный распев. В лирическом ключе здесь почти зримо раскрыт символический мир иконы. «Духовный стих» отличается интеллектуализацией творческого процесса, высокой степенью концентрации мысли на одном образе, напряженным развитием интонационного материала. Особое место занимает «Полифони-

ческий концерт» на темы знаменного распева — монументальный цикл из 19-ти контрапунктов для четырех клавишных инструментов: рояля, органа, клавесина и челесты (1970). В финале клавишный состав усилен тремя видами колоколов, там-тамом и мужским хором. В партии баса звучит «царь-стих» — «Всякое дыхание». В этом масштабном произведении (его исполнение занимает три часа) композитор ввел знаменный распев в инструментальные формы средствами современного языка.

В сфере инструментальной музыки Буцко ищет и находит новое качество произведения, основанного на знаменном распеве. Композитор выработал свою методологию работы со знаменным распевом (которую и раскрывает в авторской аннотации к «Полифоническому концерту»). Основной импульс образования собственной системы состоит в том, что знаменный звукоряд, ограниченный диапазоном певческого голоса, расширяется в обе стороны с сохранением тех же, что и в основном обиходном звукоряде, согласий. Обиходная певческая зона принимается в качестве главной тональности. Вся система имеет ось симметрии, относительно которой любые созвучия можно зеркально отразить на противоположной стороне звукоряда[24]. Круговая ладовая система, созданная Буцко на основе знаменного звукоряда, имеет общие корни и общий звуковой состав с квинтово-квартовой — это двенадцатитоновость на расстоянии. Такое родство позволяет композитору назвать свою систему «русской додекафонией» — двенадцатизвучием, извлеченным из национального материала. Знаменное пение воспринимается Буцко как идеал духовного совершенства. Его «религиозный тип мышления» предопределил главную линию творчества как почвенно русского композитора, по-новому претворившего в своей музыке древнерусскую культуру православия.

Система Буцко получила известное отражение и в творчестве других композиторов. Так ее воспринял и претворил в своей 4-й симфонии Альфред Шнитке. С именем этого мастера связаны новые поиски воплощения духовного начала в музыке. Первоначально религиозно-музыкальное мышление Шнитке формировалось в камерно-инструментальных жанрах в стихии «знаменности». В своих «Гимнах» (1975—1979) и 2-м квартете (1981) он обращает-

ся к русскому музыкальному средневековью, заимствуя темы из книги Н. Успенского «Образцы древнерусского певческого искусства» (Л., 1968). Вариационность, взаимодействие хроматики и диатоники, связанной с цитированием или «квазицитированием» средневековых распевов, и целый комплекс темброво-фактурных приемов (например, моделирование иллюзорных колокольных звучностей) становятся знаками стиля в духовной сфере композитора.

Религиозные искания Шнитке отразились во многих его произведениях. Выделяется в этом ряду 4-я симфония, романтически исповедальное по тону произведение. Композитор, в чьем происхождении и судьбе сплелись иудейские, католические, лютеранские и православные линии, поставил сверхзадачу дать взаимодействие трех ветвей христианства и общего их источника — Ветхого Завета.

К воплощению «знаменного распева» в симфоническом творчестве обращается Родион Щедрин: он пишет «Стихиру на тысячелетие Крещения Руси» для большого симфонического оркестра. Композитор как бы воссоздает в симфонической одночастной форме древний гимнографический жанр молитвы-стихиры, которому издревле свойственна краткость изложения. Эти песнопения пели не только в храме. Их исполняли и во время царских приемов-столов, и в театрализованных действах на улицах и площадях. Они, видимо объединяли в древнерусском искусстве мир культового и внебогослужебного пения. В произведении Щедрина присутствуют эти две грани. Композитор написал оркестровое сочинение на тему подлинной стихиры празднику Владимирской иконы Богоматери, которую приписывают авторству Ивана Грозного.

Еще одно симфоническое полотно, связанное с откликом на 1000-летие Крещения Руси, — 6-я («Литургическая») симфония Андрея Эшпая. На замысел этого произведения оказал влияние текст из «Первого Послания к коринфянам св. апостола Павла». Он входит в симфонию в качестве духовного основания. Чтобы слушатели могли «проникнуться духом симфонии», композитор поручает чтецу перед ее исполнением произнести текст «Послания». Великие слова апостола Павла о христианской любви зву-

чат подобно эпиграфу. Первоначально замысел воплотился не в симфоническом, а в хоровом звучании. Был создан Хоровой концерт a cappella (1988), позднее вошедший в симфонию (в переработанном виде) как ее вторая часть. В Хоровом концерте вечная тема была воплощена средствами мощных корневых основ: знаменного пения (Стихира Ивана Грозного) и тетрахорда как интонационно-ладовой протомодели многих древнерусских песнопений. Духовным основанием хора стало также песнопение «О, всепетая Мати». Композитор говорит о глубоком смысле этого стиха — молении об избавлении всех «от напастей и мучений грядущих».

В ином ключе развивается творчество Алемдара Караманова. С 60-х годов композитор приходит к собственному религиозному ви́дению мира и создает крупные симфонические полотна религиозно-духовного содержания. Среди его 24-х симфоний есть циклы по Евангелиям и Апокалипсису. При этом Караманов отказывается в музыкально-выразительных средствах от приближения к каноничности, церковности.

Вместе с тем глубокая религиозность предопределяет общую (прежде всего программную) направленность его творчества. В то же время нельзя не отметить, что творчество композитора находится в противоречии с православной музыкальной традицией. В нем нет самоограничения, смирения, музыкальный язык не несет в себе родовых признаков русского духовного пения.

Опора на христианские устои стала главным идейно-смысловым ориентиром искусства Галины Уствольской. Это проявляется во 2-й симфонии «Истинная вечная благость», 3-й — «Иисусе Мессия, спаси нас», 4-й — «Молитва», 5-й — «Amen». Во всех симфониях есть партия чтеца, в самый напряженный момент драматургии вступающего с молитвой о спасении. Музыкальному стилю композитора свойственны целеустремленность, напряженность и духовная сила. Последняя реализуется как самостоятельное начало. Исполненные высшего смысла симфонии Уствольской выдержаны в духе статического драматизма, что лишает их видимых знаков симфоничности в общепринятом смысле этого слова.

Мир другого композитора — Софии Губайдулиной — также глубоко проникнут стремлением к духовной чистоте и глубокой

религиозности. Большое влияние на нее оказала философия Н. Бердяева. Особенностью ее творчества можно считать символизм, приданный всем элементам композиции. Так, фортепианный концерт «Introitus» и скрипичный «Offertorium» трактуются как части инструментальной мессы. Претворяют религиозную тематику «Семь слов Христа Спасителя» и другие сочинения.

К творчеству, связанному с духовной сферой, относятся и произведения В. Артемова. В его симфонии «Путь к Олимпу» воплощается идея восхождения к недосягаемому идеалу как средоточию духовного устремления. В тетралогии «Симфония пути» композитор отражает свои глубокие религиозно-философские взгляды.

Наряду с симфоническим творчеством развиваются и камерно-инструментальные формы претворения духовности, опосредованно связанные с православной традицией. В жанре светлого христианского отпевания выдержан «Плач» для скрипки с оркестром Ю. Буцко. На фрагментах текста православной панихиды основан квартет Н. Корндорфа. И. Голубевым написан фортепианный «Духовный триптих», включающий части: «Стихира», «Иже херувимы», «Богородице Дево, радуйся!».

В 70-е годы к сочинению духовно-музыкальных композиций обратился М. Коллонтай (Ермолаев). Главной чертой его творчества стала программность, обращенная к образам Нового и Ветхого Заветов, а важнейшей чертой стиля — синкретическая ассоциативность, идущая от слова, религиозной живописи и архитектуры. Некоторые произведения задуманы как церковно-ритуальные действа, например симфония «Катехизис» или «Действо о десяти прокаженных» на тексты Библии для смешанного и детского хоров, солистов и гобоя. Яркие образы предстают в духовных произведениях: «Две песни и пляска царя Давида», «Плач на падение святых», «Восемь духовных симфоний» и других. Отметим, что композитор избегает традиционных жанров православной музыки, но традиция напоминает о себе цитатами из древних рукописей. Рационализм на уровне интонационного мышления сочетается со спонтанностью драматургических решений и экспрессией выражения в кульминационных моментах. Впечатляют сцены мистических откровений, например, в эпизоде исцеления в «Действе о десяти прокаженных»[25]. Духовную основу своего мно-

гочастного произведения — 2-го квартета «Похвала Пресвятой Богородице» (14 гимнов) — композитор нашел в русской храмовой живописи и в византийской гимнографии. Проводится древний конструктивный принцип — сюжетное объединение образов, но не в храмовой живописи, а в духовно-инструментальной музыке. В квартете слышится претворение «знаменности».

15 Allegro trionfante

Ощущается проникновение и в еще более глубокие слои древности. Так, в шестом гимне использован византийский памятник середины XII века — ирмос «Исаия, ликуй», представлена свободная «фантазия» на основе этого же ирмоса из древнерусской рукописи XII—XIII веков. Творчество композитора составляет интересную и значительную страницу русской духовно-инструментальной музыки.

Изучение русской духовной музыки XX века показывает, что в своей истории она прошла несколько этапов, отражающих не только внутренние процессы, но и воздействие внешних условий. Музыкально-теоретический анализ произведений выявляет общность ее истоков, восходящих к творческим принципам древнерусских распевщиков периода расцвета их деятельности. Через три столетия эти принципы были восприняты, переработаны и воплощены в сочинениях выдающихся композиторов Нового направления. Новый русский хоровой стиль, выработанный масте-

рами этого течения, стал фундаментом для дальнейшего творчества композиторов в области духовных жанров. Найденный в глубинах национальной культуры этический и художественный стимул — знаменный распев — послужил основанием для осмысления «русскости» в сфере духовной музыки. Прослеживается закономерность: чем глубже в произведении следование древним архетипическим традициям, тем ближе оно к богослужебному и православному творчеству; отдаление же от традиций переносит его в сферу возможно и глубоко религиозного, но иногда — совершенно далекого от русской православной ментальности в области духовного творчества. Чтобы быть в «духе» православия, творчество композитора должно нести на себе печать «знаменности» как признак фундаментального переживания русского народа в сфере музыкального чувствования, как основу отечественной духовной профессионально-музыкальной культуры.

Итак, в вокально-инструментальной, камерной и симфонической музыке наблюдаются тенденции, постепенно набирающие силу: с одной стороны, создание в разных жанрах произведений в строго православной, а с другой — в более свободной традиции. Ряд композиторов, подобно Мясковскому, Буцко, Щедрину, Эшпаю, обращается непосредственно к возрождению древнерусского знаменного пения при помощи новых художественных средств. Думается, что такой подход обеспечивает более прочный фундамент духовности в светских неканонических жанрах. «Знаменность» и «русскость», единое сакрально-национальное пространство как истинное духовное основание отечественной культуры позволило композиторам внести свой вклад в создание подлинных национальных ценностей.

Примечания

[1] Можно было исполнять церковные песнопения на латинском языке. Вплоть до 80-х годов при концертном исполнении произведений русской духовной музыки их выпевали как вокализы либо изменяли в них слова.

[2] В этой связи есть необходимость краткого исторического экскурса.

Древнерусское церковное пение, называемое знаменным или крюковым, представляло собой первоначально заимствованную из Византии сложнейшую систему формульно-гласового типа. На протяжении веков происходил процесс ее «русификации». Заимствованные музыкальные знаки-невмы все более распевались по законам национального музыкального мышления. В эпоху средневековья, когда «высокие», профессиональные виды искусства развивались в лоне церкви и это обстоятельство определяло их содержание и форму, выработанные и утвержденные церковью принципы творчества становились формой господствующего канона. Главенствующим был принцип «подобия» — пения по образцу. Творчества в современном понимании не существовало. Главным содержанием древнего церковно-музыкального канона была формульность, тесно связанная с осмогласием и подчиненная ему. Мастера мыслили целыми мелодическими оборотами, которые составляли содержание формул: попевок, лиц и фит (распев последних мог доходить до ста звуков). Эти формулы и были теми готовыми, отлитыми в веках заготовками для строительства величественных композиций певческого искусства. Творить в рамках канона — большое мастерство и искусство. Встает картина непрекращающихся творческих процессов, стимул которых — в вариантности мелодического раскрытия «тайнозамкненных» (по церковной терминологии) формул. Так канон оставлял возможность для живого творчества и даже подчеркивал тонкое мастерство распевщиков.

Вместе с реформами, преобразовавшими средневековую Русь в Россию Нового времени, коренным образом изменилось и церковное пение, которое вступило на путь западноевропейского музыкального искусства. Певцы русской церкви стали совершать богослужебное пение по нотолинейным книгам. Изменилась и музыкальная ментальность распевщиков. Вместо формульности они перешли к мышлению отдельными звуками, складывавшимися в мелодию, гармонию и контрапункт по правилам «мусикийской грамматики» европейского образца. С приходом и воцарением нового партесного стиля соборность музыкального сознания, закрепленная в знаменном пении, уступила место индивидуальному творчеству.

Сильное западное влияние, казалось бы, могло навсегда остановить развитие древних основ знаменного пения. Однако этого не случилось. Знаменный распев прорастал через иноземные напластования. В переходный период (последняя четверть XVII — начало XVIII века) на его основе формируется особый тип гармонизаций. Выписав древний распев в качестве своеобразного cantus firmus, композиторы гармони-

зовали его в четырехголосном постоянном складе с фигурированным басом. Русским мастерам в своих композициях удалось закрепить такие черты канона, как обиходный звукоряд, свободный несимметричный ритм, внутрислоговую распевность, осмогласие, попевочность.

В первой половине XVIII века законодателями в области церковного пения становятся как Придворная певческая капелла, так и итальянские композиторы Сарти, Галуппи и другие. Ими культивируется сентиментальный стиль с его вычурными ариями и украшениями, совершенно чуждый древним основам знаменного пения. Во второй половине XVIII века выдвигаются М. Березовский и Д. Бортнянский. Эти композиторы, получившие музыкальное образование в Италии, творили в рамках европейской музыкальной системы своего времени. Они, а также Дегтярев, Ведель, Турчанинов и другие вновь обратились к переложениям старинных распевов, к обработкам ценнейших памятников православного пения. Но в силу того, что научно-теоретическая мысль еще не осмыслила эту проблему, восстановить принципы древнерусского певческого искусства не удалось. Произведения, вошедшие в музыкальный быт русской церкви с середины XVIII века, вызывали отрицательное отношение русских композиторов-классиков второй половины XIX столетия как не отвечавшие задачам возрождения национального стиля.

[3] *Компанейский Н.* Современное демество // Рус. муз. газ., 1902, № 49. С. 1235.

[4] *Асафьев Б.* Русская и советская хоровая музыка. Л., 1980. С. 25.

[5] См.: *Преображенский А.* А. Д. Кастальский: Материалы к биографии // А. Д. Кастальский. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1960. С. 31.

[6] Наследие композитора многогранно и включает около тысячи произведений, составляющих более 200 опусов. Ценнейшая часть его творчества — духовные композиции, среди которых четыре Литургии, знаменитые Страстная Седмица и Всенощное бдение, множество хоров для богослужения.

[7] *Гречанинов А.* Несколько слов о «духе» церковных песнопений // Мос. ведомости, 1900, № 53.

[8] Цит. по: *Рахманова М.* А. Т. Гречанинов // История русской музыки. Т. 10 А. М., 1997. С. 194.

[9] *Преображенский А.* Д. Бортнянский // Рус. муз. газ., 1900, № 40. С. 903.

[10] *Кандинский А.* Литургия св. Иоанна Златоуста. Муз. академия, 1993, № 3. С. 155.

[11] См. подробнее: там же, с. 148—155.

[12] См. подробнее: *Кандинский А.* Всенощное бдение Рахманинова и русское искусство рубежа веков // *Рахманинов С.* Всенощное бдение для смешанного хора без сопровождения. М., 1989. С. 73—78; *Серебрякова Л.* О сакральном символизме Всенощной С. В. Рахманинова // Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша (1997). М., 1999. С. 184—191.

[13] По воспоминаниям архимандрита Матфея (Мормыля), пришедшего в Троице-Сергиевую Лавру в 1961 году, там, в самом сердце русского православия, не было хора, не было нотной библиотеки. Регенту пришлось собирать ее буквально по крупицам. Если так плачевно обстояли дела в центре, то что же говорить об окраинах России.

[14] Мальчиком он пел в церковном хоре. Часто бывая в деревне, впитал в себя и русскую крестьянскую песенность. Впоследствии эти яркие музыкальные образы клиросного обиходного пения и фольклора воплотились в хоровом стиле Свиридова.

[15] См.: *Полякова Л.* Свиридов как композитор XX в. // Музыкальный мир Георгия Свиридова. М., 1990. С. 45.

[16] *Паисов Ю.* Новаторские черты хорового стиля Свиридова // Там же. С. 211.

[17] *Полякова Л.* Неизреченное чудо // Муз. академия, 1993, № 4. С. 4.

[18] Заметим, что это было в определенной мере возрождением традиции выражения религиозной тематики в вокально-инструментальной и симфонической музыке, идущей от «Светлого праздника» Римского-Корсакова (1888) и кантат Танеева «Иоанн Дамаскин» (1884) и «По прочтении псалма» (1915).

[19] Цит. по: *Рахманова М.* А. Т. Гречанинов // История русской музыки. Т. 10 А. С. 211.

[20] См.: *Трубачев С.* Песнопения панихиды в русской церковной музыке // Журнал Московской Патриархии, 1985, № 12; *Зверева С.* А. Д. Кастальский // История русской музыки. Т. 10 А. С. 274.

[21] См.: *Рожкова Т.* Искусство быть понятым // Муз. академия, 1996, № 2. С. 16—19.

[22] *Друскин М.* Игорь Стравинский. Л., 1982. С. 59.

[23] *Друскин М.* О Стравинском и его «Диалогах». Л., 1971. С. 193.

[24] Подробнее см.: *Дубинец Е.* Знаки стиля Юрия Буцко. Знаменный распев в XX в. // Муз. академия, 1993, № 1. С. 51.

[25] См.: *Степанова И.* М. Коллонтай: Творчество — путь познания или ярмо? // Муз. академия, 1995, № 1. С. 20—26.

МАССОВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

Жанровая панорама отечественной массовой музыки 60—90-х годов являет собой поразительный по своей пестроте, многоликости и внутренней противоречивости конгломерат, складывающийся из множества слагаемых, находящихся в непростых, а подчас и в полярно-антагонистических отношениях. Анализ ее содержательных, стилевых параметров, жанровая систематизация чрезвычайно сложны.

Первое, что представляется очевидным и уникальным для отечественной музыки, — динамизм обновления массовых жанров, затронувшего фактически все сферы их существования: характер и формы творческой деятельности, условия социального бытования, механизмы коммуникации, пути распространения, способы восприятия и потребления. Никогда ранее не наблюдались в массовой музыке и столь значительное расслоение, дифференциация, возникновение такого множества направлений, жанров и стилей, а иногда внутренняя поляризация в рамках одной жанровой разновидности. Особенно наглядно эта многосоставность, жанротворческая активность массовой музыки последних десятилетий ощущается в сравнении с предшествующими периодами ее развития.

На протяжении десятилетий, вплоть до 60-х годов, почти абсолютным монополистом в данной области была советская массовая песня. Все другие жанры массово-бытовой музыки находились под ее влиянием, более того, песня оказывала воздействие и на жанры академического музыкального искусства (оперу, симфонию), формируя определенные их разновидности. К советской песне было особое отношение. Она пользовалась вниманием и поддержкой властей, на нее возлагались важные социальные функции, она рассматривалась как идеологическое оружие, как мощное средство воспитания молодежи. Так оценивали роль песни и

сами ее создатели — композиторы и поэты. «Песня — это и музыка, и политика, и идеология» (М. Фрадкин). «Сегодняшняя песня... давно уже перестала быть только стихами, положенными на музыку. Песня в наше время по своему звучанию и значению — это Дело Государственное» (Р. Рождественский)[1]. В песенном жанре работало много талантливых композиторов, подлинных мастеров этого рода творчества, снискавших огромную и вполне заслуженную популярность. Их авторские концерты, проходившие в Колонном зале Дома союзов, транслировались на всю территорию страны, их выступления в различных городах (особенно частые во время композиторских пленумов) становились заметными событиями культурной жизни.

Начиная с 60-х годов картина начала резко меняться, стали возникать новые, принципиально отличные от традиционной жанрово-стилевой модели советской песни разновидности массовой музыки, такие, как авторская (бардовская) песня[2], эстрадный шлягер, рок-музыка, музыка вокально-инструментальных ансамблей (ВИА), современные песенно-танцевальные жанры, ориентированные на молодежные дискотеки. Эта новая массовая музыка получила вскоре поистине ураганное распространение, потеснив в правах советскую песню, отодвинув ее на периферию динамичных процессов, происходивших в массовом музыкальном творчестве. Тем самым был значительно снижен ее авторитет, а соответственно и авторитет ее создателей. «Конечно, печально, что сейчас жанр, который мы называем советской песней, не привлекает того внимания, которое всегда его сопровождало раньше. Но мы не можем сдаваться» (Э. Колмановский)[3]. «Сегодня трудно говорить о песне... Композиторы и поэты-песенники старшего поколения, в сущности, выбыли из игры. Молодые, способные авторы в эту сферу не пришли» (И. Шаферан)[4].

Кризис, переживаемый советской песней, значительное сужение ее жизненного «пространства» воспринимались и творцами, и официальной музыкальной критикой остро, болезненно. «Перестройка» в этой сфере, мобильно и чутко отражая сдвиги в общественном сознании, началась раньше, чем в политике или экономике. По мере того, как ослабевали механизмы административного регулирования и сдерживания, массовое искусство входило

в русло свободного, естественного развития, и на смену монополии одного жанра — знака некоей идейной монолитности всего советского народа — пришли множественность и жанровый плюрализм, отразившие многообразие (социальное, национальное, возрастное, психологическое и проч.) людей, населявших одну шестую часть света. Наступал едва ли не самый богатый и многокрасочный период в истории современной отечественной массовой музыки, когда идеологический контроль терял силу, а с середины 80-х годов вообще перестал действовать. Коммерческий же еще не сформировался: не сложилась развитая поп-индустрия, машина шоу-бизнеса не подчинила своим законам всю сферу массового музыкального искусства. Как показало время, экономическое давление оказалось не менее, а то и более жестким, чем идеологический ригоризм, подвергнув интересующую нас область почти тотальной унификации. Но эта новая ситуация возникла приблизительно к середине 90-х годов. Весь же период до указанного момента был отмечен разнонаправленностью и интенсивностью жанрово-стилевого обновления в сфере массовой музыки.

Важнейшим фактором такого обновления зачастую считают внедрение в отечественную массовую культуру западной поп- и рок-музыки. Действительно, 60-е годы были ознаменованы открытием шлюзов, по которым мощным потоком хлынула из-за рубежа новая, неслыханная по своей дерзости музыкальная информация, окруженная немалой сенсационностью. Особые виды массовой музыкальной продукции обладали совершенно необычным звучанием, связанным с новым инструментально-техническим оснащением. Все это вызывало огромный интерес, привлекало к себе внимание массовой, прежде всего молодежной аудитории. Однако было бы неверным объяснять исключительно «чужеродными» влияниями радикальные мутации в отечественном массовом искусстве. В нем назрела необходимость перемен, и западные образцы довольно быстро адаптировались на советской почве, став отражением социокультурных, духовных процессов общественной жизни. Не случайно новая массовая музыка стала предметом осмысления (ситуация, ранее незнакомая) социологов, психологов, философов, писателей, литературных критиков и в наименьшей степени музыковедов, которые, как правило, оцени-

вали ее (прямо или в форме молчаливого игнорирования) критически-негативно.

Еще более резкой и нетерпимой была реакция на этот мощный, неуправляемый поток со стороны профессиональных композиторов. Их обвинения вновь рожденных музыкальных видов в исключительной физиологичности воздействия, одурманивании аудитории, воинственном дилетантизме, примитивности, стандартной безликости были зачастую справедливыми, но, безусловно, односторонними. Они вызывали аналогичную ответную реакцию, порождая отношения взаимного недоверия и нередкие эксцессы антагонизма. Одна из рок-групп, например, имела ироничное, эпатажно-вызывающее название — «Союз композиторов». Были, естественно, со стороны официальных организаций, в том числе и композиторской, малоуспешные попытки запретов и регламентаций, которые давали противоположный желаемому результат. Впоследствии Т. Хренников честно и нелицеприятно диагностировал сложившееся положение, подчеркнув, что массовая музыка, занявшая большое место в духовной жизни молодежи, «оказалась в значительной степени вне сферы влияния Союза композиторов. Композиторы, работающие в этих жанрах, утеряли ощущение пульса времени, контакт с молодежью. Кампания сдерживания, проводимая органами культуры при согласии СК, дала обратные результаты, породив чувство протеста»[5].

Мотивы композиторского неприятия новых видов музыки, в особенности рока, психологически и творчески понятны[6].

Подобная ситуация, достаточно острая сама по себе, таила, однако, еще более глубинные, принципиальные и, как показало время, необратимые перемены, нарушавшие традиционно сложившиеся основы творческого процесса в сфере массовых жанров. В них фигура создателя музыки — композитора-профессионала — в целом становилась все менее значимой, а зачастую и вообще сводилась на нет. На эстраде личность автора перестала акцентироваться, оказалась «подмятой» всевластной фигурой исполнителя — так называемой эстрадной звезды. Артистический имидж последнего обладал самоценностью, за ним устанавливалось негласное право произвольно вторгаться в авторский текст, творить его по своему усмотрению или вообще обходиться изделиями соб-

ственного изготовления. Не случайно с 70-х годов все большее место на эстраде занимает тип певца — автора песен. В получившей широчайшее распространение новой форме досугового времяпрепровождения — дискотеке — главным участником процесса стал диск-жокей (ди-джей), который свободно ориентируется в огромном море анонимной звуковой продукции, складывает из нее программу развлечений, умеет держать свою аудиторию рассказами и комментариями. С появлением и развитием электронно-компьютерных технологий производства поп-музыки ведущее положение заняли аранжировщик и звукорежиссер. Расцвет видеомузыкальной индустрии выдвинул на основные роли видеорежиссера и клипмейстера. Наконец, недосягаемо приоритетным в мире поп-музыки стало положение продюсера — главного идеолога и организатора как создания самой музыки, так и ее исполнения (фабрикующего эстрадных звезд), а главное — ее коммерческого проката.

Очевидное снижение статуса композитора явилось результатом и еще одной тенденции, характерной для данного периода, — перемещения творческой активности в область любительства. Авторская песня, рок-музыка, продукция ВИА стали порождением непрофессиональных художественных движений. Всем им поразному, но в равной степени был присущ синкретизм творческого процесса, объединяющий в одном лице (или лицах, как в роке) создателя музыки, текста и исполнителя — певца и инструменталиста.

Наибольший расцвет самодеятельное творчество — не как подражание профессиональному, а как самостоятельная, автономная область — получило в молодежной среде. Именно в этот период появилось неведомое ранее отечественному искусству, в том числе и массовому, явление и понятие — «молодежная музыка». При его определенной условности оно отражало новые отношения поколений в современном мире. «Молодежная музыка» была частью и одним из наиболее ярких проявлений молодежной субкультуры, катализатором строя чувств, образа мыслей молодого поколения, формой его обособления. Все больше разрасталась трещина между поколениями: насаждавшиеся долгое время представления о социальной и культурной общности всего народа, об

отсутствии в советском обществе пресловутой проблемы «отцов и детей» обнаруживали свою далеко не безобидную иллюзорность. С беспокойством заговорили на эту тему уже в 80-е годы социологи и писатели, журналисты и педагоги, драматурги и кинематографисты. Драматизм во взаимоотношениях молодых и взрослых зазвучал в ряде фильмов тех лет: «Легко ли быть молодым?», «Асса», «Взломщик», «Трагедия в стиле рок». Последнее название симптоматично: рок в наибольшей степени стал языком поколения. Это была музыка, которую молодежь, не желая более доверять решение своих проблем старшим, создавала сама для себя. На возможность и даже закономерность возникновения подобного рода явлений «поколенческой» культуры указывал еще Б. Асафьев: «Каждая (социальная) формация новых сильных людей, приходящая на смену прежней, требует своей музыки (или музыки для себя) и стремится ощупью, постепенно ее создавать. У этой формации свое восприятие музыки, а соответственно ему — и жажда своего творчества. Пока для этой социальной формации музыка является не искусством, а определенной посредствующей сферой, из-за которой (благодаря ее свойству повышать эмоциональное напряжение) становится возможною социально-интенсивная (через звук) реакция на жизнеощущение. Таким образом, ценность данной музыки в социально-этическом плане»[7].

Все более расширявшаяся сфера любительского музицирования, противопоставившая себя композиторской массовой музыке — советской песне, не ограничивалась только областью творчества. В условиях, когда государство обладало полной монополией на средства массовой информации, необходимо было создать и свои самодеятельные формы популяризации собственной продукции. Возникла принципиально новая ситуация: минуя официальные органы пропаганды, СМИ, студии звукозаписи, издательства, государственные концертные организации, новая массовая музыка получила огромное распространение, обрела миллионы поклонников. Используя бытовую технику, кустарным способом стали выпускаться многочисленные записи авторской песни, собственными силами оформленные рок-альбомы, начали выходить свои музыкальные журналы, появились своя журналистика, критика, «подпольное музыковедение». Более того, применительно к

бардовской песне, рок-музыке можно говорить о формировании целой инфраструктуры, организованных движений, включавших в себя клубы (самодеятельной песни и рок-клубы), существовавшие практически во всех крупных городах и объединявшие сотни тысяч почитателей, создавших систему концертов, в том числе обменных концертов между городами, организацию гастролей, фестивалей, собиравших многотысячную аудиторию[8].

Разнообразие форм бытования новой массовой музыки от концертной до обиходной, от духовных, интеллектуальных объединений до бездумно-танцевальных дискотечных вечеров, от энергетически заряженных роковых хеппенингов до эмоционально поверхностных эстрадных шоу — все это способствовало стилевому расслоению массовых жанров. В них соседствовали протестность, социальная острота и культ развлекательности, стремление к концептуальности, решению сложных философских тем и абсолютная бессодержательность, сознательно ориентированная на инертное восприятие, не требующее от слушателя ни малейшей сосредоточенности. Столь же различны они были и в стилевом отношении: с одной стороны, в них наблюдались индивидуализация, тяготение к композиционной развитости, масштабности, усложненности образов и языка, претворению моделей академической музыки, с другой — предельная упрощенность, нарочитая бедность интонационного словаря, крайняя элементарность ритмики, основанной на простейших танцевальных формулах. Подобный стилевой плюрализм, возникновение жанровых оппозиций, образно-содержательная поляризация — это еще одна важнейшая примета современного этапа развития массовой музыки. При этом, однако, следует обратить внимание на то, что сами процессы дифференциации, размежевания начались ранее, в недрах советской массовой песни — жанра, который при всем своем внутреннем разнообразии всегда считался воплощением цельности и единства.

Сегодня, когда богатейший пласт отечественной музыкальной культуры, именуемый *советской массовой песней*, стал достоянием пусть недавней, но уже истории, когда «новые песни придумала жизнь», необходимо понять, что же случилось с жанром всеми любимым, каковы причины произошедших радикальных мутаций.

Совершенно ясно, что в значительной степени эти причины следует видеть не в самой песне, а в социокультурной среде ее бытования, имея здесь прежде всего в виду факторы духовного порядка: общую социально-психологическую атмосферу, идеологический климат (а советская песня, даже в самых лирических ее проявлениях, была предельно идеологизирована). Имели место и факторы менее романтические, но не менее значимые: материально-экономические, инженерно-технические. Известно, сколь стремительные изменение произошли во всех этих областях в последнее время, изменения, самым драматическим образом сказавшиеся на судьбе песенного жанра. И все же искать объяснения исключительно во внешних обстоятельствах было бы немалым упрощением. В самой песне начиная с 60-х годов, в содержании и стиле, в «образе жизни» накапливались симптомы заболевания, своего рода самоисчерпания жанра, которые обнаружились далеко не сразу, проявляя себя исподволь и постепенно.

В целом же 60—70-е годы были для советской песни периодом чрезвычайно плодотворным. В ней продуктивно работали композиторы разных поколений от маститых мастеров жанра до совсем молодых, но ярко заявивших о себе; среди них были творцы, преимущественно специализировавшиеся в данной области (так называемые песенники): В. Соловьев-Седой, М. Блантер, А. Новиков, В. Мурадели, С. Кац, А. Островский, С. Туликов, М. Фрадкин, Е. Жарковский, В. Левашов, О. Фельцман, А. Пахмутова, Я. Френкель, Э. Колмановский, Л. Лядова, В. Шаинский, Д. Тухманов. Активно работали в сфере песни мастера, связанные с различными жанрами академической музыки, такие, как Т. Хренников, А. Эшпай, А. Петров, А. Бабаджанян, В. Баснер, М. Таривердиев, В. Гаврилин. При этом каждый из названных авторов проявил свой индивидуально-неповторимый творческий почерк в условиях свойственного песне доминирования привычных, широко бытующих интонаций. Вот лишь некоторые из шедевров песенного жанра, которые стали своего рода музыкальными символами времени, наглядно демонстрирующими, каких художественных высот достигла песня в указанный период: «Москвичи» А. Эшпая (стихи Е. Винокурова), «Огромное небо» О. Фельцмана (стихи Р. Рождественского), «Я люблю тебя, жизнь» Э. Кол-

мановского (стихи К. Ваншенкина), «Березовый сок» В. Баснера (стихи М. Матусовского), «Песня о далекой родине» М. Таривердиева (стихи Р. Рождественского), «За того парня» М. Фрадкина (стихи Р. Рождественского), «Журавли» Я. Френкеля (стихи Р. Гамзатова), «Нежность» А. Пахмутовой (стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова), «Я шагаю по Москве» А. Петрова (стихи Г. Шпаликова), «День Победы» Д. Тухманова (стихи В. Харитонова).

В этот период выдвигается и целый отряд талантливых исполнителей, сформировавшихся на основе композиторской песни, в тесном, непосредственном общении с ее авторами, таких, как Л. Зыкина, Э. Хиль, И. Кобзон, М. Магомаев[9], Ю. Богатиков, М. Кристаллинская, Т. Миансарова, О. Воронец, Э. Пьеха, Л. Лещенко, С. Ротару, В. Толкунова. Все они были, а некоторые из них и сегодня остаются чуткими интерпретаторами композиторского творчества в данном жанре, соотнося свой артистический имидж, исполнительскую манеру с авторским стилем исполняемого репертуара. Поэтому их не без основания называли пропагандистами советского песенного искусства. Подобный тип исполнителя станет впоследствии почти таким же раритетом, как и сам жанр.

Одно существенное изменение, однако, произошло как раз в предназначении песни: она переставала быть массовой в том смысле, в котором была вплоть до конца 50-х годов, а именно ориентированной на массовое, коллективное исполнение. Все большее, а к 70-м годам доминирующее место стала занимать песня, обращенная к массовому слушателю, но предназначенная для сольного концертного исполнения певцами-профессионалами, то есть песня эстрадная[10]. Подобная ее направленность не отменяла сложившейся образности и стилистики предшествующего этапа, развитие происходило в русле той же традиции, ведущими оставались те же два направления песенного жанра: гражданственно-патриотическое и интимно-лирическое. К тому же песни гражданственные хоть и исполнялись солистами, но от имени широких народных масс.

И все же определенные трансформации в этой связи советская песня претерпела. Между героико-гражданскими и лирическими образами в песнях никогда не было жестких границ, они

переплетались, взаимодополняя друг друга, часто в рамках одного произведения. В данный же период все отчетливей стала наблюдаться активная лиризация всех песенных разновидностей, поворот от коллективных эмоций к личностным, от внешнего к внутреннему. Конечно, в этом немалую роль сыграли более широкие общественные и художественные процессы, повышение внимания во всех видах искусства к личности, ее проблемам, к раскрытию тайников человеческой души. Но и значение изменившихся форм бытования песни нельзя недооценивать. Помимо расцвета сольного эстрадного исполнительства здесь следует иметь в виду и то, что эстрадная песня, получив «постоянную прописку» на телевидении, стала ориентироваться на заключенный в самой ее природе эффект крупного плана, фокусирующий внимание на индивидууме.

Сплав героики и лирики получил наиболее органичное и интересное решение в песнях, посвященных событиям Великой Отечественной войны. В самом поэтическом содержании этих песен были заложены предпосылки такого синтеза. Образы и события прошедших лет оживают в песнях не как непосредственно развертывающиеся, а как всплывающие в памяти человека сегодняшнего дня, пропущенные сквозь дымку прожитых десятилетий. Поэтому так естественна в осмыслении героических страниц истории народа очень личностная, ностальгически-задушевная интонация. Возникает эффект смыслового параллелизма, диалог времен и поколений, перекличка прошлого и настоящего, от чего песни обретают глубину и емкость. Это естественным образом сказывается на их интонационно-жанровом облике, отличающемся особой разноплановостью и многомерностью. Таковы песни «На безымянной высоте» В. Баснера (стихи М. Матусовского), «Бери шинель» В. Левашева (стихи Б. Окуджавы), «Журавли» Я. Френкеля (стихи Р. Гамзатова), «Алеша» Э. Колмановского (стихи К. Ваншенкина), «За того парня» М. Фрадкина (стихи Р. Рождественского), «День Победы» Д. Тухманова (стихи В. Харитонова), «Горячий снег» А. Пахмутовой (стихи М. Львова).

Интересное решение получает прием образного параллелизма в песне М. Фрадкина «За того парня». Тема памяти («Все, что было не со мной, помню») музыкально воплощена средствами

взволнованной лирико-драматической декламации на фоне пульсирующего маршевого ритма. Но внезапно в момент наивысшего накала эмоций (раздумья о погибшем парне, обещавшем «я вернусь, мама») происходит, подобно кинематографическому монтажу, резкая смена плана. Возникает картина мирной жизни — звучит широкая привольная мелодия в мягком трехдольном метре, сменившем маршевую четырехдольность, но и сюда проникают отголоски начального образа («эхо прошедшей войны»). Большой жанрово-интонационной емкостью отмечена и песня Д. Тухманова «День Победы». В ней в органичном сплаве сплетаются мужественная декламационность и мягкие романсовые обороты, элементы героического марша и танго, интонации песен военных лет и черты современного песенного стиля. В оркестровых проигрышах звучит столь популярная в те годы садовая музыка для духового оркестра. Каждый из жанров привносит свой круг ассоциаций, и в результате образно-смысловое пространство песни расширяется, возникает эффект постоянного эмоционального балансирования между торжественностью и щемящей грустью («Это радость со слезами на глазах»), прошлое и настоящее вступают в ненавязчивый, скрытый внутренний диалог.

Если в песнях о войне сочетание гражданственности и лиризма, коллективного и индивидуального получило убедительное художественное решение, вызвав адекватный эмоциональный отклик у слушателей, чувство сопереживания, подкрепленное серьезным, неофициозно глубоким отношением разных поколений советских людей к событиям Отечественной войны (песня «За того парня» даже породила целое общественное движение), то значительно сложнее обстояло дело с песнями гражданской направленности, отражавшими современную тематику. Следуя принципу «в жизни всегда есть место подвигу», советская песня обратилась к воспеванию героики современных событий: от покорения космоса до освоения необъятных просторов родины. В лучших из песен этой тематики заметно желание уйти от излишней пафосности, перевести в более личностную плоскость повествование о героизме советских людей, чаще всего молодежи. Сам тон разговора был приближен к реалиям жизни людей различных романтических профессий: космонавтов, летчиков, моряков, гео-

логов, строителей. Здесь ощущалось стремление к некоторой репортажности, не исключавшей, однако, ни обобщений, ни песенной символики. Таковы песни «Перед дальней дорогой» М. Блантера (стихи В. Дыховичного и М. Слободского), «Я верю, друзья» О. Фельцмана (стихи В. Войновича), «Знаете, каким он парнем был» А. Пахмутовой (стихи Н. Добронравова). Везде космическая тема получает вполне «земную» трактовку. Сама поэтическая лексика избранных стихов проста, даже буднична: «Присядем, друзья, перед дальней дорогой», «Давайте-ка, ребята, закурим перед стартом», «Он сказал „Поехали!“». В музыкальном решении композиторы находят искреннюю, доверительную интонацию, уходящую своими истоками в городскую бытовую песенную лирику. Тема космоса была одной из частей тенденции к романтизации жизни, образа мыслей и чувств советской молодежи. Небо, море, дальние края, знойные степи, тундра, тайга — вот излюбленные маршруты молодых героев огромного числа песен, в том числе и талантливых, пользовавшихся широкой популярностью, таких, как «Голубая тайга» А. Бабаджаняна (стихи Г. Регистана), «Палаточный город» О. Фельцмана (стихи М. Танича), «Увезу тебя я в тундру» М. Фрадкина (стихи Р. Рождественского), «Голубые города» А. Петрова (стихи Л. Куклина). И даже герой песни «Я шагаю по Москве» А. Петрова (стихи Г. Шпаликова), весело и беззаботно гуляющий по столице, полунапевающий, полудекламирующий непринужденный, словно придуманный им на ходу, обаятельный напев (замечательная композиторская находка), мечтает пройти «соленый Тихий океан, и тундру, и тайгу». Как одна из центральных тема романтических странствий, дальних дорог, мужества, стойкости и вместе с тем тоски по дому, грусти расставаний зазвучала в творчестве А. Пахмутовой — в песнях «Геологи», «Главное, ребята, сердцем не стареть», «Девчонки танцуют на палубе», «Обнимая небо» (все на стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова). Одна из лучших песен композитора «Надежда» (стихи Н. Добронравова) обрела характер широкого образного обобщения. Песня сконцентрировала в себе многие характерные черты стиля Пахмутовой, соединив точность следования за поэтической интонацией с выразительной мелодической линией, сдержанную строгость, неспешную «беседность»

тона с исподволь проступающей ностальгической обостренностью лирического высказывания.

И все же, не принижая художественных достоинств этих и многих других песен, искренне трогавших сердца миллионов слушателей, нельзя не увидеть, что тема молодежи, полная сложных, нередко драматических коллизий (именно в таком ключе она поднималась новой советской литературой, кинематографом, пусть и официально раскритикованными, — прозой В. Аксенова, фильмом М. Хуциева и Г. Шпаликова «Застава Ильича», шедшим одно время на экранах под названием «Мне двадцать лет»), в советской песне получала преимущественно идеализированное воплощение. Значительно проблемней и социально острее молодежь заговорила о себе сама, о месте в мире в самодеятельной (авторской) песне, в рок-музыке. Поэтому вотум абсолютного доверия к композиторской песне постепенно снижался. Этому способствовало бесчисленное количество крикливых, ходульных песен, наполненных неиссякаемым комсомольским задором. Они в числе других создавались и мастерами жанра, но нередко вызывали вполне понятное чувство иронии.

Сказанное в полной мере относится и к теме патриотизма, любви к Родине, традиционных для советской массовой песни. Здесь также наблюдалась тенденция снятия обязательного монументализма и излишней патетики. Само понятие «Родина» стало трактоваться не как Отчизна вообще, а как ее малая часть, понятная и близкая сердцу отдельного человека. Этот поворот очень точно отразила песня В. Баснера «С чего начинается Родина?» на стихи М. Матусовского, в поэтическом тексте которой данная идея обрела характер некоего художественного кредо: «С чего начинается Родина? С картинки в твоем букваре. С хороших и верных товарищей, живущих в соседнем дворе». Никаких громких эпитетов и деклараций, все просто, сокровенно, даже интимно. И в музыке песни, в ее выразительных речевых интонациях, в широких, привольных мелодических восходящих ходах и мягких, нежных последующих ниспаданиях, в баркарольном ритме сопровождения проступает подлинно глубокое лирическое чувство. В близкой эмоциональной тональности решены и другие песни, где образ Родины представлен как родной уголок земли — деревня,

улица, поле, лес, река. Таковы «Русское поле» Я. Френкеля (стихи И. Гофф), «Течет Волга» М. Фрадкина (стихи Л. Ошанина), «Цветы России» Е. Птичкина (стихи В. Бутенко), «Гляжу в озера синие» Л. Афанасьева (стихи И. Шаферана), «Отчий дом» Е. Мартынова (стихи А. Дементьева), «Дрозды» В. Шаинского (стихи С. Острового). Характерно, что во всех этих песнях ясно ощутима открытая или опосредованная связь с истоками — русской лирической фольклорной песней, — придающая произведениям значительность и даже масштабность при полном отсутствии внешней патетики.

Окидывая единым взглядом бесчисленное множество гражданственно-патриотических песен, созданных в 60—70-е годы, нельзя все же не заметить, что холодного пафоса и выспренней декларативности в них было куда больше, нежели искренних чувств, личных, сокровенных переживаний. Один за другим появлялись все новые песни-гимны, манифесты о Родине, Ленине, партии, коммунизме[1]. Два обстоятельства усугубляли ощущение высокопарности и фальши в восприятии подобного репертуара. Первое состояло в том, что в обществе постепенно назревало более настороженное отношение к политическим лозунгам, острее осознавался зияющий разрыв между словами и делами, очевиднее проявлялся скепсис по отношению к официальной идеологии. В этом контексте патриотические песни-гимны неминуемо воспринимались как часть общей ложной риторики. Вторым обстоятельством была форма их бытования: эстрадная или эстрадно-телевизионная. В условиях склонности к гиперболе и укрупнению, присущих большой эстраде, песенная патетика обретала еще более напыщенный, громогласный характер, вызывая зачастую чувство неловкости.

Эстрадная специфика негативно отразилась и на другой песенной разновидности — собственно лирической (лирико-интимной) песне. Еще в конце 50-х — начале 60-х годов в советской песенной лирике сложился определенный тип героя — простого, внешне ничем не примечательного, но душевного и обаятельного, живущего в обычном, даже обыденном мире, переживающего свои маленькие радости и незамысловатые печали. За подобного рода лирикой закрепилось понятие «дворовая» по названию три-

ады песен А. Островского на стихи Л. Ошанина «А у нас во дворе» и др. От этого цикла пошла целая линия песен, рисующих неброские образы застенчивых, трогательно наивных юношей и девушек. В числе таких песен «Девчата» А. Пахмутовой (стихи М. Матусовского), ее же «Ненаглядный мой» (стихи Р. Казаковой) и «Полынь» (стихи Р. Рождественского), «Девчонки, которые ждут» С. Туликова (стихи М. Пляцковского), «Бирюсинка» Э. Колмановского (стихи Л. Ошанина), его же «Где ты раньше был?» (стихи Е. Долматовского), «Не назову тебя красавицей» Л. Афанасьева (стихи Л. Завальнюка). Естественно, все эти небольшие новеллы, картинки современного быта и музыкально были связаны с русскими бытовыми истоками (осовремененными жанрами страданий, колыбельной, цыганской песни, старинного городского романса). Интерес к последнему был особенно заметен, что в 60-е годы в значительной степени обусловливалось широкой популярностью этого жанра на отечественной эстраде. Возможно, восполняя дефицит искренности, он получил невиданное распространение, вошел в репертуар многих эстрадных и академических певцов, стал основой многочисленных песенных претворений романсовости.

Интимно-бытовой стиль просуществовал на эстраде недолго: он явно вступал в противоречие с ее законами, требовавшими большей яркости, зрелищности, концертности. К тому же сама эстрадная эстетика менялась на глазах в сторону стремительного расширения выразительных возможностей. На этом пути происходило расслоение песенного жанра. В нем наметились разнонаправленные тенденции, нередко взаимопересекающиеся, но диаметрально противоположные по своей сути. Главный герой песни как бы выводился за рамки бытового, повседневного. Сама его личность делалась неординарной. Но понималась эта неординарность принципиально по-разному, а соответственно и достигалась совершенно различными путями. С одной стороны, происходило духовное, психологическое усложнение лирического героя. Главным средством образной индивидуализации была сама музыка, выразительные средства музыкально-поэтического синтеза. Ориентированные на исполнителей-профессионалов — мастеров эстрады — и на интеллектуально развитого массового слушателя,

композиторы могли позволить себе выйти за рамки привычных песенных канонов. В качестве литературной основы они зачастую избирали образцы высокой поэзии, никак не предусмотренные для песенного прочтения, содержащие глубокий психологический и философский подтекст, семантически сложный и многоплановый. Поиски музыкального эквивалента влекли за собой обогащение интонационной выразительности, усложнение мелодии, возрастание роли декламационности, вокально-речевой индивидуализации образа, модификацию куплетной структуры, тяготение к более развернутым и масштабным композициям. Стали возникать песенные разновидности, которые, сохраняя свою жанровую принадлежность, приближались к академической камерно-вокальной музыке по своей лирико-психологической углубленности и средствам ее достижения. Речь идет о песне-балладе, песне-романсе, песне-монологе, песне-речитативе. В самой музыкальной стилистике путем инкрустации или более тонкого ассимилирования претворялись приемы, интонационные формулы, сложившиеся в музыке прошлого — барочной, романтической. В русле этой тенденции можно назвать немало песенных опусов А. Петрова («Обращение», «Романс о романсе», «А на последок я скажу»), А. Бабаджаняна («Письмо», «Память»), А. Пахмутовой («Нежность», «Как молоды мы были», «Мелодия»), В. Гаврилина («Два брата», «Черемуха»), Д. Тухманова (песенный цикл «Как прекрасен этот мир»), М. Минкова («Песня Сольвейг», «Не отрекаются любя»). В них наряду с традиционной песенной поэзией емко и выразительно зазвучали стихи Д. Самойлова, С. Кирсанова, М. Дудина, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулиной, В. Тушновой.

В формирование и развитие названной песенной разновидности важную творческую лепту внес М. Таривердиев. Фактически его первые песни-речитативы на слова С. Кирсанова, Г. Поженяна, Л. Ашкенази, созданные в 60-е годы и вызвавшие поначалу достаточно критичное к себе отношение, и явились началом рассматриваемой нами тенденции. Композитор обращается к стихам, выдержанным в предельно прозаизированной манере, и, следуя их семантическим и синтаксическим особенностям, строит мелодическую линию своих песен на основе сдержанного, весьма аскетичного речитирования. Он достигает весомой и акцентной подачи поэтической мысли, выделяет важные в смысловом от-

ношении фразы, ключевые слова. В последующих своих песнях (на стихи М. Цветаевой, Б. Пастернака, М. Светлова, А. Вознесенского и других) Таривердиев находит разнообразные и тонкие приемы взаимодействия поэтической и музыкальной интонации, приближая их к типу лирико-драматического монолога. При этом композитор не лишает песенный жанр присущей ему общительности, достигает необходимого баланса простоты и сложности.

Указанная тенденция оказалась творчески весьма продуктивной, но не стала магистральной линией развития песенного жанра, за отдельными исключениями (типа театра песни Е. Камбуровой) она не смогла закрепиться на современной эстраде. Лидирующее положение на эстраде стала занимать другая тенденция. В отличие от первой, где в создании личностно значимого героя во главу угла ставилось качество музыкально-поэтического материала, она предлагала иной путь: здесь акцент делался на внешней, визуально-зрелищной стороне, театрально-сценическом облике исполнителя. Именно он становился главным, а то и единственным носителем личностного начала. На эстрадной орбите возник новый феномен — не просто исполнителя, а «звезды», предлагавшей публике не столько произведение, сколько самого себя. Фигура создателя музыки в этих условиях переставала быть значимой.

Эта ситуация обрела устойчивый характер с появлением на эстраде исполнителей нового типа и в первую очередь — яркой певицы и актрисы А. Пугачевой. Ее предельная, даже гипертрофированная откровенность в выражении личных чувств, сочетание острохарактерной, почти гротесковой манеры с трагической исповедальностью, объединение разных песен-монологов единым сюжетом, сквозной логикой образного развития, приближающих эстрадный концерт к моноспектаклю, сформировали явление, именуемое «театром песни Аллы Пугачевой». В этом театре было немало перехлестов, эпатажа, выходящего подчас за допустимые вкусовые рамки, но он был талантлив, нес художественные открытия, определенную социальность, противопоставив бесчисленным регламентациям, дозированности эмоций раскрепощенность, свободу самовыражения, и безусловно оказал серьезное влияние на весь облик отечественной музыкальной эстрады[12].

Уязвимость ситуации состояла в том, что личностей на эстраде оказалось куда меньше, чем звезд. Большие и малые концертные площадки страны, теле- и радиоэфир стала заполнять новая генерация исполнителей, в большой части вторичных и подражательных, нуждающихся в индивидуальном, постоянно обновляющемся песенном репертуаре. Многие из них эту потребность удовлетворяли собственным сочинительством. Появилось немало исполнителей-композиторов, и среди них такие вполне одаренные авторы, как В. Мигуля, Ю. Антонов, В. Добрынин, И. Николаев, создавшие немало эстрадных шлягеров, мелодически приятных и легко запоминающихся, однако не отягощенных какими-либо музыкальными или поэтическими откровениями, глубиной эмоций. В большинстве же своем создание новых песен превратилось в производство по готовым клише на основе многократно апробированных штампов, облаченных в модную упаковку. Внешнее стало доминировать над внутренним, эстрадная форма подачи песни — над ее музыкально-поэтическим содержанием.

Подчас, правда, в эстрадном шлягере проявлялось стремление выйти за усредненные образные рамки в область более глубокой содержательности, большой поэзии. В орбиту его интересов вовлекались «вечные сюжеты», поэтическая классика. Однако подлинного контакта со сложными поэтическими произведениями, как правило, не происходило, они подгонялись под эстрадные стереотипы. На деле само обращение к ним оказывалось не более чем игрой в эстетизм, иллюзией приобщения к высокому искусству. Главным же, доминирующим направлением в эстрадной песне была развлекательность и как основная ее задача — всепронизывающая танцевальность. Увлечение западными танцами началось еще в 60-е годы. Особенно популярен в советской эстрадной песне был твист — облегченный вариант рок-н-ролла. Он привносил в песню веселую, будоражащую энергетику и применялся композиторами по вполне локальному назначению. В ритме твиста были написаны такие песни, как «Лучший город земли» А. Бабаджаняна, «Эй, моряк» А. Петрова, «Последняя электричка» и «Черный кот» Ю. Саульского.

В 70-е годы в музыкальный быт молодежи вошли дискотеки, сначала самодеятельные, а затем и профессиональные, а вместе с

ними и стиль диско-музыки. Он нес в себе ощущение праздничной эйфоричности, бездумной комфортности и вскоре, расширив зону своего прикладного обитания, перешел на эстраду, тиражируемую средствами телевидения. Началась танцевальная эпидемия, не прекращающаяся и поныне. В эстрадном шлягере танцевальность была уже не приемом, используемым с определенной целью, — она обрела тотальный характер независимо от содержания поэтического текста, будь то шуточная, лирическая или драматическая песня (не отступая даже перед стихами Шекспира или Мандельштама, как в песнях А. Пугачевой).

Гедонистическая направленность, по-видимому, была заложена в самой природе эстрадности. Любопытно другое: эстрадный шлягер, уйдя от прямой идеологичности советской массовой песни, по сути своей выполнял во многом близкую миссию. Он не декларировал преимущества советского образа жизни, но всем своим обликом, атмосферой благополучия, роскошной экипировкой демонстрировал, что «жизнь хороша и жить хорошо».

Весомым альтернативным направлением по отношению к официально признанному песенному искусству, как массовому, так и эстрадному, стала самодеятельная (бардовская), или, как ее позже стали называть, *авторская песня*. Она явилась реакцией на засилье в массовой песне декларативности, бодрячества, идеологической конъюнктурности, на поверхностную развлекательность, мишурный блеск, имитацию чувств, поэтические суррогаты песни эстрадной. Авторская песня противопоставила всем им некрикливое достоинство, интеллигентность, истинность переживаний, а главное — бережное отношение к поэтическому слову как форме духовного общения. Свою оппозиционность по отношению к официальному массовому искусству не раз провозглашали сами создатели песен, но на деле эта оппозиционность была шире и острее: за объектами эстетического характера стоял определенный общественный уклад, сложившаяся в нем система духовных, этических, социальных ценностей, и система эта виделась им далекой от совершенства. «Авторская песня, — писал Б. Окуджава, — это серьезные раздумья о жизни человека, может быть трагические, может быть острые, ведь авторская песня родилась как раз из этих трагических раздумий, из острых сюжетов, из клоко-

тания души: о чем эта грусть? О жестокости нашей жизни. О недоверии к личности. О крушении идеалов. О разочарованиях. Об утратах. Об эфемерности надежд. Обо всем этом надо говорить»[13]. И хотя песни в большинстве своем не содержали открытой социальной критики, за исключением отдельных авторов (А. Галича, В. Высоцкого), но всем своим поэтическим содержанием и обликом, представляющим иной, отличный от общепринятого метод творчества, иной тип мышления, иной способ общения со своей аудиторией, отличающийся особой открытостью, они вызывали ощущение независимости и свободы. Этого было достаточно для того, чтобы данное песенное направление оказалось под запретом, «гонимо не только потому, что оно было необычно или непривычно по своей форме. Оно было подозрительно прежде всего с точки зрения различных политических и социальных соображений»[14].

Эти гонения и запреты тем более понятны, что авторская песня была не просто определенным родом творчества, но массовым социально-художественным движением. Во всех крупных городах образовывались клубы самодеятельной песни (КСП), представлявшие собой духовные, интеллектуальные объединения, организовывались несанкционированные концерты, многотысячные слеты и фестивали[15].

Самодеятельная песня родилась в середине 50-х годов, в непродолжительный период оттепели, социального обновления. Она впитала в себя и сохранила на последующие времена дух внутренней свободы, нонконформизма («Если все шагают в ногу, мост обрушивается» — А. Галич), осознание самоценности человеческой личности. Поначалу основной средой ее обитания было студенчество, и до появления бобинных магнитофонов в конце 50-х годов это были песни для небольших компаний, дружеских застолий, туристических походов. В них было много наивного, поэтических изъянов. Появлялось и тут же исчезало множество песен-однодневок, но они и не претендовали на особую художественность, выполняя по преимуществу чисто прикладное назначение. Главным требованием подобного по сути «студенческого фольклора» была искренность, доверительность тона. Эти песни еще нельзя было назвать авторскими. Скорее напротив, они были «без-

авторскими». В них царила атмосфера коллективизма, правда, совсем не такого, как в массовой песне. В свое содружество авторская песня включала не весь советский народ, а ограниченный круг единомышленников. И когда из огромной массы безымянных авторов стали выделяться лидеры жанра, такие, как М. Анчаров, Ю. Визбор, Д. Сухачев, Ю. Ким, А. Якушева, Ю. Кукин, А. Городницкий, Е. Клячкин, С. Никитин, то они были лишь лучшими среди многих — отличались более высоким уровнем мастерства (поэтического, музыкального, исполнительского), но не принципиальными качествами своих песен, которые точно так же попадали в молодежные компании, присваивались ими, а нередко и перерабатывались. Даже творчество такого индивидуально неповторимого художника, как Б. Окуджава, поначалу не было исключением, вливалось в общее движение, отражая его эмоциональную атмосферу. Своего рода гимн, песня Окуджавы «Возьмемся за руки, друзья» с этой точки зрения может считаться символом, художественным и нравственным кредо самодеятельного песенного движения на его начальном этапе.

Расцвет жанра приходится на 60-е годы. С появлением бытовой записывающей техники вновь рожденные песни стали стремительно распространяться по всей стране, выйдя за рамки «песен для своих». Жанр начал менять свой облик. На смену коллективизму пришло более личностное осмысление окружающей жизни, бóльшая субъективная окрашенность, лирическая самоуглубленность. Это отразилось и в способе исполнения: совместное, групповое пение, распространенное в молодежных компаниях, начало уступать место индивидуальному, «от первого лица». Именно в это время и возникло новое определение жанра — «авторская песня». Его ввел В. Высоцкий, понимая под ним такой способ существования песенного жанра, когда единый художник становился полновластным хозяином созданного — от замысла до его реализации: поэтом, композитором, певцом, аккомпаниатором (как правило, на гитаре) в неразрывном единстве всех составляющих.

Однако, главным здесь был даже не сам факт синкретизма, а то, чем он наполнялся. В песенном творчестве каждого из создателей существовал единый герой — сам автор, даже если он ли-

действовал, перевоплощаясь, как у Высоцкого или Кима, в разных персонажей. Жанр оказывался неким универсальным актом самовыражения личности и при этом личности самобытной, смело мыслящей и, разумеется, художественно одаренной. Именно до таких фигур и дорастали наиболее известные авторы. Среди них были ученые, инженеры, педагоги, врачи, артисты — словом, цвет отечественной интеллигенции. В их числе оказались и профессиональные поэты: Б. Окуджава, А. Галич, В. Высоцкий, Н. Матвеева, Ю. Ким. Поэтому авторскую песню самодеятельной можно считать лишь отчасти. Уже в ранней бардовской песне была высока ценность слова, поэтического образа, стремления к его свежести, незатертости. В более поздней — авторской, связанной с деятельностью превосходных поэтов (обладавших индивидуальной интонацией, манерой), эта тенденция многократно усилилась. Расширился не только круг тем, образов, усложнились и обогатились сами средства поэтического высказывания, а это открывало путь к новым формам музыкально-поэтического синтеза.

Проблема соотношения поэтического и музыкального начал в авторской песне не проста. Критиками-профессионалами зачастую ставилась под сомнение вообще ее принадлежность к музыкальному искусству. Творчество создателей песен рассматривалось исключительно как поэтическое, музыке же отводилась чисто прикладная роль — способа озвучивания слова, а потому ее собственно художественные качества определялись как сугубо вторичные. Свой вклад в подобное понимание жанра внесли и сами творцы, возможно опасаясь упреков в музыкантском непрофессионализме. Окуджава окрестил его как «поэзию под аккомпанемент». Поначалу жанр таковым и был. Однако по мере его развития музыка переставала быть только резонатором слова, обретая куда более значительные и самостоятельные функции, участвуя на равных в формировании музыкально-поэтического синтеза. Более того, в лучших песенных образцах проявилась авторская индивидуальность интонационно-мелодического решения, позволяющая непредвзятым слухом без труда ощутить музыкально-стилевые отличия песен Б. Окуджавы и В. Высоцкого, А. Суханова и А. Дольского, С. Никитина и Ю. Кима. Это индивидуальное в значительной степени, конечно, обусловливалось непов-

торимой исполнительской манерой каждого из авторов, даже тембровой окраской их голоса, являющегося важной составной художественного образа. Песни Окуджавы трудно представить без его негромкого, задушевно-мягкого и всегда немного печального тона обращения к слушателям, песни Высоцкого — без его страстной, надрывной до хрипоты исполнительской интонации, а песни Матвеевой — без тонкого, чистого, наивно-детского характера голоса.

Но проявление индивидуального стиля этим не исчерпывается, затрагивая область музыкального текста. При общем весьма настороженном отношении композиторов-профессионалов к авторской песне наиболее чуткие из них к природе жанра не раз отмечали в числе прочих и собственно музыкальные ее достоинства. А. Шнитке, размышляя об искусстве Высоцкого, подчеркивал наряду с другими и чисто «композиторские особенности» его таланта: «Большая часть песен Высоцкого отличается величайшей тонкостью и нестандартностью и по количеству тактов во фразе, и ритмикой, как бы создающей свой пульс рядом с пульсом метрической основы его песен... Потом много таких очень тонких подробностей и в гармонизации, и в мелодике, и в кадансах... Все это в целом выражено именно музыкальными средствами»[16].

Музыкальная сущность жанра в песнях Окуджавы обусловлена самой природой его стихов, их поэтической лексикой, структурой, синтаксисом. Они просты и ясны по форме, им присущи квадратность, периодичность строения, ясная рифмованность строк, округлость строфы, наличие частых повторов, строгая метричность. Стихи словно просятся быть музыкально проинтонированными, пропетыми. Музыка, причем чаще всего бытовая, уличная, звучит и в их поэтическом сюжете: «Грохот палочек... то ближе он, то дальше» («Веселый барабанщик»), «Музыкант в лесу под деревом наигрывает вальс» («Лесной вальс»), «В пустом саду флейтист играет» («Старый флейтист»), «Во дворе, где каждый вечер все играла радиола» («Песенка о Леньке Королеве»). Музыканты и духовые оркестры, песни и романсы, вальсы и марши, наполняющие образный мир поэзии Окуджавы, инициируют и соответствующее музыкальное решение, уходящее своими ис-

токами в интонации и ритмы музыкального обихода разных времен. В его песнях слышны отголоски русского бытового романса и современного студенческого фольклора, старых солдатских песен и песен времен Великой Отечественной войны, садовой музыки и «блатного» репертуара, танцев и уличных наигрышей. Но весь этот бытовой слой, расширяющий ассоциативный спектр песен, переплавляется в нечто совершенно новое, лишь напоминающее о жанровых прообразах: все здесь в корне переосмыслено и окрашено индивидуальной авторской интонацией. Ей свойственны исповедальность, интимность тона, характер спокойной беседы.

Неброская и вместе с тем изысканная простота рождает ощущение некоторой двойственности, наличия второго смыслового плана. Само это явление также обусловлено особенностями поэтики: образно ясной, наполненной жизненными реалиями и вместе с тем содержащей глубокий подтекст, метафорическую иносказательность. На подобном параллелизме построены многие песни: «На фоне Пушкина снимается семейство», «Заезжий музыкант», «Сентиментальный марш», «Моцарт на старенькой скрипке играет», «Песенка старого шарманщика», «Песенка о ночной Москве». И в каждой из них Окуджава находит внешне простую, но точную по своей выразительности мелодическую идею, отражающую поэтическую многозначность произведения. Так, в «Песенке старого шарманщика» он воссоздает ритмоинтонационную формулу широко известной шарманочной песни «Разлука ты, разлука», монотонно повторяя ее. Но в какой-то момент небольшим мелодическим штрихом он перекрашивает тему, заставляя ощутить щемящую боль, таящуюся за видимым весельем («Хватило бы улыбки, когда под ребра бьют»). В «Песенке о ночной Москве», где сквозь конкретную событийность, как лейтмотив, проходит главный образ-символ — «надежды маленький оркестрик под управлением любви», — автор строит мелодическую линию так, чтобы высветить эту основную фразу. Медленно, уступами мелодия речевого склада поднимается наверх и, достигая своей вершины на ключевых словах песни, выливается в широкий полутораоктавный распевный мелодический оборот.

Иной поэтический мир песен Высоцкого обусловил и разительно отличающуюся палитру музыкально-выразительных средств. Его стихи, называвшиеся «охрипшей совестью» поколения, представляют отчаянное, до боли, правдоискательство, содержат невиданные для песенного жанра контрасты. В них соседствуют, образуя взрывную смесь, высокое и низкое, проникновенный лиризм и проза повседневности, жизнь и смерть, веселый юмор и отчаяние, едкая саркастичность и открытый трагизм. И еще одно сочетание, чрезвычайно важное для музыкального решения песен, — яркая театральность и углубленная исповедальность. Наполненные конкретикой событий и персонажей, песни превращаются в театрально-зримые сцены, характеристические портреты, монологи и диалоги. Это неминуемо отражается на особенностях интонирования. В мелодическом облике песен господствует речевая выразительность, свойственные декламации свобода и импровизационность: короткие, рубленые фразы, заставляющие акцентно звучать каждое слово, нервная, с частым паузированием изменчивая и напряженная ритмика. Так построены песни «Охота на волков», «Я не люблю», «Он не вернулся из боя», «Вершина», «Прощание» и многие другие. Но кто бы ни был героем песни, от чьего бы имени ни шла речь, на всем лежит отпечаток обостренного авторского переживания, личной сопричастности («Сейчас глаза мои сомкнутся, я крепко обнимусь с землей», «Только кажется мне: это я не вернулся из боя»). Поэтому даже самый жесткий или саркастически заостренный тип интонационного высказывания содержит лирическую экспрессивность.

Песни Ю. Кима тоже театральны, только это театр принципиально иного рода: не переживания (или сопереживания), как у Высоцкого, а театр представления, масок — веселый, эксцентричный, остроумно-изящный. Его песни «Я клоун», «Петрушка», «Не грусти», «Рыба-кит», «На сейнерс» буквально просятся на театральные подмостки, а многие из песен Кима обрели вторую жизнь в спектаклях и кинофильмах. В его песнях-сценах, пародийных куплетах, иронических монологах содержится ярко выраженное игровое начало, и это качество в равной мере проявляется как в поэтическом, так и в музыкальном, интонационно-ме-

лодическом содержании песен: в их остроумных музыкальных стилизациях, неожиданных мелодических поворотах, тональных сдвигах, метроритмических сбоях, шаржированной преувеличенности интонационных характеристик.

Одним из направлений в развитии авторской песни стало ее обращение к «чужим» стихам: поэтической классике, лучшим образцам современного поэтического творчества. В песнях В. Берковского, А. Дулова, С. Никитина и других авторов зазвучала поэзия В. Шекспира, Р. Бернса, П. Верлена, А. Ахматовой, Э. Багрицкого, Б. Пастернака, Д. Самойлова, И. Бродского, Ю. Левитанского, Ю. Мориц. На первый взгляд это вступало в противоречие с эстетикой жанра, синкретизмом, идеей универсальности проявления авторского начала. Однако при чутком и бережном отношении к высокой поэзии авторская песня не теряла свою природу. «Чужие» стихи осмысливались как собственные, выражающие нравственную позицию, жизненные представления их «нового автора» — создателя музыки. В этой ситуации характер музыкальной интерпретации становился особенно значимым. В лучших из песен она не могла не откликнуться на глубокое и сложное поэтическое содержание стихов, на разнообразие поэтической лексики динамизацией музыкальной формы, обогащением мелодико-интонационных, ладогармонических, метроритмических средств, повышением роли сопровождения, большим разнообразием типов фактуры, инструментализмом, приемами звукоизобразительности[17].

Пик популярности авторской песни пришелся на 60-е — первую половину 70-х годов. В конце 70-х — 80-е годы, завоевав наконец-то официальное признание, она стала выходить на профессиональную эстраду, звучать в радио- и телеэфире, записываться на пластинки. Появились авторы-исполнители, признающие исключительно эстрадный (прежде всего коммерческий) способ выступлений. У «аборигенов» жанра было обратное: в новых условиях песня сохраняла свою стилистику, характер общения с аудиторией. Сам жанр, включенный в новую ситуацию бытования, стал у авторов последующих генераций перерождаться, терять свои природные качества, обретая иные. В движении авторской песни стало происходить расслоение, клубы самодеятель-

ной песни распадались, все более отчетливо обнаруживались признаки кризиса жанра. Этому способствовало и массовое увлечение молодежи новым родом самодеятельного музицирования — биг-битовым, которое отодвинуло авторскую песню на периферию.

Отечественная *бит-музыка* (именно так она поначалу называлась — понятие «рок» появилось позже) возникла на волне невиданной популярности первых записей группы «Битлз», дошедших до СССР в середине 60-х. Затем популярность обрели и другие западные рок-группы, совершившие переворот в массовом музыкальном сознании. По всей стране стало появляться огромное число молодых поклонников этого нового вида музыки — «битломанов». Они, не ограничиваясь только слушанием и перезаписью, начали организовывать собственные бит-группы, копировавшие, подчас «дословно», репертуар знаменитой ливерпульской четверки, других ансамблей, либо создававшие собственные песни в подражание своим кумирам и исполнявшие их на английском языке. Количество таких групп множилось с молниеносной быстротой. Гонения и запреты со стороны официальных органов, прессы, обвинения во всех идеологических грехах только подогревали и активизировали этот процесс.

Однако этап подражания не мог быть продолжительным, возникала естественная потребность «заговорить» на своем языке, подчинить пришедший извне род музыки, найти в нем свои пути и способы самовыражения. Таких путей по большому счету было два, и они ясно обнаружились уже на ранней стадии отечественного бита. Первый путь состоял в социокультурной оппозиции официальному массовому искусству, в нонконформистской форме жизнедеятельности и творчества, то есть в развитии традиций и основ западной рок-музыки, перенесенных на благодатную в данном смысле отечественную почву. Этот путь был увлекателен, но труден и дискомфортен. Музыканты, избравшие его, вынуждены были долгое время вести полуподпольное существование, образовав советский рок-андеграунд. Второй путь был куда более компромиссным: он восходил к попыткам адаптировать выразительный комплекс средств рок-музыки к общепринятым канонам

и нормам, к господствующей системе ценностей (социальных и художественных), к существующим — профессиональным и самодеятельным — культурным институтам. На этом пути и возникло явление, получившее название ВИА (вокально-инструментальный ансамбль), весьма неопределенное, утвердившееся, однако, в качестве жанровой дефиниции.

ВИА взяли на вооружение сугубо внешние стороны рок-стилистики: исполнительский состав (электрогитары, клавишные, ударные), сочетание в одном лице вокального и инструментального начал, энергетику битового ритма, оглушительную громкость звучания, достигаемую мощной усилительной аппаратурой, некоторые элементы сценического имиджа рок-музыкантов. Но все то, что в роке несло в себе дух протеста, неудовлетворенности, было выражением личной социальной позиции авторов-исполнителей, подчас жестким и нарочито огрубленным, в ВИА обретало характер вполне благопристойный: безраздельный оптимизм в полном соответствии с эстетическими стереотипами советской массовой и эстрадной песни. ВИА и ориентировались на эти модели, на эстрадно-концертные формы исполнительства, и в конечном счете они достигли искомого результата, заняв на полтора десятилетия господствующее положение на советской музыкальной эстраде.

Начиналась же деятельность ВИА как исключительно самодеятельная и по характеру творчества, и по способам бытования, и по уровню профессиональной подготовленности исполнителей — точнее, ее полному отсутствию. Подобный принцип музицирования создавал иллюзию легкости и общедоступности, техническая оснащенность подменяла наличие каких-либо исполнительских навыков. С появлением профессиональных ансамблей самодеятельная ветвь не только не пошла на убыль, но, напротив, получила моральное подкрепление, обрела еще большую массовость. В школах, институтах, клубах, дворцах культуры организовывались свои ансамбли. В середине 70-х годов число только зарегистрированных ВИА по стране приближалось к 160-ти тысячам. Художественный уровень большинства из них был ниже самой снисходительной критики. Поначалу настороженное официальное отношение к этому поветрию постепенно сменилось

вполне благосклонным — движение представляло совершенно безобидный, социально толерантный способ творческого самовыражения молодежи. Для самодеятельных ВИА начали выпускаться репертуарные сборники, методическая литература.

Так же достаточно легко ВИА пробили себе дорогу на профессиональную концертную эстраду. Жанр был популярен, любим молодежью, и филармонии охотно стали принимать на работу наиболее добротные ансамбли. Первыми были «Поющие гитары» в Ленинграде, «Веселые ребята» в Москве и «Песняры» в Минске. Затем в конце 60-х — 70-е годы статус профессиональных получили «Голубые гитары», «Ариэль», «Цветы», «Пламя», «Надежда», «Добры молодцы», «Сябры», «Ялла», «Коробейники» и еще сотни групп. Им была предоставлена возможность выступать в многочисленных телевизионных и радиопрограммах, записываться на грампластинки, участвовать и побеждать в различных всесоюзных песенных и эстрадных конкурсах. Большинство ансамблей были как две капли воды похожи друг на друга, малоразличимы по звучанию и по стилю. Однообразие и безликость проявились и в исполняемых ими песнях, что вполне объяснимо. Ансамблей было много, репертуар требовался огромный, и на первых порах за создание его взялись главным образом руководители и участники групп, что при наличии готовых стандартов и клише было делом совсем нехитрым.

Профессиональные композиторы-песенники отнеслись к ВИА без особого интереса, не приняв их музыкальную стилистику. Однако стремительное распространение и невероятная популярность этой формы музицирования заставили профессионалов изменить свое отношение. В условиях, когда композиторская востребованность резко снижалась, нельзя было стоять в стороне от этого песенного движения. Необходимо было пойти с ним на контакты, попытаться повернуть его в нужное русло. Были предприняты и конкретные, организационно-бюрократические меры по закреплению такого альянса. ВИА, пришедшие на профессиональную сцену из самодеятельности, оказались в этом смысле вполне управляемыми[18]. Заботясь об идейном и художественном уровне репертуара, Министерство культуры отбирало наиболее популярные песни советских композиторов и заказывало для ВИА их аран-

жировки. Однако бюрократическим путем решить проблему ассимиляции традиционной массово-эстрадной песни в условиях стилистики, достаточно ей далекой, было невозможно. Подчиняясь ограниченным, но жестким и унифицированным требованиям данного рода музицирования, она теряла свое лицо, интонационно-ритмическую индивидуальность, подгонялась под все те же стандарты и музыкальные штампы.

Были, однако, и удачные опыты содружества. Они возникали в тех случаях, когда композиторы и музыканты ВИА в совместном творчестве, осмысливая потенциальные возможности биг-битового стиля, искали и находили новую интонационно-ритмическую выразительность, свежие тембровые краски. Первыми успешными результатами такого сотрудничества можно считать совместную работу М. Фрадкина с группой «Самоцветы» Юрия Маликова, О. Фельцмана с группой «Цветы» С. Намина. А. Пахмутова и ВИА «Песняры» В. Мулявина создали талантливый ансамблевый вариант песен «В земле наши корни», «Белоруссия» и популярной «Беловежской пущи». В этом творческом тандеме щедрый мелодический дар Пахмутовой тембрально обогатился. С различными вокально-инструментальными ансамблями плодотворно сотрудничали и А. Рыбников, Р. Паулс, В. Мигуля, Г. Гладков. Для композиторов этого поколения биг-битовый стиль уже не был чужим, пришедшим извне — он становился естественным элементом современной им звуковой среды. Показательно в этом плане творчество Д. Тухманова, отношение которого к данному виду музицирования было не сторонним. Он сам организовал ряд ансамблей, играл в них на клавишных инструментах и силами музыкантов ВИА записал свои известные альбомы «Как прекрасен этот мир», «По волне моей памяти», «НЛО».

Эти альбомы отразили более общую тенденцию — стремление некоторых наиболее инициативных групп и музыкантов выйти за рамки простых песенных форм, сложившихся жанрово-стилевых стандартов и попытаться найти индивидуализированные творческие решения, новые музыкальные идеи. Здесь обозначились два наиболее характерных направления поисков, нередко объединявшиеся, взаимодополнявшие друг друга. Первое состояло в расширении стилевых границ, в обращении к национальным

музыкальным традициям, фольклорным истокам. Соединение их с биг-битовыми приемами нередко носило формально-механический характер, но на этом пути встречались и удачи.

Второе направление исходило совсем из других задач: оно представляло собой попытки освоить более развернутые композиции, отталкиваясь от куплетно-строфических песенных структур. Не так много групп решались на подобное экспериментирование. Среди них «Автограф» А. Ситковецкого, создавший масштабное, не лишенное драматизма музыкальное полотно «Ирландия — Ольстер» с чертами хард-рока, яркими инструментальными эпизодами, отдельными элементами сквозного развития. Интересны опыты ВИА «Ариэль» Ярушина в претворении русских народно-песенных тем. Ансамбль начал с их простых обработок, проявив при этом бережность и творческую фантазию в соединении биг-битовых составов с народными инструментами. Подлинным напевам придавались новые изобретательно найденные тембровые, гармонические краски. Следующим шагом ансамбля стало создание более целостных, фантазийных песенных композиций типа вокально-инструментальной сюиты сквозного развития — именно так построены «Русские картинки». Итогом этих поисков явилось театрализованное действо «Сказание о Емельяне Пугачеве» (по поэме С. Есенина), приближающееся к рок-опере по своему музыкально-драматургическому решению. Путь создания на фольклорной основе монументальных синтетических в жанровом отношении композиций избрал для себя и ансамбль «Песняры». В рождении первых советских рок-опер деятельное участие принял еще один постоянно экспериментировавший коллектив — ВИА «Поющие гитары» А. Васильева. В его исполнительской интерпретации нашли свое воплощение рок-оперы «Орфей и Эвридика» А. Журбина и «Фламандская легенда» Р. Гринблата.

На фоне полноценной творческой жизнедеятельности отдельных (крайне немногочисленных) вокально-инструментальных ансамблей еще более очевидной была безликость основной их массы — групп, бесконечно эксплуатировавших одни и те же приемы, давно апробированные и уже набившие оскомину. За два десятилетия существования ВИА их основная слушательская ауди-

тории повзрослела, и ее уже не могли удовлетворить музыкально-поэтическая скудость и банальность образов, тем и средств. Новое же поколение нашло себе других кумиров в куда более увлекательном и многообразном мире рок-музыки. К середине 80-х годов стало ясно: ВИА как форма массового музыкального творчества свои возможности исчерпал.

Становление отечественной *рок-музыки* проходило в атмосфере жесточайшей борьбы и неприятия ее со стороны партийно-комсомольских бюрократических структур, официальной прессы, профессиональных композиторов и музыкальных критиков, а также деятелей советской культуры, литературы и искусства. Ее обвиняли во всех возможных и невозможных грехах: от внешнего вида музыкантов, их нравственной распущенности, примитивности до полной бездуховности и идеологической диверсии. По этому поводу не принято было стесняться в выражениях. С. Михалков был не одинок, когда уже в 80-е годы назвал рок-музыку «заразой, нравственным спидом, средством одурманивания молодых людей, почвой, на которой может расти что угодно, от наркомании до проституции, до измены Родине, до уголовных преступлений»[19].

Среди многочисленных оснований для критики одним из постоянно фигурировавших была вторичность советского рока, его подражательность по отношению к зарубежным рок-группам, прозападная ориентация. Отечественный рок действительно довольно быстро освоил сущностные структурно-языковые средства и приемы западной рок-музыки. Он принял их как необходимые, устойчивые, архетипические свойства жанра, однако избрал при этом свой путь развития, весьма далекий от копирования зарубежных образцов. Иные традиции, другие социальные и культурные условия неминуемо трансформировали исходную модель. Были, разумеется, и подражательные ансамбли, и даже целое направление — «хеви метал», представленное такими группами, как «Круиз», «Ария», «Черный кофе», «Мастер», профессионально добротными, но напрочь лишенными какого-либо своеобразия. Сценическим имиджем, специфическим саундом (жесткое, звенящее звучание электрогитар, мощные ударные, обилие звуковых

эффектов), повторяющими стиль и исполнительскую манеру многочисленных англо-американских «металлических» групп типа «Блэк сабат» или «Металлика», ансамбли доказывали свою вторичность. Но как раз они-то не испытывали особых тягот борьбы и с начала 80-х годов прочно обосновались на профессиональной сцене, обрели свою многочисленную аудиторию (преимущественно тинэйджеров). Филармониями страны они нещадно коммерчески эксплуатировались.

Рок-музыка 60—70-х годов была куда менее технически оснащенной. Ее экипировка, инструментарий, усилительная аппаратура, особенно на первых порах, были невысокого качества. Однако она все же обладала элементами самобытности, не имела прямых зарубежных аналогов и, при всех заимствованиях, представляла собой часть нашего реального социума. В какой-то мере она даже была «обречена» стать непохожей на западный рок: у нее не было материальных возможностей подражать импортному образцу. Кустарно изготовленные или акустические инструменты не могли соперничать с дорогостоящей электронной техникой. Но скудость ресурсов оказалась по-своему продуктивной, подсказав иной путь развития: с акцентом не на собственно музыкальной, инструментальной (как в хард-роке), а на вокально-поэтической стороне создаваемых сочинений, где главным элементом стало слово. Как это ни парадоксально, сам путь имел свои некоторые отдаленные традиции в русском классическом музыкально-поэтическом искусстве и ближайшего предшественника — авторскую песню. С движением авторской песни рок-музыкантов сближали не только творческие приоритеты, осознание своей социальной роли — среди современных бардов им в этом плане особенно был близок Высоцкий, которого нередко называли первым советским рок-певцом, но и фольклорный способ бытования, клубные формы жизнедеятельности, магнитофонный канал распространения. Кроме того, некоторые рок-музыканты зачастую исполняли свои песни соло под акустическую гитару, записывали сольные альбомы, тем самым приближаясь к бардовской исполнительской манере. Это направление получило свое стилевое обозначение — бард-рок. Среди его представителей — А. Градский, А. Макаревич, Б. Гребенщиков и А. Башлачев, рано

ушедший из жизни, а потому не столь популярный, но наделенный богатым и тонким поэтическим даром. Последний был автором многочисленных песенных баллад, песен-исповедей и среди них знаменитой песни-символа рок-движения — «Время колокольчиков».

Конечно, в социальном плане рок в сравнении с авторской песней был острее, жестче и обнаженней. Теоретики, идеологи рока, появившиеся в недрах рок-движения, оценивали его не столько как музыку или искусство вообще, сколько как «специфическое социальное явление», «своего рода мировоззренческую платформу»[20].

В застойную эпоху лицемерия и фальши, именуемую «развитым социализмом», рок взял на себя миссию выразителя молодежного протеста, противопоставив идиллическим мифам официальной массовой культуры иную, куда менее радостную картину современной жизни. Советская идеологическая машина к этому времени была уже достаточно слаба для того, чтобы уничтожить рок-движение, — оно было слишком широким: возникали новые рок-ансамбли, во всех крупных городах создавались рок-клубы со своей «самиздатовской» прессой, самодеятельными студиями звукозаписи, безафишными концертами (информация о них распространялась молниеносно), со своими «группами поддержки». Но системой запретов и ограничений она лишила отечественный рок возможности легального существования. Возник советский «рок-андеграунд».

Понятие «андеграунд» в западной рок-культуре было скорее метафорическим, у нас же оно обрело буквальный смысл: рок рождался в подземельях, подвалах, кочегарках. Многие его создатели — интеллигенты по своей духовной сущности — вели люмпенский образ жизни: в котельной сочинял свои песни кочегар В. Цой, сторожем служил П. Мамонов, дворником — А. Башлачев, написавший в своей песне: «Что же теперь ходим круг да около на своем поле, как подпольщики». В подобном существовании была, однако, и определенная «концепция»: самим стилем жизни они декларировали собственную независимость, нонконформизм. Жизнь превращалась в своего рода творчество в его театрализованно-маскарадных формах, обретала абсурдистски-

гротесковый оттенок. И наоборот — творчество оказывалось прямым продолжением жизни, ее карнавальности, игровой стихии. Нигде в западной рок-музыке иронически-гротесковый способ самовыражения не занимал столь большого места. Пародийность, площадной юмор, артистическое юродство, карнавальная эксцентричность, так называемый «стеб», поэтика абсурда наполнили отечественную рок-музыку, придав ей совершенно специфический характер. Через разнообразные формы смеха она реализовывала свободу от требований официальной эстетики, свое ироническое отношение к социальным и культурным ценностям. Эта линия советского рока, особенно характерная для так называемой «новой волны», утвердилась в 70-е годы. Она уходила своими корнями в богатую отечественную традицию, начиная с русского скоморошества, народной низовой (в частности, частушечной) культуры и кончая эстетизированным абсурдизмом обэриутов с их «битвой со смыслами» — Д. Хармса, А. Введенского, Н. Заболоцкого.

Объекты пародирования и формы карнавализации были самыми разными. Стилистика одной из первых советских рок-групп с характерным названием «Скоморохи» создавалась в середине 60-х годов А. Градским, была целиком на соединении рок-н-ролльных форм с элементами русской фольклорно-смеховой музыкально-поэтической лексики: частушек, страданий, блатных песенок, прибауток. Группа «АВИА» строила свои программы как гротесковое шоу с участием небольшого оркестра и физкультурной группы, с массовой маршировкой и построением пирамид в духе официозных театрализованных празднеств. Соответствующим образом стилизовалась музыка, высмеивавшая казенную помпезность и живучесть устаревших кодов советской массовой музыкальной продукции. Само название группы несло в себе полемический вызов: «АВИА» означало антиВИА[21].

Однако все эти «странные» смешения, карнавальные мезальянсы не были самоцельными. Они — основа игровой поэтики отечественного рока, антиномичности его образно-смысловых планов, двухслойности содержания, гротесковой амбивалентности низкого — высокого, быта — бытия. И при этом, сколь бы ни была сильна линия пародийного снижения, социального негативизма, в рок-музыке возвышающая тенденция прослеживается как

доминирующая, как движение от обыденного к поэтическому, духовному.

Следует иметь в виду, что рок — явление внутри себя крайне поляризованное, а его социальные и художественные функции обладают большой степенью автономии. На одном полюсе находится рок в его социально гипертрофированном назначении и в сведении до минимума эстетических функций, здесь социальный барьер, негативизм перерастает в барьер эстетический, выражающийся в формах нарочитого эпатажа, сознательно скандального имиджа, смакования примитива[22].

На другом полюсе оказался рок, не порывающий со сферой эстетического, наделенный комплексом музыкально-поэтических достоинств, склонный к чисто художественному эксперименту. В рамках жанровых стандартов он обладал стилевой индивидуальностью. Однако это не отменяло его социальных функций, хотя и не требовало их с непреложной неизбежностью: здесь социальность выходила за рамки сиюминутной актуальности в область сложных проблем бытия, нравственных вопросов современности, более широкого содержания. С последним в свою очередь было связано усложнение поэтической образности, заострение музыкальной выразительности. Наметились две относительно самостоятельные, хотя и взаимосвязанные линии. Первая акцентировала поэтическую сторону рока. Музыкальная составляющая не была при этом исключительно прикладной, озвучивающей слово: при этом она все же подчинялась ему и существовала лишь в условиях музыкально-поэтического синтеза (эта линия в отечественном роке, как уже говорилось ранее, была доминирующей). Однако существовала и вторая линия, где музыкальная грань оказывалась определяющей, а то и вообще эмансипировалась, обретала самодовлеющий характер. Ярким подтверждением тому стало возникновение инструментального рока, требующего от авторов-исполнителей повышенного внимания к имманентно-музыкальной выразительности, мелодической и композиционной изобретательности, ритмической фантазии, поисков в сфере звукового колорита. Характерно, что пионеры советского рока, первыми пробившие дорогу из рок-подполья на профессиональную эстраду и они же его самые большие долгожители, — «Машина време-

ни» А. Макаревича и «Арсенал» А. Козлова — наглядно демонстрировали именно эти две указанные линии.

«Машина времени» для молодежи 70-х годов была культовой группой. Ее песни, минуя каналы массовой информации (официальные СМИ их, естественно, не пропагандировали), обрели невиданную популярность по всей стране, их пели, знали наизусть даже там, где группа никогда не бывала[23]. В музыкальном отношении «Машина времени» не создала какой-либо самостоятельной роковой концепции, но это была первая русскоязычная рок-н-ролльная группа, что уже само по себе было ново. Главное, следуя традиции бардовской песни, музыка помогала ясно прочувствовать смысл каждого слова, а роковая ритмика придавала ему еще большую значимость.

Многочисленные рок-группы, появившиеся вслед за «Машиной времени» в 70—80-е годы в разных городах страны, в большей своей части (за исключением «Тяжелого металла» и некоторых арт-роковых экспериментов) придерживались именно этого направления отечественной рок-музыки, основанного на приоритете поэтически-смыслового начала. Наиболее последовательными приверженцами данной линии стали ленинградские рок-группы: «Аквариум» (впоследствии значительно усложнивший свою музыкальную стилистику), «Телевизор», «Пикник», «Странные игры», «Алиса», «Кино». Все они были достаточно разными — стремление быть непохожими друг на друга исходило из установки противопоставить стандартам массового сознания и поведения искусство свободы личного самовыражения. Но было в них и нечто общее. В отличие от «Машины времени» и других московских групп, ленинградский рок был социально обнаженнее, жестче, злее, в нем отражалась больше проза жизни. Подобный музыкально-поэтический строй должен был соответствовать реальным условиям андеграунда. Рок стремился громко говорить о наболевшем: фальши и лицемерии, царящих в обществе, человеческом равнодушии, всеобщей пассивности, социальной несправедливости, и с надеждой — о грядущих изменениях, об обновлении жизни («Кино» В. Цоя). Но при всей публицистичности ленинградский рок никогда не доходил до панковского эстетического анархизма — прежде всего благодаря несравненно более

высокому уровню литературных текстов, содержавших в себе не только прозаизмы, жаргон, огрубленную уличную речь, но и притчевость, активную метафоризацию, лексику высокой поэзии, обнаруживавшую связи с русской поэтической классикой начала XX века — В. Хлебниковым, Н. Гумилевым, М. Кузминым. Кроме того, в нем проявлял себя пронзительный лиризм, часто скрытый за внешней ироничностью, остраненностью. С особой силой и болью он зазвучал в песнях лидера «Кино» В. Цоя — кумира молодежи 80-х.

Особое место в ряду ленинградских рок-групп занимает «Аквариум» Б. Гребенщикова, возникший в начале 70-х годов в русле «новой волны», завоевавший популярность, сравнимую разве что с «Машиной времени». На протяжении почти трех десятилетий (при всех своих внутренних модификациях) группа сохранила самое влиятельное положение в отечественном рок-движении[24]. Пройдя в своих первых альбомах («Искушение св. Аквариума», «Притчи графа Диффузора») этап открытого социального и эстетического негативизма, эпатажного абсурдизма, увлечения сленгом и бранной лексикой, граничащими с панк-роком, «Аквариум» пришел в 80-е годы к усложнению всей образной системы, выходу за рамки сиюминутной реальности в мир мифологически-фантазийный, полный многозначных символов. Актуализированное сменилось вневременным, остросоциальное — общефилософским. Основой подобной эволюции стала поэзия Б. Гребенщикова, образно и стилистически сложная, не поддающаяся однозначному истолкованию, наполненная многочисленными аллюзиями и изощренными ассоциативными сцеплениями[25]. Стихи Гребенщикова по своей художественной ценности бывают зачастую настолько самодостаточными (не случайно они издаются отдельными поэтическими сборниками), что как будто бы и не требуют обязательной музыкальной интерпретации. Однако на самом деле функция музыки в композициях «Аквариума» чрезвычайно велика. В силу определенной эзотеричности поэтических образов открываются особые возможности ввести слушателя в необходимую эмоциональную атмосферу.

«Аквариум», безусловно, самая музыкально интересная среди групп «текстового» направления. Ее музыкальный «ряд», сле-

дуя за поэтическим, также обнаруживает широту и многообразие стилевых истоков. С одной стороны, он опирается на канонические предроковые и роковые формы (мейнстрим): блюз, ритм-энд-блюз, кантри, «классический» рок-н-ролл. С другой — ощутима необходимость привлечения внероковых жанрово-стилистических приемов и средств. Даже сам состав группы постоянно варьируется и к характерно роковому набору электроинструментов добавляются инструменты симфонического оркестра или излюбленная волынка. Из стилевых истоков, наиболее типичных для «Аквариума», следует назвать европейскую доклассическую музыку — ренессансную лютневую и особенно барочную («У императора Нерона», «Колыбельная»); фольклорную, как русскую («Бурлак», «Ласточка»), так и инонациональную — англокельтскую («Смерть короля Артура», «Электричество»), традиционную восточную («Встань у реки», «Черный брахман»). Наконец, неотъемлемой составляющей практически всего творчества группы становится городской романс как в его исконном виде, так и в современной модификации (авторская песня). Апелляция к различным музыкальным пластам сближает «Аквариум» с группами арт-рокового направления.

Истоки второй линии в развитии советского рока — собственно музыкальной (не столь представительной, но творчески продуктивной) — восходят к «Арсеналу» А. Козлова, коллективу джаз-роковому. Многие его участники, как и сам лидер, — высокопрофессиональные музыканты — пришли из джаза. Они-то и привнесли в роковую стилистику джазовую импровизационность, виртуозный инструментализм, принцип концертирования, композиционную свободу, сложную ритмическую и полиметрическую организацию, рок-н-ролльную остинатность. Пройдя этап формально-технических опытов, «Арсенал» пришел к созданию чисто инструментальными средствами концептуальных композиций и даже концептуальных программ. Так, одна из них стала воплощением темы современной личности в мире индустрии, техницизма, бездушной машинерии, подчиняющих себе человека, превращающих его в бесчувственный робот. Сама тема, открытая еще романтическим искусством (например, с его куклами, принимающими человеческий облик), обрела, как известно, в XX веке

новую актуальность. Музыкально-драматургической основой подобной концепции явилась полистилистическая игра[26]. Символом современного человека-робота стала здесь музыка в стиле брейк-данс (или, как определил ее А. Козлов, «электропантомима»). Сам этот стиль, отразивший в своей пластике образ механического человека, предстал к тому же в нарочитом, иронически-отстраненном ключе. А как антитеза ему зазвучала живая и искренняя музыка в виде непритязательного танго с солирующим аккордеоном, простой песни в стиле французской шансон, обаятельной лирической мелодии «Битлз». Программа обрела, таким образом, черты целостной гротесковой концепции.

Среди ансамблей, ориентированных на собственно музыкальные возможности рока, назовем группу «Квадро» В. Горского, плодотворно экспериментирующую в стилистике «фьюжн». Артроковый инструментальный ансамбль «Горизонт» С. Корнилова избрал для себя путь синтеза рокового стилевого комплекса с традициями барочного музицирования и некоторыми особенностями неоклассики XX века — оркестровой музыки Прокофьева, Стравинского. Отдельные принципы концертирования и форм музыки барокко нашли воплощение в «Триптихе» («Сонет», «Эпиграмма», «Фреска»), в «Чаконе», в миниатюрном кончерто-гроссо «Снежки», в сюите «Летний город» («Марш», «Менуэт» и «Токката»). Автор композиций С. Корнилов нашел органичное сочетание жанрово-стилевых слагаемых, исторически дистанцированных, обнаружил общность различных языковых систем — барокко и рока, проявившуюся в тембровом, динамическом противопоставлении звуковых пластов, оперировании краткими ритмоинтонационными формулами, восходящими к танцевально-пластической природе, а также в разнообразии остинатности. При этом в музыке «Горизонта» ощутимо воздействие русского национального мелоса, а ее богато колорированная пейзажность допускает даже некоторые аналогии с отдельными образцами русского программного картинно-эпического симфонизма.

Как видим, поиски отечественного, равно как и западного, артрока шли по пути интегрирования важнейших стилевых тенденций современной музыки в целом (имея в виду и академическое музыкальное искусство). Рок оказался не таким уж антагонистом

«большой» музыки, каким он поначалу стремился себя представить. В нем проявилось присущее современному этапу стремление к экспрессивной выразительности, к сонорно-колористическим эффектам, фонической характерности, к сложной метроритмической организации, шире — к «эмансипации» ритма, к широко используемой практике концертирования, к полистилистичности мышления, к жанровым образованиям, многосоставным в своих истоках. Рок, таким образом, стал участником широких процессов преодоления раскола, стилевых и жанровых барьеров между академическим и массовым музыкальным искусством, наблюдаемых в отечественной музыке последних десятилетий.

Поиски путей синтеза, диалога академических и массовых жанров объединили и композиторов так называемого «*третьего направления*». Само это понятие ввел в обиход Р. Щедрин. Он определил, таким образом, искания ряда композиторов, стремящихся сблизить, интегрировать то, что до недавнего времени считалось чуть ли не взаимоисключающим, «объединить в себе приемы, технологию и эстетику музыки серьезной, классической и современной, с одной стороны, с доступностью, простотой, незатейливостью музыки развлекательной, легкой, еще точнее — коммерческой — с другой»[27]. «Третье направление» было той областью массовой музыки, где профессиональные композиторы сохранили свое приоритетное положение. Однако место в современной концертной практике они отвоевывали с трудом. Их музыка плохо вписывалась как в современные эстрадные шоу, так и в академические программы. Это было одной из причин, побудивших музыкантов создать собственную творческую лабораторию с соответствующим названием в рамках Союза композиторов. Вскоре появился и театр-студия «Третье направление». В названное объединение вошли такие композиторы, как И. Егиков, В. Дашкевич, А. Рыбников, Г. Гладков, Р. Амирханян. Безусловным лидером этого интересного феномена советской музыки был признан М. Таривердиев.

И все же если понимать под «третьим направлением» не очередную организационную структуру, какой оно никогда не становилось, а художественную тенденцию, то и в этом случае к дан-

ному понятию следует относиться скорее как к удачно найденной метафоре, нежели как к теоретическому определению. По сути своей оно отразило широкие интеграционные процессы, происходившие в советской музыке начиная с 70-х и особенно активно в 80-е годы, вовлекавшие в свою орбиту композиторов совершенно разных стилевых ориентаций. С этой точки зрения известное приближение к названной тенденции обнаруживали в отдельных работах С. Слонимский и В. Гаврилин, А. Эшпай и А. Петров, М. Кажлаев и И. Калныньш, Р. Кангро и Л. Десятников и многие другие композиторы.

Обозначим жанры, в которых поиски и эксперименты на путях синтеза массовой и академической музыки проходили с наибольшей интенсивностью. Ведущими здесь оказались две области творчества: вокальная музыка и музыкальный театр. В первой генерационные процессы привели к формированию нового синтетического жанра, который мы будем определять как камерно-эстрадный. Жанр этот возник на пересечении эстрадной песни и камерно-вокальной лирики, хотя его истоки не исчерпываются указанными составляющими.

Камерная эстрада заметно ориентировалась на русскую элегию и на лирико-драматические романсы Чайковского, Рахманинова, а также на характеристические с чертами театрализации песни-сцены Даргомыжского, Мусоргского, Шостаковича. Не чуждой ей оказалась и немецкая романтическая песня, особенно Шуберт. Вместе с тем изучаемая область погружена в быт, в музыкальную повседневность, во все то, что составляет звучащую среду жизни человека современного города. Помимо собственно эстрадной песни это бытовые танцы и марши, песни французских шансонье, старинный романс и современная гитарная песня, интонации традиционной массовой песни и песни бард-роковой. Есть еще одна область, оказавшая существенное воздействие на камерную эстраду, — это театр и кино. Характерно, что едва ли не все авторы камерно-эстрадных сочинений много работали в сфере театральной и киномузыки, а некоторые сочинения, вышедшие на концертную эстраду, либо возникли на основе музыки к драматическим спектаклям, кино- или телефильмам, либо испытали на себе влияние определенного драматургического материала.

Круг поэтических интересов камерной эстрады широк и наряду с именами не столь известными включает в себя выдающихся отечественных и зарубежных поэтов: В. Маяковского и О. Мандельштама, А. Ахматову и М. Цветаеву, А. Вознесенского и И. Бродского, Ю. Тувима и У. Уитмена. Камерно-эстрадный жанр в большой мере расположен к поэзии сложной, непесенной. Нередко эти стихи вообще порывают с классическим стихосложением. Они обладают свободной или вообще отсутствующей системой рифмовки, приближаются к прозаической речи. Их метроритмическая организация лишена регулярности, уравновешенности, неустойчива и достаточно напряженна. Сложность избираемых композиторами поэтических произведений проявляется, конечно же, не только в особенностях их внешней или внутренней формы, но в первую очередь в характере содержания, строе образов. Это стихи, наполненные богатой метафоричностью, множеством семантических обертонов, смысловой емкостью. Они позволяют реализоваться именно камерной грани жанра, ибо открывают возможности тонкой музыкально-поэтической детализации, проникновения в их философский, психологический подтекст. Вместе с тем стихотворная основа камерной эстрады призвана соответствовать и второй ее грани — массово-бытовой, эстрадной. Поэтому, ориентируясь на поэзию образно и стилистически сложную, композиторы, сознательно или интуитивно, останавливают свой выбор на таких стихах, где метафорическая многозначность возникает на основе знакомых житейских явлений, а условно-символическое сочетается с сугубо конкретным. Здесь, как писал Б. Пастернак, «высота валяется под ногами», философская глубина не чурается бытописательности.

Как уже отмечалось, массовую музыку охотно вовлекают в свою орбиту авторская и эстрадная песни. Но в отличие от авторской песни, где при всем ее пиетете к поэзии выбор стихов и их музыкальное прочтение являются в первую очередь выражением позиций, мироощущения исполнителя-«барда», или эстрадной песни, где поэзия в большей или меньшей степени «подгоняется» под жанровые стандарты, в камерной эстраде иное соотношение поэтической и музыкальной сторон — оно ближе к камерно-вокальной лирике. Поэзия интерпретируется, но не «присваивает-

ся». Скорее, напротив, композиторы стремятся проникнуть не только в текст, но и в подтекст поэтического произведения, раскрыть индивидуальный стиль поэта.

Интерес с точки зрения претворения самобытной поэтической интонации, и при этом интонации принципиально непесенной, представляют сочинения В. Дашкевича на стихи В. Маяковского: «Мария», «Скрипка и немножко нервно», «Послушайте», «Воскреси!», «За всех вас», «Хорошее отношение к лошадям». Лирика Маяковского глубоко психологична, содержит в себе целую гамму чувств, тончайших душевных движений. Вместе с тем о сокровенном и личном поэт говорит громко и открыто, с безудержным темпераментом, ораторской страстностью, иступленной мольбой. Дашкевич, следуя за разговорной природой стихов, широко использует различные приемы вокальной декламации, фиксирующей важнейшие подробности и эмоциональные нюансы поэтического текста. Это сказывается и на звуковысотной и на ритмической сторонах интонирования. Музыкальный ритм в песнях гибок, изменчив и приближается к поэтическому ритму, чрезвычайно свободному у Маяковского, со сложным синтаксисом, нерегулярной метрикой. Как известно, своей знаменитой «лесенкой» (делением стихотворной строки на строчки более короткие) поэт стремился обособить, выделить отдельные слова дополнительными цезурами, усилить тем самым их смысловую весомость. Дашкевич, учитывая эту особенность, разбивает, дробит мелодическую линию многочисленными паузами, акцентирует значимость ключевых слов, речевых оборотов. Большая степень мелодико-интонационной, ритмической детализации невольно приводит к усложнению формы, приближению ее к сквозным монологическим структурам.

Тонко, даже изысканно с точки зрения интонационной драматургии решает многие свои песни И. Егиков, подчеркивающий, что для него важно в песне «выразить сразу очень многое, иногда противоречивое», а поэтому и в выборе поэтического материала его привлекают те стихи, которые обладают особой «микродраматургией»[28]. Действительно, в песнях Егикова, в их поэтическом содержании, музыкальном решении, а иногда и между поэтическим и музыкальным «рядами» присутствуют образные анти-

тезы, чаще данные не открыто, а исподволь. Композитор их тонко обыгрывает, что направляет сам ход развития в вокальных миниатюрах.

Драматургичность мышления в условиях песенной миниатюры, внутренний поединок чувств, мыслей, состояний, монологический тип высказывания — все это приближает многие камерно-эстрадные сочинения к своего рода «мини-драмам». Песня порой превращается в маленький музыкальный театрик, на сцене которого разыгрывается миниатюрный спектакль: драматический или комедийный. Одна из песен Егикова так и называется — «Наш театрик» (стихи Н. Галкиной) и представляет собой шуточную диалогическую сценку, в которой характерные черты эстрадной песни сочетаются с изящной стилизацией комического дуэта из оперы-буффа. Чертами театрализации отмечена и такая вокальная миниатюра композитора, как «Свеча» на стихи Б. Ахмадулиной, изысканно балансирующая между эстрадной песней и старинным бытовым романсом. Театральность здесь не броская, но она исподволь проступает в полупризрачной обрисовке «сценической ситуации», когда мерцающий свет простой восковой свечи переносит в обстановку былого, настраивает душу на «старомодный» лад, заставляет мыслить и чувствовать «способом старинным», а это значит — добрее и одухотворенней. Ощущается она и в наличии в песне двух поэтических «Я»: самой Ахмадулиной и Пушкина, с которым она ведет скрытый духовный диалог. Композитор строит тонкую жанрово-стилевую игру.

Отмечая воздействие на камерную эстраду визуально-зрелищных искусств, расширяющих ее драматургические возможности и формы общения с аудиторией, помимо театральности, следует указать и на претворение принципов, идущих от специфики кино. Следы этого влияния особенно заметны у композиторов, много работавших в сфере киномузыки и переносивших в камерную сферу свой опыт. Одна из показательных фигур — М. Таривердиев. Создавая музыку к фильмам, композитор последовательно придерживался принципа, который еще С. Эйзенштейн определил как «звукозрительную полифонию», когда визуальный и музыкальный ряды отличаются большой самостоятельностью, не синхронны друг другу, их связь не внешняя, «по вертикали», а глубинная, проявляющаяся в главной идее фильма. В камерно-

эстрадных сочинениях Таривердиева этот принцип реализовал себя в несинхронно-контрапунктирующем соотношении вокальной и фортепианной партий, где вокальная (в сочетании с поэзией) зачастую содержит в себе ярко выраженное событийно-зрелищное начало, а потому может быть уподоблена визуальному ряду, а фортепианная или иная инструментальная — собственно музыкальному.

Говоря о драматургичности камерно-эстрадной музыки, следует подчеркнуть еще одно ее качество — тяготение к цикличности, причем такой, где между частями возникает разноуровневая система связей, подчиненная единой логике музыкально-поэтического развития, сквозной концептуально-драматургической идее. Так построены многочисленные вокальные циклы: «Ниоткуда с любовью» И. Егикова на стихи И. Бродского, его же «Любовные песни» на стихи А. Ахматовой, «Бегущее пространство» И. Левина на стихи Ю. Левитанского, «Запомни этот мир» М. Таривердиева на стихи А. Вознесенского. Один из наиболее показательных в этом плане — цикл «Прощай, оружие» Таривердиева на слова Э. Хемингуэя в переводе А. Вознесенского.

Весьма изощренная драматургическая логика камерно-эстрадной музыки, равно как и свойственная ей образная, стилевая детализация, требуют и соответствующего достаточно активного и пытливого вслушивания, более высокого, нежели при восприятии собственно эстрадной музыки, интеллектуализма и культуры чувств. Вместе с тем адресатом камерной эстрады является самый широкий слушатель. При всех стилистических изысках она оперирует достаточно ходовыми моделями, открыто претворяет лексику бытовых жанров, а поэтому оказывается вполне доступной массовому художественному восприятию.

Процессы обновления, ярко заявившие о себе в отечественной массовой музыке начиная с 60-х годов, затронули и область *оперетты* (музыкальной комедии). В оперетте со все большей очевидностью наблюдались признаки кризиса. Она теряла зрителя, особенно молодого, интерес к этому, некогда массово любимому жанру заметно падал. На то было немало причин самого разного порядка: социокультурных, творческих, организационных.

Первая и главная состояла в том, что оперетта, скованная многочисленными канонами, типологически условными «натяжными» сюжетными ситуациями (при этом зачастую обращенными к современной действительности), наивным драматургическим материалом, упрощенными персонажами-амплуа, сильно отставала от жизни и ее требований. Особенно это было заметно на фоне активных экспериментов, драматургических поисков, нетрадиционных постановочных решений, новой зрелищной эстетики, которые в это время наблюдались в драматическом театре, в кино, на телевидении. Оперетта же, которая по-прежнему цеплялась за изрядно амортизированные штампы, уродовавшие сам инвариант — нововенскую оперетту, создавалась по каноническим драматургическим моделям. Обязательное для отечественной маскультуры соединение со стилистикой советской массовой песни не сулило обновления. В силу этого оперетта не выдерживала конкуренции со смежными зрелищными искусствами. Серьезные драматурги чурались жанра, а те либретто, которыми оперетта была вынуждена довольствоваться, содержали набор клише, далекий от уровня современной драматургии. «Мне кажется, — писал уже в начале 90-х М. Ошеровский, — оперетта безнадежно отстала от всех видов искусства. Долго оставаясь замкнутой в узких жанровых рамках, отгородясь от поисков и достижений в смежных сферах, она не смогла в наши дни ничего представить новому поколению зрителей»[29]. Начиная с 70-х годов близкие мнения, правда еще с надеждой на ренессанс, высказывали и многие другие практики опереточного искусства — режиссеры, композиторы, артисты.

Уязвимость оперетты проявилась не только в ее драматургии или сценографии, но и в музыкальном облике. И даже то обстоятельство, что в ней работали крупные мастера: В. Соловьев-Седой («У родного причала»), В. Мурадели («Москва — Париж — Москва»), Т. Хренников («Белая ночь»), А. Новиков («Василий Теркин»), О. Фельцман («Пусть гитара играет»), С. Заславский («Не бей девчонок») — не меняло общей ситуации. Ведь дело было не в отдельных конкретных удачах или неудачах, а в факторах иного характера, выходивших за рамки творчества того или другого композитора. Отечественная оперетта была изначально свя-

зана с массовой песней. Изначально ее авторами были прежде всего композиторы-песенники, имевшие, однако, опыт работы в крупных жанрах, прежде всего театральных (яркий пример — Дунаевский). Приход же в оперетту в 50-е годы крупных композиторов, проявивших себя в академической музыке, — Д. Шостаковича («Москва, Черемушки»), Д. Кабалевского («Весна поет»), — был, скорее, исключением. Впрочем, и они, придя в опереточный театр, ориентировались преимущественно на песенный жанр.

Суть проблемы состояла даже не в том, что тип песенной драматургии на данном этапе исчерпал себя, а сюитный принцип чередования песен — сольных, ансамблевых, хоровых — не способствовал органической цельности спектаклей, их музыкально-сценическому единству[30]. Важнее было то, что массовая песня уже теряла свои лидирующие позиции, уступая место иным разновидностям песенного творчества, а это неминуемо должно было отразиться на жизнеспособности оперетты. Конечно, для нее оставался путь освоения новой песенной лексики, тем более естественный, что оперетта всегда была редкостно восприимчива к бытующим интонациям и жанрам, наполнявшим собой звуковую среду своего времени — живую, постоянно меняющуюся. Однако именно этот путь для оперетты оказался чрезвычайно трудным. Новые массовые жанры влекли за собой и иные синтетические театральные формы, а это в свою очередь предполагало радикальную перестройку самого жанра оперетты, пересмотр всего комплекса выразительных средств. Нужны были: новая постановочная эстетика (театры оперетты особо нуждались в талантливых режиссерах), расширенная за счет введения в оркестровый состав современного инструментария (опереточные оркестры были, как правило, недоукомплектованы), артисты-певцы, владеющие современной манерой пения и современной хореографией (система подготовки исполнителей нуждалась в усовершенствовании, модернизации). Наконец, театру оперетты было необходимо новое, не уступающее эстрадным шоу техническое оснащение, которого не было, а в большинстве своем нет и до сегодняшнего дня. Поэтому не случайно, что возникшие в 60—70-е годы разновидности представлений типа мюзикла или рок-оперы чаще находили

себе пристанище в драматических театрах, на концертной эстраде, в кино, на телевидении, нежели на опереточной сцене.

И все же отдельные интересные работы в театрах оперетты были. Они не меняли общего состояния жанра, но намечали определенные направления в развитии отечественного театра музыкальной комедии. Одна из таких работ — «Бабий бунт» Е. Птичкина, безусловно, самое яркое произведение и в обширном музыкально-театральном творчестве самого композитора. Поставленная более чем в пятидесяти городах страны, она уже четверть века удерживается на сценах музыкальных театров, что для современной оперетты является случаем достаточно редким[31]. Главная причина успеха состояла в том, что композитору совместно с либреттистами К. Васильевым и М. Пляцковским удалось счастливо избежать шаблонов опереточного жанра, и благодатным основанием этому стал литературный первоисточник. Авторы обратились к ранней прозе М. Шолохова — его «Донским рассказам». Уже сама сюжетная канва — история борьбы женщин-казачек за равноправие с мужчинами — приверженцами домостроя (казачий вариант «Лисистраты» Аристофана) — несла в себе массу юмора, озорства, сдобренного сочной шолоховской речью. Но основой веселого, искрящегося музыкального спектакля стали рельефно выписанные писателем типажи. В оперетте Птичкина есть все традиционные амплуа: лирические герои — Настя и Николка, простаки — Маринка и Семка, характерные герои — Дуняшка и Федот, комические старики — Семеновна и дед Захар. Однако перенесенные в атмосферу безыскусного казачьего быта, воссозданного с любовью, они перестают быть условными масками, превращаются в живые, своеобразные характеры.

Далеко от сложившихся канонов и жанрово-драматургическое решение оперетты. С одной стороны, это народная музыкальная комедия, наполненная бытовыми картинами, нечастым для оперетты обилием народно-массовых сцен[32], с другой же — реальное, жизненно-конкретное мифологизируется. Сама же оперетта обретает характер обобщенно-аллегорического действа, иносказания в традициях народных притч. Характерно, что в музыкальной драматургии оперетты есть хоровой песенный пласт, напрямую никак не связанный с действием, выполняющий обоб-

щающе-символизирующую функцию и своим интонационно-жанровым строем, сценической статуарностью придающий произведению кантатно-ораториальные черты. Далек «Бабий бунт» от канонов оперетты и в музыкально-стилевом отношении, предпосылками чему также стала его литературная первооснова. Она подсказала композитору обращение к донскому казачьему фольклору, к разнообразным народно-песенным жанрам (хороводным, строевым, частушкам), причем не цитатно использованным, а претворенным оригинально. Некоторые, прежде всего ансамблевые номера полифонически и интонационно весьма изощренны. Таким образом, обращение Птичкина к подлинной, большой литературе позволило расширить тематические, жанровые, драматургические и стилевые рамки оперетты[33].

Данный путь оказался плодотворным и для ряда других композиторов: К. Караева, А. Петрова, М. Вайнберга, Р. Паулса, С. Баневича, А. Колкера, Г. Гладкова. Серьезная удача в этом ряду — оперетта В. Казенина «Дядюшкин сон», написанная по одноименной повести Достоевского (автор пьесы К. Васильев). Смелым и неожиданным было уже одно сопряжение беспощадного реализма Достоевского и законов оперетты (музыкальной комедии или мюзикла). Вместе с тем повесть писателя давала основания для подобного эксперимента. В ней параллельно развиваются такие пласты, как обостренная гротесковость, комедийность, подчас водевильность ситуаций (образ Князя, сатирическая обрисовка мордасовского быта), а с другой стороны — лирическая драма молодых героев Зины и Васи, их любовь, которой суждено погибнуть в этом духовном захолустье. Сочетание двух линий — фарса и лирики — все это внешне отвечало образной структуре оперетты, но по сути своей изнутри наполнялось новым, особым смыслом. Высота литературного первоисточника и в этом случае сделала невозможным для авторов применение привычных опереточных клише, вела по пути более сложного жанрово-драматургического синтеза.

Авторы определили жанр произведения как «трагикомический мюзикл». И хотя стилистически «Дядюшкин сон» значительно ближе оперетте, в нем нет той современной массово-бытовой жанровости, которая является одним из ключевых признаков

мюзикла. Само же жанровое обозначение спектакля представляется достаточно симптоматичным. В 60—70-е годы мюзикл казался тем жанром, который был способен вывести опереточно ориентированный театр из кризиса. В этом убеждали появившиеся на экранах и театральных сценах лучшие зарубежные мюзиклы: «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Оливер» Л. Барта, «Человек из Ламанча» М. Ли, «Шербурские зонтики» М. Леграна.

Применительно к отечественной сцене определение «мюзикл» было достаточно расплывчатым, вызывало немалые споры среди теоретиков и практиков жанра. И сегодня еще нельзя считать устоявшимися представления о специфике отечественного мюзикла, о его роли в развитии театра, о том, является ли он принципиально альтернативным оперетте или, напротив, определенным этапом ее развития. Неразрешенным оказался, пожалуй, и самый принципиальный вопрос: есть ли вообще четко выраженная граница между этими двумя театральными разновидностями? Пока что с изрядной долей условности можно лишь наметить некоторые особенности мюзикла, не считая их ни сколько-нибудь исчерпывающими, ни абсолютно специфическими. Следует учитывать, что этот жанр представляет собой систему открытую и активно развивающуюся. Прежде всего мюзикл предполагает серьезную, остросодержательную литературно-драматургическую основу, причем не ограничивающую себя исключительной или доминирующей комедийностью, как это бывает в театре оперетты, а выходящую в область драматическую и даже трагедийную. «Большая», часто классическая литература, «вечные» сюжеты сочетаются в мюзикле с предельно актуализированной стилистикой: музыкальной, хореографической, театрально-сценической; мюзикл апеллирует к самым современным, очевидно модным массово-бытовым музыкальным жанрам. Исходя из последнего обстоятельства мюзикл невозможен без современного технического аудио-визуального оснащения.

Первые попытки освоения этого нового для советского искусства жанра чаще носили характер чисто поверхностного уподобления зарубежным образцам. Для внешнего разрешения этой задачи достаточным было само механическое соединение клас-

сических сюжетов с современными шлягерами. Музыка при этом не становилась ни средством обрисовки характеров, ни драматургическим двигателем спектакля. Серьезная литература получала облегченную трактовку с явным уклоном в сторону развлекательности — еще одно подтверждение тому, насколько легкожанровый театр развивался параллельно с песенным жанром и напрямую зависел от происходивших там процессов (речь уже шла о движении советской песни в направлении эстрадной развлекательности).

Вместе с тем жанр мюзикла оказался для отечественных композиторов чрезвычайно привлекательным: он предоставлял известную свободу эксперимента, возможности поиска в самых разных направлениях, открывал дорогу к молодежной аудитории, утерянной опереттой. Поэтому вполне естественно, что композиторский интерес к новой музыкально-театральной разновидности, активная работа в этой области стали давать и художественные результаты, привлекающие серьезностью намерений и изобретательностью творческих решений. Среди них: «В ритме сердца» А. Петрова, «Любовь д'Артаньяна» М. Вайнберга, «Дульсинея Тобосская» Г. Гладкова, «Сестра Керри» Р. Паулса. Два сочинения, вызвавшие наибольшее и достаточно устойчивое внимание как публики, так и критики, следует выделить особо: «Свадьбу Кречинского» А. Колкера по одноименной комедии А. Сухово-Кобылина (либретто К. Рыжова) и «Неистовый гасконец» К. Караева по героической комедии Э. Ростана «Сирано де Бержерак» (либретто П. Градова).

«Свадьба Кречинского» (увидевшая свет в 1973 году на сцене Ленинградского театра музыкальной комедии, затем с успехом прошедшая во многих музыкальных театрах страны и за рубежом) стала произведением, фактически заявившим о рождении советского мюзикла. И хотя к этому времени уже было написано и поставлено немало произведений, имевших подобное жанровое обозначение (это был период активной «музыкализации» драматических театров), сочинение Колкера было мюзиклом не по форме (спектакль с большим количеством современных шлягеров), а по сути, то есть музыкально-театральным произведением, где при всей важности литературной драмы именно музыка явля-

ется основным двигателем действия, его драматургическим стержнем. Здесь все узловые моменты, драматические кульминации, характеристики персонажей решены в первую очередь музыкальными средствами, музыка несет в себе функции выражения и обобщения основного конфликта, центральной идеи комедии.

Перед композитором стояла сложная задача — соединить традиции русской музыкальной культуры (погружения в российский быт второй половины XIX века требовала пьеса Сухово-Кобылина), и современную эстрадную биг-битовую лексику — как необходимое условие существования мюзикла, его синтетического языка. Приемы и методы здесь различны. Эта задача решена Колкером с разной степенью органичности. В одних случаях композитор «нанизывает» музыку, стилизующую русский бытовой романс, на эстрадизированную ритмическую канву ударных, несколько модернизирующую исходный жанр, но не меняющую его сути (в музыкальной характеристике Лидочки). В других — усиливает гротесковую жесткость образа, его характеристичность средствами энергетически напористой ритмики и тембральности бит-музыки (характеристика Кречинского). В третьих — обнаруживает общую стилевую основу между танцами, воссоздающими ту историческую эпоху (вальс, мазурка, гавот), и современной танцевальностью[34].

В процессах обновления музыкального театра особое место принадлежит рок-опере, возникшей в отечественной музыке в середине 70-х годов и привлекшей к себе внимание целого ряда композиторов. Среди авторов наиболее известных произведений этого жанра — А. Журбин, А. Рыбников, Р. Гринблат, И. Барданашвили, И. Калныньш, Г. Купрявичус. Рок-опера объединила в себе устремления разных жанров, направлений как массовой, так и академической музыки, сформировавшись на их пересечении. В ней реализовалась тенденция арт-рока и некоторых наиболее экспериментальных ВИА к композиционному усложнению, крупномасштабным формам, театрализации. Практическим подтверждением этому стало то обстоятельство, что появление ряда рок-опер явилось результатом деятельности самих ВИА и рок-групп. Так, А. Градский написал и записал в виде альбома силами музыкантов группы рок-оперу «Стадион» о Викторе Хара, чилийском

борце за свободу, певце и композиторе. В. Мулявину принадлежит уже упоминавшаяся «Песня о доле», а «Песняры» осуществили постановку «Кургана» И. Лученка по поэме Я. Купалы. В ансамбле «Ариэль» родилась рок-опера его руководителя Ярушина «Сказание об Емельяне Пугачеве» по поэме С. Есенина. В ВИА «Веселые ребята» — «Алые паруса» А. Богословского по А. Грину. Ансамбль «Поющие гитары» стал первым исполнителем рок-опер «Орфей и Эвридика» А. Журбина и «Фламандская легенда» Р. Гринблата.

Творческий успех и очевидная востребованность жанра во многом объяснялись тем, что композиторы (прежде всего «третьего направления») увидели в рок-опере один из путей синтезирования жанров академической традиции и массовой музыки в ее коммерческой линии. Для мюзикла рок-опера оказалась привлекательной самой формой музыкально-сценического синтеза, обращением к современным направлениям легкожанровой музыки. Не случайно некоторые теоретики считают, что рок-опера — это тот же мюзикл, только замешанный на экстракте рок-стилистики. Наконец, рок-опера оказалась выразителем потребности в «новом демократизме» академического оперного театра или, во всяком случае, одного из его направлений, связанного с поисками особой образности, тематики, музыкального языка, форм сценической организации, которые бы обеспечили связь с широкой слушательской аудиторией. Неспроста в 70-е годы вновь на повестку дня встали проблемы «песенной оперы», был создан ряд спектаклей на основе песенного материала. Б. Покровский, постановщик двух подобных спектаклей в Московском камерном музыкальном театре («Военные письма» В. Гаврилина по его песенному циклу и «Голос земли» по песням А. Островского), писал по этому поводу: «Прежде всего я стремился доказать, что в известной мере утерянный современной оперой демократизм, общительность возможно почерпнуть из песен-шлягеров... Я хотел подчеркнуть близость оперы и самых демократических бытовых жанров, хотел продемонстрировать — и слушателям и даже музыкантам-профессионалам — их ближайшее родство»[35]. В широком смысле слова рок-опера и явилась одним из вариантов современной песенной оперы.

Анализ различных областей отечественной массовой музыки 60—80-х годов позволяет увидеть широкую панораму самых разнообразных жанров, направлений, стилей. В 90-е годы эта многоликая картина начинает существенно и достаточно стремительно меняться. Под влиянием экономических преобразований, происходящих в стране, массовая музыка вовлекается в систему рыночных отношений, становится привлекательным товаром, сулящим немалые прибыли, тотально коммерциализируется. Формируется отечественный шоу-бизнес. Как и бизнес в любых других сферах, он отличается особой жесткостью в получении сиюминутных выгод на этапе накопления капитала. Складывается весьма мощная и разветвленная поп-индустрия, возникает целая сеть коммерческих радиостанций, частных студий звукозаписи, предприятий по производству компактдисков, аудио- и видеокассет, раскупаются музыкальные каналы телевидения. В этих условиях уже не творческий, а экономический фактор начинает играть решающую роль, а он, как показывает практика, порой оказывается не менее могущественным, нежели былой идеологический диктат. Если вопреки бюрократическим запретам периода идеологического регулирования художественными процессами изыскивались возможности творческого самовыражения, неофициальные, но не менее действенные каналы распространения музыкальной информации, то в новой экономической ситуации рынок стремится подчинить себе все, что пользуется спросом и может приносить гарантированные доходы.

Наиболее прибыльной по вполне понятным причинам оказывается развлекательная, коммерческая поп-музыка (общеупотребимое сленговое понятие — «попса»). Еще в конце 70-х годов ее исток восходил к комфортной для слуха молодежи смеси эстрадного шлягера и дискотечной музыки. Последняя, элементарно-однообразная в своей примитивной танцевальности, не была отягощена сколько-нибудь значимым смыслом. Поэтически и музыкально одномерная, она занимала свою определенную нишу, выполняя присущие ей функции создания приятно бездумной, праздничной атмосферы. При этом она была, естественно, неоднократно атакуема со стороны иных направлений массовой музыки. Теперь же поп-музыка в новой роскошной аранжировочной и визуальной экипировке становится абсолютным лидером в мире мас-

сового музыкального творчества, беспредельно расширив средствами современных СМИ среду своего обитания и оттеснив все другие, более содержательные и творчески инициативные направления на периферию современного музыкального быта. Лишь немногие исполнители и коллективы на волне сложившейся ранее популярности продолжают активно функционировать. Куда больше представителей «непопсовой» музыки, тех, что не оставили публичных выступлений, вынуждены вести узколокальные, иногда клубные формы деятельности, став своего рода «новым андеграундом». Характерна и судьба целого ряда музыкантов, ранее талантливо работавших в сфере джаза или рок-музыки. Обладатели исполнительских данных, намного превосходящих требования современной поп-продукции, они вынуждены порвать со своим искусством и уйти в сферу развлекательной эстрады, значительно сузив тем самым свой творческий диапазон.

Сегодняшняя поп-индустрия по большому счету и не нуждается в ярких личностях или во всяком случае благополучно без них обходится. Крайне унифицированная по своей природе, она «подгоняет» под некий усредненный стиль даже отдельные явления, выбивающиеся из общего стандарта. Процесс создания песенного ширпотреба представляет собой огромное поточное производство, некий музыкальный конвейер, требующий постоянной замены «изделий», быстро приедающихся в силу отсутствия индивидуальных качеств. Подлинным композиторам или поэтам, стремящимся и в пространстве массовой музыки, ограниченном для новаторских поисков, все же проявить свой индивидуальный почерк, — в подобном производстве им места нет. Поп-культура приближена ныне к роду музыкальной инженерии, где главными действующими лицами естественно становятся не творцы, а иные фигуры, владеющие экономическими (продюсер) или технологическими (звукорежиссер, аранжировщик) средствами. Так называемые «звезды», появляющиеся на эстрадном горизонте с необычайной стремительностью и в огромных количествах, на деле нередко оказываются не более чем звеньями этого самого экономико-технологического процесса, позволяющего «раскрутить» практически любого, наделенного минимумом профессиональных данных исполнителя. Решающее значение здесь имеют личные коммерческие возможности либо финансовая поддержка, позво-

ляющая потратить в рекламных целях (аранжировка, запись, тиражирование, производство видеоклипа, эфирное время) солидные средства, абсолютно недоступные действительно талантливым музыкантам.

В современной поп-индустрии ставка делается вообще не на качество музыки или ее исполнения. Гораздо важнее оказывается визуальная сторона сценической продукции, представляемой слушателю-зрителю. На эстраде предельная визуализация проявляется в создании эффектных шоу, где песня возникает в интерьере бесчисленных световых, цветовых, сценических эффектов: это и экстравагантные танцы, и вычурные костюмы, и всевозможные мерцания и вспышки, лазеры, дымы, голография. Подобная техническая и сценографическая бутафория требует огромных финансовых вложений, но и приносит немалые выгоды. На телевидении эта тенденция реализует себя в производстве музыкальных видеоклипов. Если раньше телевидение в музыкальных передачах стремилось уподобить себя эстрадному концерту, вызывая у слушателя иллюзию присутствия, то сегодня показ песни на экране сопровождается автономным видеорядом, иногда связанным напрямую или ассоциативно с сюжетом песни, но чаще развертывающим свой самостоятельный мини-сюжет. В трехминутном видеоролике обычно спрессовано множество событий, уследить за которыми с одного просмотра практически невозможно. Он насыщен парадоксально смонтированными микроэпизодами, операторскими трюками, компьютерной графикой и множеством других, зависящих от фантазии клипмейстера визуальных эффектов. Подобная зрелищная феерия позволяет создать «музыкальный бестселлер» из любого, даже самого убогого звукового и словесного материала. Требования к собственно музыкальной стороне песенной продукции в таких условиях оказываются, естественно, крайне заниженными.

Сложившаяся, безусловно кризисная ситуация в современной массовой музыке рано или поздно, по-видимому, будет меняться. В этом убеждает опыт западных стран, где сегодня мирно уживаются самые разные направления массового музыкального искусства, отвечающие различным запросам. Надо полагать, и в России сфера массового музицирования будет постепенно уходить от всеобщей унификации.

Примечания

[1] Продолжаем разговор о массовых жанрах // Сов. музыка, 1978, № 12. С. 16. Мы приводим суждения конца 70-х годов, когда советская песня уже начинала терять свои ведущие позиции, как наглядное свидетельство того, насколько прочно было внедрено утилитарно-идеологическое отношение к данному жанру.

[2] Ее рождение относится еще к середине 50-х годов.

[3] *Колмановский Э.* Поддерживать огонь // Музыка России. М., 1991. Вып. 9. С. 65.

[4] *Шаферан И.* Сегодня трудно говорить о песне // Там же. С. 70.

[5] *Хренников Т.* Музыка на ответственном рубеже // Муз. жизнь, 1987, № 7. С. 1.

[6] Наиболее болезненным было то, что борьба за аудиторию оказалась проигранной необразованным дилетантам. «Я знаю, что многие прекрасные, талантливые и серьезные мастера, — писал Э. Колмановский, — посвятившие жизнь этому жанру, рыцарски преданные своему искусству, авторы замечательных песен, ставших национальным достоянием, страдают от необходимости конкурировать с малограмотными дельцами, искателями легкого успеха, угодниками „моды", поделки которых тем не менее нередко получают на эстраде большее распространение, чем произведения настоящих художников» // Продолжаем разговор о массовых жанрах. Сов. музыка, 1978, № 12. С. 11.

[7] *Асафьев Б.* (*Игорь Глебов*). Два течения — две оценки // Из прошлого советской музыкальной культуры. М., 1976. Вып. 2. С. 260.

[8] Например, самый представительный форум самодеятельной песни — знаменитый грушинский фестиваль — ежегодно проходил под открытым небом в форме летнего лагеря с палатками и кострами и собирал до ста тысяч заинтересованных.

[9] М. Магомаев начал творческую деятельность как оперный певец, однако огромную всесоюзную известность он обрел как песенный исполнитель.

[10] Этому в немалой степени способствовал выход советской песни на различные международные эстрадно-песенные фестивали и конкурсы, где она не раз удостаивалась высоких призов. Большую роль играли и многочисленные телевизионные песенные программы, моделировавшие ситуацию эстрадного концерта, например пользовавшаяся огромной популярностью передача «Песня года».

[11] Вот некоторые из бесчисленного числа примеров: «Марш коммунистических бригад» А. Новикова (стихи В. Харитонова), «Есть у рево-

люции начало» В. Мурадели (стихи Ю. Каменецкого), «Родина — одна» Б. Терентьева (стихи Е. Синицына), «Коммунизм шагает по планете» Э. Колмановского (стихи Е. Долматовского), «Верны мы делу Ленина» А. Бабаджаняна (стихи А. Дементьева) и т. п.

[12] Нельзя не заметить при этом, что, хотя песня для А. Пугачевой зачастую не более чем повод к самораскрытию, а ряд песен написан ею самой, все же лучшие ее работы были созданы в союзе с композиторами: М. Таривердиевым, Р. Паулсом, М. Минковым.

[13] *Окуджава Б.* Музыка души // Наполним музыкой сердца: Антология авторской песни. М., 1989. С. 4.

[14] *Окуджава Б.* Жанр и время // Сов. музыка, 1988, № 9. С. 37.

[15] Только к 80-м годам комсомол взял проведение этих фестивалей под свою опеку, и то — сугубо номинальную, но это уже означало официальное признание.

[16] *Шнитке А.* Он не мог жить иначе // Муз. жизнь, 1988, № 2. С. 3.

[17] В песнях В. Берковского «Памяти Франсуа Рабле» (стихи Ю. Мориц), «Серые глаза — рассвет» (стихи Р. Киплинга), «Лошади в океане» (стихи Б. Слуцкого), «Шуберт Франц» (стихи Д. Самойлова), «Ну что с того, что я там был?» (стихи Ю. Левитанского), С. Никитина «На стоянке» (стихи Ю. Мориц), «Диалог у новогодней елки» (стихи Ю. Левитанского), «Смерть царя Ивана» (стихи Д. Самойлова) встречается немало мелодических изысков, практически весь спектр типов интонирования от сухого, переходящего в говор речитатива до широкого дыхания кантилены.

[18] В 80-е годы вышел даже специальный приказ Министерства культуры СССР, рожденный не без участия Союза композиторов, предписывавший вокально-инструментальным ансамблям 80% их репертуара формировать из песен советских композиторов. Любопытно и характерно для того времени выступление одного из крупных функционеров культуры, в директивном порядке обязывавшего композиторов писать музыку для ВИА: «Тревожно становится, когда слышишь, как композиторы, в том числе уважаемые, известные, говорят: мы не умеем писать для ВИА. Но для ВИА нужно создавать просто хорошую музыку, которую услышит громадная аудитория, и наши композиторы умеют это делать. Но вот три буквы — ВИА — будто отпугивают их. Это неправильная позиция. Музыку для вокально-инструментальных ансамблей писать надо». Муз. жизнь, 1985, № 3. С. 5.

[19] Современность и литература // Лит. газета, 1987, 6 мая.

[20] *Мейнерт Н.* По воле рока // Социологические исследования. М., 1987. С. 88.

[21] В близком, но еще более остросатирическом ключе работала возникшая позже группа «Бригада С» во главе с лидером И. Сукачевым. Группа «Звуки Му» являла собой нечто напоминающее театр абсурда. Ее лидер П. Мамонов выступал в травестированно-дурацком облике современного юродивого, остроумно и зло глумящегося над стереотипами обывательского сознания. Остросатирическую направленность имела группа «Зоопарк» М. Науменко, балансировавшая на грани интеллектуализма и эстетики «стеба» и достигавшая в своем сарказме оттенков болезненности и черного юмора. Группа «Високосное лето» М. Пушкиной и А. Ситковецкого представляла собой откровенную клоунаду, костюмированный театр шутов, где исполнители использовали самые разнообразные сценические, хореографические средства для создания яркого пародийного представления. Еще более абсурдистский фантасмагорический характер имела группа «Поп-механика» С. Курехина. Она соединяла в себе «все со всем»: музыку и цирк, хореографию и кукольный театр, ритуальные сцены и научные трактаты, эротику и мифологическую символику. Столь же разнообразен и собственно музыкальный «ряд» композиций С. Курехина, сочетавших исторически далекие жанрово-стилевые модели от старинной восточной музыки до европейского «академического» авангарда.

[22] Таковы немногочисленные отечественные панк-роковые группы: «Нокаут», «Скорая помощь», «НИИ косметики», «Бомж», «Гражданская оборона». Всей своей атрибутикой, отталкивающим натурализмом, нецензурной лексикой, антимузыкальностью, сознательной профанацией умения играть они воинственно демонстрировали свою непричастность к сфере эстетического, художественный анархизм. Жизнь панкрока оказалась достаточно непродолжительной. Как только изменившийся общественный климат лишил его положения вечно гонимого, романтики риска, потребность в обличительном пафосе отпала, а никакими иными качествами, кроме заостренной социальности, он не обладал.

[23] Когда «Комсомольская правда» опубликовала письмо деятелей советской культуры под названием «Рагу из синей птицы» (за ним последовал и ряд других разгромных статей), газета получила сотни тысяч возмущенных откликов из разных уголков страны. Известность группы после этой атаки еще более возросла. Приведенные в статьях как образец безыдейности и поэтической графомании строки песен А. Макаревича (это были фактически его первые литературные публикации) распространялись среди молодежи и использовались подобно крылатым выражениям. Ведь именно тексты песен и были главной причиной

их популярности, а соответственно и основной мишенью для критики. Их особенностью было наличие конкретного смысла, заостренной проблемности, воплощенных не декларативно, а афористично, метафорически многозначно, с подтекстом. Подобные тексты заставляли думать, вслушиваться в них. Макаревичу не свойственны столь часто присущая року жаргонная лексика, вульгаризмы, сленг. Скорее напротив, его поэзия эстетизирована, наполнена многочисленными образными аллюзиями, романтическими символами (ветры, корабли, маски, замки, свечи).

[24] В 1998 году лидеру «Аквариума» Б. Гребенщикову была присуждена престижная премия «Триумф», которой удостаиваются только наиболее видные деятели отечественного искусства.

[25] В его альбомах данного периода, таких, как «Дети декабря», «Треугольник», «Синий альбом», действует целая система знаков-символов, без знания которых смысл текста ускользает. Гребенщиков вступает в своего рода диалог-игру с культурными ценностями далекого и близкого прошлого, обращаясь к ним то как к традиции, то как к скрытым цитатам. При этом диапазон «цитируемого» необычайно широк: от древневосточной поэзии, разнообразных священных писаний — христианских, дзен-буддистских, даосских — до сюрреалистической и экзестенциалистской литературы, поэзии «серебряного века» и прежде всего символистской.

[26] Полистилистика, полижанровость заложены в самой природе джаз-рока, равно как и стиля «фьюжн», в русле которого немало экспериментировал «Арсенал».

[27] *Щедрин Р.* Опера в драматическом театре // Юность, 1982, № 2. С. 87.

[28] *Егиков И.* Авторы рассказывают // Сов. музыка, 1981, № 8. С. 132.

[29] *Ошеровский М.* // Муз. академия, 1992, № 3. С. 118.

[30] Например, А. Новиков в оперетте «Василий Теркин» использовал большое число собственных песен военных лет, сведенных в своего рода монтажную композицию.

[31] В мае 2000 года на сцене Ростовского музыкального театра (бывшего Театра музыкальной комедии) состоялась премьера новой сценической редакции «Бабьего бунта», посвященная 25-летию со дня его первой постановки (в том же театре).

[32] В этом плане Е. Птичкин продолжил линию советской оперетты, представленную «Свадьбой в Малиновке» Б. Александрова, «Сорочинской ярмаркой» А. Рябова.

[33] Обращение к большой литературе характерно и для других театральных работ Птичкина. См. об этом подробнее в кн.: *Долинская Е.* Евгений Птичкин. М., 1989.

[34] Полистилистической игрой, только еще более яркой и разнообразной, отмечено и произведение К. Караева «Неистовый гасконец».

[35] *Покровский Б.* Театр песни // Сов. музыка, 1974, № 11. С. 54.

Отечественная историография XX века

Отечественная историография (термин состоит из двух греческих слов, буквально выражающих «пишу историю») — наука сравнительно молодая: ей всего около двух с половиной веков. Афористическое определение «письменной истории» дал В. О. Ключевский: «То, что было — история, ученые мнения о былом — историография»[1]. Как наука она ныне обладает: методикой историографического анализа, ведет изыскания по углублению теоретической разработки ведущих в истории исторической науки проблем, постоянно вводит в научный оборот новые историографические источники, пополняет научную литературу монографическими трудами, учебными пособиями, исследовательскими публикациями. Становление отечественной музыкальной историографии в основном происходило во вторую половину XX века. Под музыкальной историографией в самом широком смысле этого слова понимают иногда историческое музыкознание как таковое. В более точном и узком значении термина, музыкальная историография — это раздел музыковедения, посвященный исследованию эволюции и проблематики музыкально-исторической науки, то есть, иначе говоря, это история истории музыки.

Историческое музыковедение в его современном состоянии представляет собой весьма разветвленную, многосоставную область научного знания. Помимо собственно истории музыки, оно включает в себя музыкальную этнографию (фольклористику), музыкальную палеографию, источниковедение и музыкальную текстологию, иконографию и нотографию, музыкальную библиографию, дискографию и лексикографию. Кроме того, оно в различной степени соприкасается с отраслями знания, находящимися на стыке с другими направлениями музыковедческой науки,

такими как критика, эстетика, психология, социология, педагогика, либреттология (все, что имеет отношение к взаимодействию слова и музыки), ставит проблемы стилей и жанров, а также включает круг исследований, связанных с вопросами музыкального исполнительства.

Что касается педагогики, топреподавание курса «история русской музыки» началось еще во второй половине XIX века, однако долгие десятилетия (включая начало XX столетия) этот предмет не был самостоятельной дисциплиной: он изучался в контексте так называемой «всеобщей истории музыки». Однако сформировавшаяся в завершившемся веке научная школа, в недрах которой были созданы многообразные по жанрам музыковедческие исследования, подготовила почву тому, что, начиная с 1940-х годов «история русской музыки» становится не только отдельным предметом, но и одним из краеугольных камней профессионального музыкального образования в России.

У истоков отечественной историографии стояли труды, имеющие ныне разную степень актуальности. В известной степени ее утратили работы Ю. Кремлева («Русская мысль о музыке: Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке», т. 1—3. Л., 1954—1960) и сохранили монографии Т. Ливановой (в частности, «История европейского искусствознания». М., 1963, 1965, 1966, 1969. Последний выпуск охватывает 1871—1917 годы). С именем Т. Н. Ливановой, «создавшей фундаментальные труды по истории развития мысли о музыке, связано у нас в стране формирование музыкальной историографии как науки»[2].

Весомый вклад в историографию, прежде всего как в специфическую дисциплину, обладающую определенной системностью в рассмотрении того, как развивалась музыкально-историческая наука, принадлежит М. Друскину: «Музыкальную историографию следует рассматривать как науку об истории знаний по истории музыки и об источниках этих знаний. Что же понимать под источниками? В первую очередь это тексты — нотные и книжные, рукописные и печатные — памятники музыкального искусства — и сведения о социальном функционировании музыки, о ее видах и жанрах, видных деятелях и т. д.».

В качестве основных задач историографии ученый определяет: «1) построение концепций музыкально-исторического процесса; 2) создание теории стилей с их характеристикой; 3) выявление взаимосвязи личности и творчества крупнейших композиторов».

Именно этим проблемам посвящено учебное пособие М. Друскина «Зарубежная музыкальная историография» (М., 1994; процитированные выше строки — из этого издания), адресованное студентам-музыковедам. Однако еще в 1971 году ученым был разработан и включен в учебный план Ленинградской консерватории специальный лекционный курс зарубежной музыкальной историографии. К настоящему моменту еще, к сожалению, не создан аналогичный курс русской музыкальной историографии. Данный раздел нашего учебного пособия делает попытку дать лишь самое общее представление о движении отечественной историографии XX столетия.

Прослеживая путь познания музыкальной историей (прежде всего наукой и критикой) жизни художественных тенденций минувшего века, нетрудно заметить, что здесь определяющими обстоятельствами могли выступать абсолютно разные факторы. При ведущей роли в развитии культуры самих художественных процессов наблюдался известный параллелизм композиторского творчества и музыковедческой науки. Таковы, например, 60-е годы, которые в силу многообразия «выброса» новых идей стали равно рубежными — и для творчества, и для музыкознания.

Очень плодотворными для исторической науки оказался конец 80-х и 90-е годы, что не в последней степени предопределялось долгожданной доступностью архивной базы.

С другой стороны, возникали явления, в том числе в исторической науке, продиктованные идейно-политическими установками разных десятилетий. Естественно, самые «черные» годы и в творчестве, и в музыкознании, обусловленные событиями 1948 года, на целые десятилетия превратили историческую науку в значительной степени в служанку господствующих идей. Именно тогда стали набирать силу безбрежный поток музыкальной «ленинианы», зачинавшийся еще в 20-е годы, серии произведений, связанных с датами «Красного календаря», и «славильных» сочи-

нений, а история отечественной музыки первой половины XX столетия потеряла многих героев своей персоналии: композиторы-эмигранты становились практически запрещенными фигурами, их творчество ушло из концертной практики, а в учебниках их имена по сути лишь мелькали (например, в учебниках истории русской музыки, выходивших в послевоенный период, Стравинский был представлен только «русским» периодом, весьма избирательно подавался Метнер и т. д.). Зарубежный период творчества крупнейших русских композиторов либо умалчивался, либо представлялся однозначно в негативном аспекте (пример тому — первая монография И. Нестьева о Прокофьеве). Вплоть до 80-х годов история отечественной музыки, ее периодизация, хронологические рубрики были абсолютно зависимы от общих установок всей советской историографии, то есть напрямую связаны с ходом гражданской и политической истории страны. В силу этого исследователи правы, утверждая что «в нашей стране параллельно творились как бы две истории. Одна — следовала официальной идеологической доктрине, поддерживаемая государством. Достижения здесь рождались как результат искренней веры в эту доктрину или — в случае вынужденного ответа на давление сверху — неодолимого появления природного таланта. Другая — в противовес доктрине — нарушением ее постулатов, подчинялась лишь движению специфической художественной логики. С этой, второй, связаны пытливые поиски, беспокойный дух новаторства, окрасившие драматизмом весь путь советской музыки»[3]. В свете сказанного есть смысл наметить отдельные хронологические вехи историографии в России.

Непосредственный импульс отечественная музыкально-историческая наука получила еще на рубеже XX столетия. В определенной степени это касалось прежде всего «текущей» музыкальной истории, то есть музыкально-критической мысли. Именно на этом этапе музыкальная публицистика становится, в сущности, всеобъемлющей — то есть систематичной и охватывающей различные стороны музыкальной жизни. Почву для этого создавало то, что наряду с постоянными отделами во всех крупных газетах и во многих журналах общего типа создается специальная музыкальная периодика. Н. Финдейзен основал в 1894 году в Петер-

бурге «Русскую музыкальную газету», которая являлась в дореволюционные годы наиболее значительным изданием подобного профиля (после длительного перерыва была возобновлена в начале 1990-х). С 1912 года в Москве издавался журнал «Музыка» (редактор В. Держановский), отличавшийся живым и сочувственным откликом на новые явления в области композиторского творчества. Годом раньше в Петербурге начал выходить «Музыкальный современник» (под редакцией А. Римского-Корсакова), более академичный по своей направленности — здесь публиковались ценные исследовательские материалы (например, специальные номера были посвящены Мусоргскому, Скрябину, Танееву).

Формировать свою разветвленную инфраструктуру отечественная музыкальная наука начинает уже в начале XX века. В 1908 году в Москве было основано общество «Музыкально-теоретическая библиотека», ставившее своей задачей разработку вопросов классического наследства и создание фондов литературы по истории и теории музыки (в осуществление этой задачи большой вклад внесли М. Иванов-Борецкий и В. Булычев). В 1912-м в Петербурге организуется первый в России научный центр искусствознания — Институт истории искусств с отделом истории музыки (после ряда реорганизаций превращен в научно-исследовательский отдел Института театра, музыки и кинематографии). В 1921 году в Москве созданы Государственный институт музыкальной науки (ГИМН) и Государственная академия художественных наук (ГАХН). Наследуя опыт этих учреждений, в 1944-м основан Институт истории искусств (с 1977 — Институт искусствознания) — научно-исследовательская структура комплексного типа, призванная разрабатывать проблемы теории, истории, эстетики, социологии искусства. Первым руководителем музыкального сектора стал академик Б. Асафьев.

С самого начала XX века научная мысль, продолжая традицию предшествующего столетия, основное внимание уделяла вопросам отечественного музыкального искусства. Н. Финдейзен собрал и впервые опубликовал обширные материалы о творчестве Глинки, Верстовского, Кюи и по ряду вопросов русской музыкальной культуры (сборник «Музыкальная старина», вып. 1—5, 1903—1911). Среди монографических трудов о классиках русской

музыки выделилась полнотой сведений и обилием документального материала «Жизнь П. И. Чайковского», написанная М. Чайковским (т. 1—3, 1900—1902). С 1900-х годов в критико-биографических и аналитических работах В. Каратыгина, Л. Сабанеева, Г. Прокофьева, А. Оссовского, Ю. Энгеля предметом научного исследования становится творчество композиторов-современников — Лядова, Танеева, Глазунова, Скрябина, Рахманинова. Из общих изданий того времени наиболее крупное по объему — «История музыкального развития России» М. Иванова-Борецкого (т. 1—2, 1910—1912), сохраняющая свою ценность благодаря неустаревающему фактическому материалу. Специально следует выделить роль Финдейзена как одного из первых русских музыкальных историографов: он заложил основы источниковедческой базы истории русской музыки, осветил ее начальный и классический этапы. Создатель и бессменный редактор «РМГ» (1894—1918), он сделал смыслом своей творческой жизни изучение музыкального прошлого и популяризацию музыки как Божественного откровения. Финдейзен собрал и впервые опубликовал обширные библиографические и историографические материалы о творчестве Глинки, Верстовского, Кюи, по сути первой истории русской музыкальной культуры («Музыкальная старина». Сборник статей и материалов для истории музыки в России. Вып. 1—6. СПб., 1903—1911, а также «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в.». Т. 1—2. М.; Л., 1928—1929). Неоценим вклад Финдейзена в развитие этнографии, музыкальной археологии и палеологии, инструментоведения, музыкального краеведения, музейного дела, музыкального просветительства и педагогики[4].

Рубеж XIX и XX веков и первое десятилетие нового столетия Н. А. Бердяев назовет эпохой «русского культурного ренессанса», которая наблюдалась не только в музыке, но и в театре, поэзии, пластике, а также в философских идеях и духовных исканиях русской интеллигенции. Вместе с тем в музыкознании пока немного исследований, посвященных специально этому периоду: монография Т. Левой «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» (М., 1991), книги Л. Рапацкой «Искусство „серебряного века“» (М., 1996), А. Демченко «Отечественная музы-

ка начала XX века» (Саратов, 1990), материалы 10А тома «Истории русской музыки» (М., 1997). Как видим, указанные работы издавались лишь в 90-е годы, ибо в отечественной историографии образовался, в силу политических обстоятельств, как бы «ничейный период», находящийся между классической эпохой и началом советского периода.

В последующем изложении будет сделана попытка поэтапно проследить путь отечественной исторической науки XX века. При этом более подробно освещается библиография 80—90-х годов (в связи с профилем данной книги).

Путь музыки XX века творила огромная когорта композиторов, число которых было недоступно минувшим столетиям, взятым вместе. Над осознанием идущих в творчестве процессов трудилось несколько поколений музыковедов, среди которых были талантливейшие историки и публицисты. «Писать историю современности всегда было уделом публицистики (а в искусстве — критики), — писал А. Сохор. — По меркам минувших, даже сравнительно недавних эпох (например, XIX века) 10, 20 и 30 лет — малая величина на часах истории, срок недостаточный для того, чтобы творческое явление стало объектом искусствознания как науки. Поэтому ученые прошлого обычно останавливались на предшествующем этапе, посвящая современникам лишь критические этюды и очерки... Самостоятельной науки о современной музыке в то время все-таки не существовало. Зародилась такая наука в нашей стране. Зерна ее — в статьях и рецензиях первых советских критиков и популяризаторов, имена которых мы произносим сегодня с глубоким уважением: Б. Асафьев, Е. Браудо, С. Богуславский, В. Беляев, В. Держановский, А. Дроздов, В. Каратыгин, Н. Малков, В. Музалевский, Г. Поляновский, С. Чемоданов и другие. К концу 20-х годов на основе наблюдений и оценок этих авторов и их более молодых коллег была уже предпринята попытка обозреть общую панораму творчества отечественных композиторов»[5]. Появилась первая в истории русской музыкальной культуры XX века серия кратких монографий о современных композиторах. Она была издана между 1926—1929 годами и включала двенадцать брошюр о представителях старшего и среднего

поколений, в том числе о С. Василенко, Р. Глиэре, Н. Мясковском. Примыкают к этому выпуску и труды И. Глебова (Б. Асафьева) о С. Прокофьеве (Л., 1927), «Книга о Стравинском» Б. Асафьева (Л., 1929).

Подчеркнем существенное: в академическом музыкознании в первые 10—15 лет после октябрьских событий практически не поднимался вопрос о том, какой должна быть советская музыка в качестве исторически самостоятельного субъекта, якобы принципиально нового явления в мировой музыкальной истории. Так, названная серия брошюр публиковалась под общим титулом «Биографии современных русских композиторов». Помимо авторов, работавших в СССР, в нее был включен, например, Н. Метнер, эмигрировавший в 1921 году. В характеристике композиторов еще отсутствовали «графы», ставшие в недалеком будущем обязательными для характеристики деятелей культуры постреволюционного периода. Оценки стилевых устремлений исходили из взаимосвязи с классическими традициями, в первую очередь Глазунова, Скрябина, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова. Последний, кстати, также в конце XIX века высказал мысль об избирательности Истории при трансформации современных сочинений в объекты классики: «...Искусство обратится в памятник прошлого, и будущие поколения будут с любопытством изучать (и то сказать, будут ли еще они это делать) только главнейшее, то есть то, что в свое время являлось характерным для известной эпохи в истории музыкального развития той или другой страны»[6].

В первые десятилетия XX века попытка подвести некоторые итоги становления нового отечественного музыкального творчества была осуществлена в двух сборниках: «Современная музыка» (Москва) и «Новая музыка» (Ленинград), а также в книгах «Музыка и современность» С. Корева (1928) и «Всеобщая история музыки» Е. Браудо.

В критической разноголосице 20-х годов, пестревшей весьма разными суждениями о новой музыке, широко тиражировались односторонние, нередко весьма ущербные взгляды, которые долгие годы будут тормозом отечественной культуры (особым догматизмом отличались деятели Российской ассоциации пролетарских музыкантов, РАПМ). История музыки знала много перемен,

но еще никогда как на рубеже 10—20-х годов основы музыкального искусства не подвергались столь сложным испытаниям. Среди многих проблем, которые вставали и перед историками, одним из дискуссионных становился вопрос о самом характере и принципах взаимосвязи с классическими музыкальными традициями прошлого. Роль преемственности оценивалась по-разному, имея в виду прежде всего соотношение традиций и новаторства. Лидерами пролетарской культуры постулировалась ложная мысль о взаимоисключающем характере традиций и новаторства («мы свой, мы новый мир построим», в котором предлагалось, в частности, «сбросить прошлое с корабля истории»). Словом, особая, порожденная революцией историческая ситуация влияла на культуру различными способами, в том числе и очевидно отрицательно-демагогическими факторами. Однако реальная практика взывала к иному. Так, В. Беляев, положительно оценив перспективы такого зародившегося в 10-е годы жанра, как «русская общественная песня» (имелась в виду массовая песня), подчеркнул, что магистральная линия развития отечественной культуры будет все же связана не с песенным жанром, официально поддерживаемым, а прежде всего с многообразными возможностями симфонии — в виде исповеди, проповеди или хроники эпохи.

Особо весомым оказался вклад Б. Асафьева[7], издавшего в 1930 году монографию «Русская музыка от начала XIX столетия». Этим трудом по существу заново была открыта русская музыка доглинкинской поры. В завершающей части книги уже возникали имена С. Прокофьева, В. Щербачева, М. Штейнберга, А. Пащенко, М. Гнесина, А. Крейна, С. Фейнберга, Д. Шостаковича, совсем в ту пору молодого. При этом в труде Асафьева нет традиционного вычленения послеоктябрьского периода в историческом пути отечественной музыки, что стало нормативным для всех последующих исследований.

Пройдет совсем немного времени и советская страна, а вслед за ней и ее культура обретут многонациональный статус. Творчество композиторов будет рассматриваться совокупно (разумеется, самой метрополией), в виде самостоятельной, единой, контрастно-составной музыкальной империи, объявившей датой своего рождения 1917 год. Так начнется в отечественной музы-

кальной истории процесс внешнего прерывания традиций, смещение акцентов в естественном ходе стилевых процессов. Между «серебряным веком» и рубежом 10-х годов искусственно возникнет в отечественной историографии как бы «белое пятно». Восстанавливать его роль и исследовать его художественный потенциал в цепи преемственности начнут только к концу XX века, точнее, как уже указывалось, в 90-е годы.

До 30-х годов преобладающей формой представления новых явлений еще не стали монографии (исключением здесь могут быть названы близкие к историческому обзору «Музыка советского кино» И. Иоффе и «Советская опера» В. Богданова-Березовского). Преобладали газетные рецензии, журнальные статьи (с 1933 года стал выходить журнал «Советская музыка», который начиная с этого времени возьмет на себя роль основного зеркала текущих событий). Среди пишущих выделились А. Альшванг, В. Городинский, А. Острецов, И. Соллертинский, А. Шавердян и другие. В их публикациях об отдельных произведениях новой музыки постепенно накапливались принципиально важные обобщения.

Не следует забывать и того, что в сложнейшие для отечественной культуры 30-е годы историография делает свой очередной крупный вклад в изучение классического наследия. Речь может идти, например, о трудах В. Богданова-Березовского, Б. Асафьева, Н. Туманиной, Ю. Келдыша, публикациях писем и других материалов из наследия Чайковского, Римского-Корсакова, издании «Истории русской музыки» М. Пекелиса.

Вместе с тем уже в 30-е годы советской критике было назначено стать на долгие годы «полем брани». Порой ей вменялось в обязанность выносить чудовищные по своей несправедливости и цинизму приговоры шедеврам новой русской музыки и ее творцам[8].

Конец 40-х и 50-е годы в музыкальной науке, как и в музыкальном творчестве, были трудным, если не сказать критическим этапом. Все звенья музыкознания, в том числе музыкально-историческая сфера, оказались пленниками господствующей идеологии. Теоретики избегали изучения проблем формы, опасаясь быть обвиненными в формализме, историки весьма избирательно, с

большой осторожностью касались новейших сочинений. Обзор музыкальной деятельности замкнулся на отечественной культуре и «географически». Разумеется, «железный занавес» полностью вывел из поля зрения (и слуха!) современную зарубежную музыку, иначе грозило обвинение в «космополитизме». «Научных обобщений, не в пример 30-м годам, было мало, да и они зачастую оказывались несостоятельными, так как основывались на целиком или частично ошибочных теоретических предпосылках. Лишний раз подтвердилось, что успехи критики немыслимы без прочной научной базы»[9].

О том, что критика в виде быстрого и нередко поверхностного газетного очерка или журнальной статьи начинает постепенно уступать ведущее место науке, свидетельствуют издания таких работ, как «Очерки советского музыкального творчества», первые книги о Шостаковиче (И. Мартынов) и Прокофьеве (И. Нестьев). С середины 40-х годов с обобщающими наблюдениями выступили Б. Асафьев[10], В. Васина-Гроссман, Ю. Келдыш, В. Киселев, А. Соловцов, Л. Мазель, В. Цуккерман, Т. Цытович, И. Ямпольский (названные музыковеды составили ядро авторов «Очерков советского музыкального творчества»). С монографиями об отдельных композиторах в то же время выступили И. Бэлза, Л. Данилевич, Д. Житомирский.

Источниковедческую базу исторической науки в 50—60-е годы расширили публикации материалов и воспоминаний о С. Прокофьеве, Н. Мясковском, А. Кастальском, М. Гнесине, Р. Глиэре.

Ценные обобщающие сведения были зафиксированы в монографиях и нотографических сборниках[11], большое значение имело создание персональной нотографии[12]. Свою роль сыграли издания, посвященные судьбе отдельных жанров — симфонии, оперы, балета, камерной инструментальной музыки, песне. Однако, разумеется, не все сферы творчества получили свою разработку в музыкально-исторической науке. Периодом «бури и натиска» называют исследователи развитие в 60-е годы такого важнейшего явления культуры, как, например, джаз, которому в советской действительности не раз выносились суровые приговоры, вроде «буржуазной безыдейной музыки, чуждой нашей молодежи». Однако «встраивание» джаза в номинанты отечественного музыковеде-

ния произойдет не синхронно с творчеством, а десятилетия спустя.

При ныне хорошо известных недочетах и перегибах историографии 50-х годов яснее высвечиваются достижения 60-х годов, обозначившие интерес к разработке совсем тогда новых явлений. Пожалуй, никогда ранее направленность исторической науки не была столь многоаспектной. В историографический кругозор попали явления отечественной культуры как достаточно отдаленные от XX столетия, так и с ним связанные. Для исторического музыкознания крайне важным было то, что закладывались основы отечественной текстологии (П. Ламм, Н. Фишман, Л. Корабельникова), музыкальной культурологии (А. Луначарский, И. Соллертинский, В. Конен, И. Барсова), социологии (А. Сохор). Начинали создаваться: «История русской музыки» (коллективный труд кафедры Московской консерватории под руководством Н. Тумониной), фундаментальная «История русской музыки» (Ю. Келдыш). С новых позиций открывалась, в частности ленинградскими исследователями, духовная музыка (Н. Успенский, М. Бражников). Еще одно важное направление возникло на стыке исторических и теоретических изысканий. Речь идет о постановке проблемы эпохальных художественных стилей («Художественные принципы музыкальных стилей» С. Скребкова, 1973 и «Стиль в музыке» М. Михайлова, 1973).

В 60—70-е годы появляются новые монографии о классиках XX века, в том числе о Прокофьеве (И. Нестьев), Мясковском (А. Иконников), Стравинском (Б. Ярустовский), Н. Метнере (Е. Долинская).

Как важнейшая сфера музыкальной историографии активно развивалась наука об исполнительстве, где весомый вклад внесли музыканты разных поколений. Истории отдельных жанров посвящены работы В. Музалевского, А. Алексеева, В. Натансона, Л. Гаккеля (фортепианная музыка), В. Васиной-Гроссман и О. Левашевой (камерно-вокальные жанры), А. Гозенпуда (цикл книг о русском оперном театре), Б. Ярустовского (опера), Ю. Розановой (балет), В. Григорьева, И. Ямпольского (скрипичное искусство), Л. Гинзбурга (виолончельное искусство), Л. Раабена (камерно-инструментальный ансамбль). Выход в свет книги Е. Со-

рокиной «Фортепианный дуэт: История жанра» (М., 1988) способствовал продвижению этого вида музицирования в нашей стране и обозначил веху его истории в мировом музыкальном творчестве.

Публикуются труды, освещающие судьбу отдельных жанров в творчестве ведущих композиторов первой половины XX столетия. Таковы, например, работы И. Вершининой («Ранние балеты Стравинского»), М. Тараканова («Стиль симфоний Прокофьева», «Ранние оперы Прокофьева»), С. Слонимского («Эпические черты симфоний Прокофьева»), М. Сабининой («„Семен Котко“ и проблемы оперной драматургии Прокофьева»).

Среди тех, кто делал важные взносы в музыкально-историческую науку — представители разных школ и поколений. Назовем, сугубо выборочно, такие имена, как М. Друскин, М. Пекелис, С. Гинзбург, Г. Тигранов, Т. Ливанова, О. Левашева, Б. Ярустовский, Н. Туманина, В. Протопопов, А. Кандинский и более молодой отряд — М. Арановский, М. Тараканов, Л. Данько, Н. Шахназарова, Г. Головинский, и многие другие. Среди названных музыковедов были и авторы программ и книг по истории музыки дооктябрьского периода, курсов истории музыки народов СССР. В кругу трудов обобщающей направленности важной вехой стало создание в 50—60-х годах «Истории русской советской музыки», которая рассматривала движение отечественной культуры в основном в первую половину XX столетия с идеологических позиций тех десятилетий.

Все пространство развития советской музыкальной культуры хронологически впервые охватила «История музыки народов СССР». Был изучен период с 1917 года по начало 90-х годов, во время которого она функционировала под титулом «советское многонациональное музыкальное искусство». Огромная панорама была сложена из накопления фактологии и отбора всего наиболее существенного, что определяло самые влиятельные художественно-стилистические направления в музыкальной жизни той или иной республики. Крайне ценно в этом издании и то, что в завершающем седьмом томе предпринята первая попытка проанализировать с позиций 90-х годов семидесятилетний период истории советской музыки. Кроме того, авторы подчеркнули и еще

один принципиально важный момент: в связи с симптомами глубокого кризиса, приведшего к распаду СССР, разрушившему связи между бывшими республиками, в последней книге сделан акцент на русской музыке.

Ценно, что в этом издании уже начала реализовываться задача: отделить «зерна от плевел» — вычленить и дать объективную эстетико-стилевую оценку сочинениям, созданным хоть и «на случай», но обладающим чертами истинной оригинальности, стилевой знаковости для их авторов (таковы, например, 2-я, 3-я, 11-я симфонии Шостаковича, кантата «К XX-летию Октября» Прокофьева или «Песня о Сталине» А. Хачатуряна).

Первые труды (коллективные или индивидуальные) по истории национальных музыкальных культур стали своеобразным прологом к уже названной «Истории музыки народов СССР» (она начнет создаваться в 60-е годы, завершится в 1997 году). Институт истории искусств возьмет на себя собирательную функцию — представить, условно говоря, работу «всесоюзной кафедры музыкознания». Важной сферой многодесятилетних научных усилий отечественных музыковедов было изучение музыки республик бывшего СССР. Их результатами становились не только труды обобщающего профиля, но и создание монографий, исследующих параметры индивидуального стиля крупного мастера, творческие искания которого были принципиальными не только в масштабе одной республики, но и в пространстве всего СССР, в мировом процессе. В качестве примера можно сослаться на внушительную серию трудов о музыке Арама Хачатуряна, которые были написаны ленинградскими и московскими музыковедами (Б. Асафьев, Г. Хубов, Д. Арутюнов, В. Юзефович, Н. Шахназарова, Е. Садовников, Д. Персон и другие). Огромная серия трудов российских музыковедов, изучавших жизнь национальных музыкальных культур бывшего СССР, еще потребует своего дальнейшего специального рассмотрения.

Принципиально новым было рождение первых трудов, рассматривающих советскую музыку контекстуально, вне «железного занавеса», а в параллелях с аналогичными явлениями современного зарубежного творчества (один из показательных примеров книга «Симфонии о войне и мире» Б. Ярустовского). Начина-

ется освоение достижений и современной зарубежной музыки. Изучается творчество Бартока и Кодая, Мийо и Шимановского, Берга, Гершвина, Пуленка, Орика[13].

Тенденция осознания истории современной отечественной музыки в мировом художественном пространстве постепенно набирала силы[14] и завершилась изданием капитального труда «Музыка XX века» (М., 1976—1987, редакторы Д. Житомирский, Б. Ярустовский). Проакцентируем важную мысль: первые работы (упомянутые выше — среди них), где порой робко, между строк, но уже были высказаны более свободные суждения о явлениях современного музыкального искусства, стали появляться уже во времена «оттепели 60-х годов». Подзаголовок многотомника «Очерки» подчеркивает, что этот труд не наделен качествами единого системного исследования. Монографический тип изложения здесь преобладает над процессуальным. Хронологические рамки труда охватывают период с 90-х годов XIX века вплоть до середины 40-х годов XX столетия с подразделением: 1890—1917 и 1917—1945. Главной задачей издания стала попытка взглянуть на развитие современной музыки в целом, проясняющая связь отечественного творчества с тенденциями всей мировой культуры. Как видим, уже в середине столетия вставала необходимость понять логику общемирового музыкального процесса современности и роль в нем искусства нашей страны. Так реализовывался и расширялся интерес отечественных историков к музыкальным культурам мира (последняя составляет специальную область, нами сознательно опускаемую в обзоре).

Акцентируем момент принципиальной важности: практически только со второй половины 80-х годов и в 90-е история отечественной музыки завершившегося столетия начала изучаться, научно осмысливаться с позиций приоритета стилевых сдвигов, образно-смысловых ориентиров и обусловленных ими параметров музыкального языка. Однако путь к преодолению идеологических предуказаний был долгим, болезненным. Ныне же легко просматриваются те препоны, которые многие десятилетия были нормативными, а потому выступали тормозом при объективном изучении истории отечественной музыкальной культуры. Обозначим лишь некоторые.

Разумеется не только и не столько в уже названных изданиях, но по существу в большинстве работ, опубликованных по 80-е годы, обязательно присутствовали, например, такие моменты, как оппозиция отечественного искусства и буржуазного творчества с неизменным преимуществом первого. Подчеркивалось, что задача советских музыковедов всегда имела приоритетным направлением «попытку осветить картину современной музыки с принципиально иных, марксистских методологических позиций, на основе партийных, ленинских принципов, представив развитие музыки нашего века как целостный, хотя и глубоко противоречивый, насыщенный сложной идейно-эстетической борьбой процесс» («Музыка XX века». Ч. 1. М., 1976. С. 6).

Стоит сказать и о том, что библиография любой диссертационной работы исторического или теоретического профиля обязана была начинаться разделом «классики марксизма-ленинизма об искусстве», который, в силу ограниченности «облигатных изданий», механически перекочевывал из одного исследования в другое.

Закрепилось противопоставление Востока и Запада как некой извечной и непримиримой культурно-исторической антитезы. Догматичным было и то, что советская музыка выдвигалась как образцовое, поучительное искусство: «В наше время имеют место не только связи и широкая осведомленность, теперь многое в развитии мировой художественной культуры определяется советским искусством, — оно показывает пример прогрессивного развития и художественной мысли культурам Востока и Запада, разумеется, в то же время впитывая, творчески ассимилируя все ценное, передовое». Встает и еще одна «лейттема» — антиавангардные выпады, ибо «лучшие образцы современной музыки (и у нас, и на Западе) связаны с гуманистическими традициями мирового искусства, с культурой, исходящей от человека и апеллирующей к человеку. Лозунги „авангарда“, вопреки многим декларациям, были откровенным разрывом с этими традициями. Совершенно очевидно, поэтому, насколько неправомерной была претензия буржуазного искусствознания представлять „авангард“ как некую кульминацию всех стилистических исканий „новой музыки“ XX века» (там же, с. 8).

Кроме того, имели место и абсолютно несостоятельные попытки вывести некий «общий художественный знаменатель» многонациональной советской музыки. Речь шла о несуществующем феномене «советскости» в советском искусстве. Поиски этого музыкального «Поручика Киже» велись главным образом на ниве тематизма массовой песни. Журнал «Советская музыка» публиковал материалы для дискуссии, нередко под рубрикой «Есть советский интонационный строй!».

Важнейшей тенденцией исторического музыкознания рубежа 80—90-х годов была попытка познать историю отечественной музыки XX столетия не только вне идеологических пут, но и в возможно более полном контексте культуры: имеются в виду как персоны, так и жанры. Действительно, только совокупное рассмотрение явлений, составляющих «фоносферу эпохи» (М. Тараканов), способно объективно отразить многообразие движения культуры в каждый хронологический период.

Что греха таить — за пределами рассмотрения традиционно лишь главных «действующих лиц» академической музыки оставались среди творцов композиторы из так называемого «второго ряда» (в их число, к сожалению, попали В. Щербачев, Г. Попов, В. Шебалин и еще многие другие)[15], а также музыка для народных и духовых инструментов, для детей, кино- и театральная музыка, массовые и эстрадные сочинения.

Уже подчеркивался факт многолетнего существования в нашей стране джаза как художественной реальности, значение которой для собственного творчества отмечали ведущие отечественные композиторы — от Прокофьева и Стравинского до Щедрина и Шнитке[16]. Вместе с тем «музыка толстых», да еще в свете угрозы «космополитизма» не могла рассчитывать на место в серьезной музыковедческой литературе — ни в первую половину века, ни в послевоенные годы (отдельные статьи в прессе картины не меняли). Первые публикации стали появляться с большими временны́ми разрывами — 1972 год принес очерк А. Баташева «Советский джаз» (в нем в исторической перспективе систематизирован документальный материал 20—60-х годов). В 1984 году увидело свет фундаментальное исследование «Рождение джаза» В. Конен, в котором в хронологически широкой перспективе

рассматривались этапы его формирования. Затем был опубликован первый в нашей стране комплексный труд о джазе периода 70-х — начала 80-х годов. Его составителями выступили А. и О. Медведевы, которые, в частности, констатировали, что джаз к этому этапу выходил на новые рубежи. Как никогда раньше ему была нужна научно-критическая мысль, объемлющая вопросы истории, эстетики, социологии, педагогики[17]. Без этого он не мог нормально функционировать в системе музыкальной культуры. «Отсутствие научной базы, невыявленность эстетических ориентиров снижали творческий потенциал джаза, отдаляли его от мира большой музыки»[18].

Авторы справедливо подчеркивают, что еще на рубеже 10-х годов великое будущее джазу предрекли Дебюсси и Равель, Сати и Стравинский, Мийо и Хиндемит. Уже в 20-е годы джаз стал известен и в нашей стране, однако он далеко не сразу стал явлением массовым: «В Америке джаз был первичен, первороден... прорастал из семени... В странах Европы джаз был привит, как черенок к дереву, приращен к давно сложившимся музыкальным традициям. Эта „прививка", вживание джаза в новые для него пласты культуры продолжалась не год и не два — десятилетия... Европейцы всячески пытались приспособить его к своим вкусам и потребностям. Однако они не созидали джаз, а лишь воспроизводили его, копировали... В Европе джаз рождался от джаза. Собственно творчество началось позднее»[19].

Историческое музыкознание всегда проявляло интерес к биографиям композиторов (склонность к этому стимулировала эпоха романтизма). Наблюдается эта тенденция и в XX столетии. Среди научных трудов, имеющих популярную направленность этого жанра, в одних путеводной нитью становится жизненный путь (таковы, например, книги С. Хентовой о Шостаковиче, а также прекрасно и щедро иллюстрированные альбомы-портреты, выпущенные в 60—80-х годах издательством «Музыка», — Чайковский, Скрябин, Рахманинов, Прокофьев и другие. В этом же ряду юбилейные издания, посвященные круглым датам крупнейших музыкальных центров — Московской и Ленинградской консерваторий, Большого, Мариинского театров и т. д.).

Другой тип работ делает акцент на творческой эволюции художника, композитора, не оставляя без внимания и вехи жизненного пути. Таковы, например, монографии М. Тараканова о Щедрине, В. Рубцовой о Скрябине, М. Рыцаревой о Слонимском, Н. Савкиной о Прокофьеве, Л. Корабельниковой, С. Савенко о Танееве.

Самостоятельную линию составили работы с преобладанием культурологической направленности, в которых соединяется методология исторического и теоретического музыкознания (таковы, в частности, труды М. Тараканова об А. Берге, публикации И. Барсовой о Г. Малере и А. Мосолове, книга Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVII века в ее связях с литературой, театром, бытом»).

Большим вкладом в музыкально-историческую науку стало продолжение издания сборников, которые выходили в виде самостоятельных тематических серий. Среди тех, что стали функционировать с 70-х годов, назовем отдельные издания: «Музыкальный современник» (1-й выпуск в 1973 году, редактор Л. Данилевич, издание комиссии музыкальной критики СК СССР), «Из истории русской и советской музыки» (1971 год, редактор А. Кандинский, создавался на кафедре истории музыки Московской консерватории). Аналогичная кафедра в Ленинграде (редакторы С. Гинзбург, М. Друскин, Г. Тигранов) выпускала серию «Из истории музыки XX века», также сборник статей «Современные проблемы советской музыки» (редактор В. Смирнов). Событием принципиального порядка было начало публикации «Памятников русского музыкального искусства» (1979 год, главный редактор Ю. Келдыш), а также фундаментальный труд Т. Ливановой по русской музыкальной библиографии. С 70-х годов началось издание Музыкальной энциклопедии и Словарей (редактор Ю. Келдыш). Под рубрикой «Советская литература о музыке» (составители С. Успенская, Г. Колтыпина, Б. Яголим) периодически печатались библиографические указатели книг, журнальных статей и рецензий, летописи газетных статей[20].

Однако музыканты Российской Федерации долгие годы не имели своего печатного органа. Журналы «Советская музыка» («Музыкальная академия») и «Музыкальная жизнь» отчасти ком-

пенсировали этот пробел. Разумеется, они не ставили и не должны были ставить перед собой задачи охватить всю проблематику или отразить все спектры художественной жизни музыкальной культуры России. В этом плане определенный вклад стали вносить периодические сборники «Музыка России» (под редакцией Е. Грошевой) и «Композиторы Российской Федерации» (под редакцией В. Казенина). Заметным вкладом стала монография М. Тараканова «Музыка РСФСР» (1987). Постоянно изучалась история и современное состояние национальных школ Российской Федерации. Таковы, например, «Очерки истории марийской советской музыки» Л. Казанской, монография об опере композиторов Поволжья Т. Эрре, книга Е. Долинской «О русской музыке последней трети XX века» (последняя опубликована в 2000 году).

Следует обратить внимание, что тяга к историческому самопознанию, необходимость понять, в частности, роль русской культуры в многонациональной музыке СССР наметилась (или обозначилась) отнюдь не в постсоветский период. Начальные шаги и первые результаты относятся к 40—50-м годам. Речь идет об «Истории русской музыки» (редакция М. Пекелиса. М., 1940), «Истории русской музыки» (М., 1948—1954, Ю. Келдыш), «Истории русской музыки» (М., 1957—1960, бригадном учебнике Московской консерватории под редакцией Н. Туманиной для исполнительских факультетов; здесь заключительный том дает обзор русской музыкальной культуры и исполнительства начала XX века — до 1917 года). В связи с причинами, о которых речь шла прежде, эти издания не лишены фактора известной устарелости. Вместе с тем уже в 70—80-е годы начали создаваться труды, которые стали фундаментом педагогической практики последней трети XX столетия. В преподавании курсов русской музыки утвердились опубликованные в 70—80-е годы и многократно переизданные учебники А. Кандинского (Римский-Корсаков) и Ю. Розановой (Чайковский). Новейший учебник по истории русской музыки для исполнителей выполнен под редакцией А. Кандинского, Е. Сорокиной при авторском участии Т. Владышевской, О. Левашевой (1999).

Между 1956—1963 годами создавалось Институтом искусствознания четырехтомное издание «Истории русской советской музыки» (редколлегия — А. Алексеев, В. Васина-Гроссман,

Т. Ливанова, И. Рыжкин, Н. Туманина). В нем была разработана хронология изучаемого периода, долго продержавшаяся в учебной практике (1-й том: 1917 — середина 30-х годов; 2-й: от середины 30-х по 1941-й; 3-й включал военный период; 4-й — послевоенные десятилетия). Эстафету этого издания, как мы указывали, приняла «История музыки народов СССР», где русская культура была первой среди тех, которых искренне хотели сделать равными.

Однако не столько коллективные издания (здесь трудно переоценить вклад Института искусствознания, взявшего на себя аккумулирующую функцию), сколько индивидуальные труды постоянно стремились вывести развитие русской культуры в самостоятельную область изучения. В подтверждение сказанного дадим лишь небольшой перечень названий работ 60—70-х годов: «Русский советский симфонизм» (Г. Орлов), «Русский советский оперный театр (1917—1941)» (А. Гозенпуд), «Русская советская песня» (А. Сохор). Сочетание «русско-советское» было обязательным и в характеристике композиторской персоналии, а также нередко фигурировало в энциклопедических словарях[21] и справочниках, в названиях сборников (например, Большой энциклопедический словарь: Музыка. М., 1990 и репринтное издание — 1998; «Вопросы драматургии и стиля в русской советской музыке». М., 1980).

Подчеркнем существенное: в 80—90-е годы будут выдвинуты самостоятельные и плодотворные концепции по отношению ко всем эпохам развития русской музыки — от ее зарождения и первых этапов по начало XX века. Панорамное представление о музыке России последних четырех десятилетий XX века дает книга, выпущенная в связи с VIII съездом Союза композиторов России: «Союз композиторов России: 40 лет». М., 2000. Составители Е. Власова, Д. Дараган.

Истинным фундаментом исторического музыкознания стала активная публикация архивных документов, в том числе «материалов к биографии» (таковы, например, публикации В. Варунца о Стравинском и Прокофьеве[21], Н. Савкиной о Прокофьеве), писем (переписка Прокофьева и Мясковского, переписка Стравинского с русскими корреспондентами, письма Н. Метнера, переписка Шостаковича и Гликмана), автобиографий, автобиографичес-

ких заметок о пройденном пути (Прокофьев, Мясковский), фрагментов «записных книжек» (от Н. Метнера до Э. Денисова), литературного наследия (Г. Попов, А. Мосолов, Н. Рославец и другие). В этой же связи должны быть упомянуты и монографические сборники, которые обычно содержали как архивные материалы, так и исследования, воспоминания, интервью, высказывания крупных музыкантов. В минувшем столетии почти каждый ведущий композитор удостаивался таких сборников: после ухода (от Прокофьева до Э. Денисова), но иногда и при жизни (Шостакович, Свиридов, Хренников).

Немало создавалось монографических исследований и сборников, отражающих творчество композиторов России в 80—90-е годы. Их героями предстанут те, кто зачастую был обделен вниманием музыковедов (Л. Данько об Арапове, М. Бялик о Б. Тищенко, А. Цукер о М. Таривердиеве). Вместе с тем в силу вынужденно длительной «закрытости» отечественная историография и ныне отстает от зарубежной в полноте охвата исторических фактов завершившегося века, в разработке и публикации документальных источников и материалов, в справочно-библиографической работе.

Изучение практики современности таит, как известно, специфические сложности. Однако и на небольшой дистанции времени многое уже становится очевидным. Об этом свидетельствует, в частности, интенсивность публикаций в 80—90-е годы трудов, связанных не только с прошлым, но и с настоящим русской музыки.

К юбилею Шостаковича были опубликованы сборники: «Дмитрий Шостакович. К 90-летию» (СПб., 1996, сост. Л. Ковнацкая, тем же автором издана книга «Шостакович. Между мгновением и вечностью: Документы. Материалы. Статьи». СПб., 2000); «Шостаковичу посвящается» (М., 1997, сост. Е. Долинская), шостаковичевский выпуск «Музыкальной академии» (1997, № 4). В этой же группе — сборник «Мир музыки Георгия Свиридова» (1990).

Отдельными исследователями и коллективами авторов созданы обобщающие труды: «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» Т. Левой (М., 1991), «Стилевые

проблемы русской советской музыки второй половины XX века» Г. Григорьевой (М., 1989), «Советская музыка: История и современность» (М., 1991), «История русской музыки: Популярные лекции» Л. Никитиной (М., 1999), «Культурология» В. Розина (М., 1998), «Культурология для культурологов» Я. Флиера (М., 2000), «Художественная традиция в музыкальной культуре XX века» Н. Шахназаровой (М., 1997), «Девяностые: конец века глазами петербургского музыканта» Л. Гаккеля (М., 1998).

Завершается издание «Истории русской музыки» в десяти томах (редколлегия: Ю. Келдыш и другие. М., 1983—1998), фундаментального труда, воспроизводящего всю музыкальную летопись отечественной культуры в ее исторической ретроспективе. Кроме того, здесь, по сути впервые, предпринята попытка наметить стилевые портреты отечественных композиторов, окончивших свою жизнь за рубежом (А. Черепнин, А. Гречанинов и многие другие)[22]. Были опубликованы два выпуска «Истории современной отечественной музыки» (под редакцией М. Тараканова. М., 1995, 1999). В 1997 году вышел из печати завершающий 7-й том «Истории музыки народов СССР» (Институт искусствознания, редактор Г. Головинский).

Увидел свет созданный там же самый капитальный труд изучаемого десятилетия — «Русская музыка и XX век» (М., 1997, ред.-сост. М. Арановский), который стал первым широкомасштабным коллективным исследованием, посвященным целостному вкладу русской музыки в историю художественной культуры XX века.

Стали регулярно публиковаться сборники, посвященные творчеству наиболее самобытных композиторов современной России и бывших советских республик «Музыка из бывшего СССР» (ред.-сост. В. Ценова. Вып. 1. М., 1994. Вып. 2. М., 1998). Трудно переоценить содержащуюся здесь фактологию для дальнейших обобщающих трудов.

На рубеже 80—90-х годов активно создаются первые монографии о композиторах-шестидесятниках или публикуются беседы с ними: В. Холопова, Е. Чигарева — «Альфред Шнитке» (М., 1990), Д. Шульгин — «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» (М., 1998), «Беседы с Альфредом Шнитке» (сост. А. Ивашкин. М.,

1994), «Эдисон Денисов» Ю. Холопова и В. Ценовой (М., 1996), «Неизвестный Денисов» (сост. В. Ценова. М., 1997), Д. Шульгин — «Признание Эдисона Денисова» (М., 1998), «София Губайдулина» В. Холоповой и Э. Рестаньо (М., 1997), «Николай Каретников» А. Селицкого (Ростов-на-Дону, 1998), «Сергей Слонимский» А. Милки (Л.; М., 1976), «Композитор Сергей Слонимский» М. Рыцаревой (Л., 1991). Хронологически серию монографий завершила публикация В. Холоповой книги о Щедрине (М., 2000), выход которой был приурочен к VIII съезду композиторов России (декабрь 2000 года).

Серия публикаций обращена к маскультуре как явлению самобытному и существующему во взаимосвязях с академической музыкой: «Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века» В. Конен (М., 1994), «Стилевые метаморфозы рока, или Путь к „третьей музыке“»[23] В. Сырова (Нижний Новгород, 1997), «Типология советской массовой культуры: между „Брежневым“ и „Пугачевой“» Т. Чередниченко (М., 1994).

Оценки разных периодов в развитии истории отечественной музыки XX столетия вставали со страниц воспоминаний крупных руководителей культуры («Так это было: Тихон Хренников о времени и о себе» (ред.-сост. В. Рубцова. М., 1994) или в монографиях, выполненных на базе изучения недавно открытых архивных материалов («Музыка и власть: Постсталинский период» А. Богдановой. М., 1995). Лишь на рубеже 80—90-х годов история русского музыкального авангарда стала предметом изучения в музыкознании. Отметим, в частности, статьи И. Барсовой, И. Нестьева (среди работ последнего очерки «Из истории русского музыкального авангарда» // Сов. музыка, 1991, № 7. С. 75—87).

За исторически короткий период — менее четверти века — были заново «открыты» сокровища древнерусской церковной музыки. Отметим «Русскую духовную музыку в документах и материалах» (сост. С. Зверева, А. Наумов, М. Рахманова. М., 1998), представляющую собой опыт издания документов, связанных с русским церковно-певческим искусством конца XIX и начала XX века, где объемно представлены материалы о С. Смоленском, В. Орлове, С. Кругликове, А. Кастальском, А. Никольском и других выдающихся деятелях синодального хора и училища церков-

ного пения. Это имело прямую проекцию и на музыкально-историческую науку. Стали активно исследоваться литургика и обрядовые каноны богослужения (в диссертационных работах, в кабинетах древнерусской музыки)[24]. Подчеркнем главное — сегодня очевиден огромный интерес к отечественной духовной культуре: в науке, в композиторском творчестве, в исполнительской сфере, в педагогическом процессе.

Характеризуя современное состояние изученности духовной музыки России XX века, можно констатировать, что в науке и публицистике (особенно последнего десятилетия) отчетливо проявляется рост интереса к отдельным этапам в ее развитии[25]. Пожалуй, наилучшее освещение получила деятельность композиторов, стоявших у истоков Нового направления и во многом их формировавших. Зачастую это объясняется обилием источников как следствием того, что для творческого процесса в конце XIX — начале XX века сложились благоприятные условия. Важно то, что велось активное обсуждение духовной музыки на страницах печатных изданий (чаще всего специальных). Свою оценку высказывали не только представители церкви, но и крупные ученые в области истории церковно-певческого искусства, теоретики, критики.

В середине 20-х годов выходит монография А. Преображенского, в которой известный ученый-медиевист уделяет внимание духовной музыке рубежа XIX—XX веков как своеобразному явлению в истории культовой музыки в России («Культовая музыка в России». Л., 1924).

Среди авторов духовной музыки Нового направления одно из самых выдающихся мест справедливо отводится А. Кастальскому. Внимание научной критики было привлечено к нему уже в годы расцвета его деятельности. В советскую эпоху творчество композитора в периодически появлявшихся статьях и заметках анализировалось Асафьевым, которым раскрывались особенности духовных произведений композитора, закладывались основы научного подхода к их пониманию[26]. Важным событием в изучении творчества Кастальского стало издание в 1960 году разнообразных материалов, касающихся его жизни и деятельности[27]. Это открывало возможности формирования необходимой источниковедческой базы для осуществления крупного монографического ис-

следования. Однако новая волна «борьбы с религией» начала 60-х годов не способствовала появлению подобного труда.

Рождение духовных сочинений Рахманинова привлекло внимание его современников (РМГ, 1911, № 13, «Музыкальный современник», 1915, № 42). Затем наступила полоса их замалчивания вплоть до 70-х годов, принесших исследование Ю. Келдыша («Рахманинов и его время». М., 1973) и В. Брянцевой («С. В. Рахманинов». М., 1976). Оба ученых подчеркивали выдержанность и единство стиля, достигнутых во Всенощной, в которую начала входить свойственная знаменному мелосу свободная вариантная строфичность. Вместе с тем Келдыш полагал, что духовные сочинения Рахманинова, особенно Литургия, укладываются в рамки обычной богослужебной музыки чисто прикладного назначения.

Специальное глубокое исследование обоих циклов духовной музыки Рахманинова проведено А. Кандинским[28]. В отличие от предшественников он считает, что Литургия и Всенощная создавались как для концертного, так и для богослужебного исполнения. Показывается авторское решение в использовании канонического богослужебного текста, в отборе и трактовке традиционных музыкально-выразительных средств и композиционных приемов. Музыкальная концепция Литургии впервые рассматривается с позиции обусловленности «смысловым, религиозно-мистическим содержанием литургического обряда, а также содержанием событий, явлений, образов Священной истории». Решается и еще один важный момент — проблема композиторской музыкальной стилистики Литургии, которая раскрывается во взаимодействии традиционно-церковного, народно-песенного и авторского начал.

Русская духовная музыка в XX веке как целостное явление проанализирована в статье М. Рахмановой, опубликованной в вышеназванном издании «Русская музыка и XX век».

Заметное место среди авторов духовных по своей сути музыкальных произведений в России второй половины XX века занимает Г. Свиридов. Различные грани отражения духовности в самобытном стиле композитора рассматриваются в ряде статей сборника «Мир Георгия Свиридова».

Среди публикаций, посвященных духовно-хоровому творчеству современных композиторов — работа Е. Орловой. В ней раскрывается понимание духовности в широком смысле слова: «Искусство становится духовным, когда воплощает сокровенные глубины человеческой души, и религиозным — при осуществлении связи с высшей реальностью». Выстраивается ряд понятий: храмовое, церковное, религиозное, духовное. В качестве строго православного стиля рассмотрено творчество протоиерея и композитора Н. Ведерникова[29].

Мощный отряд разнопрофильных ученых работает в Российской академии музыки (РАМ) им. Гнесиных. Следует подчеркнуть, что у истоков создания в РАМ фольклорно-типологической школы стоял Е. В. Гиппиус. В науку о музыке широко вошли труды Н. Гуляницкой, Э. Федосовой, Ю. Евдокимовой, О. Степанова, Т. Масловской и других. Научная продукция этого центра, издающаяся регулярно собственным редакционно-издательским отделом, известна широтой проблематики и включает около 200 сборников.

Завершим историографический обзор некоторыми общими замечаниями. Одна из позиционных задач, которая выполняется современным музыкознанием, — полнота освещения фактов и явлений, без замалчивания тех, что в свое время не укладывались в идеологическую доктрину и без забвения тех, кто сегодня оказался не на первом фланге, но для своего времени имел важное значение. Канули в Лету периоды, когда такая полнота была невозможной для историка музыки независимо от его личных позиций.

В современной тенденции к генерации наук и специализаций, которые музыковедение привлекает в свою орбиту, все более заметную роль начинает играть метод историзма. Анализ современного творчества потребовал от исследователей освоить или самостоятельно разработать немало новых методов и приемов. Историки активно привлекают достижения смежных наук, в частности семиотики (назовем, в частности, «Слово и музыку (Диалектика семантических связей)» И. Степановой, 1999).

Знаменательная черта последних десятилетий XX века — наметившаяся децентрализация музыковедческих сил. Во многих регионах России (особенно при вузах) сложились свои научные коллективы, сформировались ведущие исследователи и критики. Заметными центрами музыковедческой мысли стали Нижний Новгород, Екатеринбург, Новосибирск, Казань, Саратов, Уфа, Петрозаводск, Ростов-на-Дону. В этих городах создаются труды разного научного профиля, в том числе на самые животрепещущие темы (достаточно напомнить о сборниках — нижегородском «Искусство XX века: уходящая эпоха», 1997, и ростовском «На рубеже эпох», 1999).

Проблема «расколотого единства» ощущается на ниве исторической науки и в недостаточной информированности о ценных трудах, созданных соотечественниками за рубежом (речь может идти о книге «Свидетельство» С. Волкова о Шостаковиче[30], работах Г. Орлова, эссе А. Лурье «Линии эволюции русской музыки» в Новом журнале, Нью-Йорк, 1944, № 9, монографии М. Лобановой «Николай Андреевич Рославец, творчество и культура его времени» с предисловием Д. Лигети. Франкфурт-на-Майне, 1997), а также о трудах, написанных о русской музыке XX столетия зарубежными исследователями.

Зарубежное музыкознание XX столетия проявило очевидный интерес к разным этапам истории отечественной музыкальной культуры, ее крупнейшим представителям. Создаваемые в Германии, Франции, Англии, США, Японии и других странах книги весьма различны по творческим задачам, адресатам, степени углубленности в тему, информированности авторов в архивных источниках, раритетах. Жанры публикаций также многоаспектны: монографии, посвященные крупнейшим композиторам России XIX—XX веков[31]. Чаще других встречаются зарубежные исследования о Скрябине, Стравинском, Рахманинове, Прокофьеве, Шостаковиче, А. Лурье. Создаются труды, касающиеся какой-либо частной проблемы музыкальной жизни России или конкретного жанра (в их числе, например, книга Михаэля Йона «На пути к новой духовности? Реквием в Советском Союзе, 1963—1988»)[32]. Наиболее ценными представляются обобщающие исследования, которые в разных аспектах рассматривают: пути русской класси-

ческой музыки, отечественной культуры в советский период ее бытия или совокупно. Работы отмечены большей или меньшей степенью интереса их авторов к социально-политическим событиям в России XX столетия. Хронологические рамки, нередко вынесенные в заглавие труда, избираются свободно и, как правило, не обусловливаются историческими вехами. В книгах фигурируют: у Бориса Шварца, например, 1917—1981, у Жака ди Ванни 1953—1983, в труде Ханнелоре Герлах 1960—1975[33].

Видимо, особой востребованностью у зарубежного читателя пользуются исследования, где автор сначала повествует о музыкальной культуре России XIX века, а затем делает «заход» в XX столетие. Таков, например, труд Карла Лаукса «Музыка в России и Советском Союзе», «события» которой завершаются в 1956 году. Сюда включены небольшие очерки о Прокофьеве, Хачатуряне, Шостаковиче, Хренникове, Кабалевском. Близки по направленности и труд Доротеи Редепеннинг «История русской и советской музыки», книга Марка Мюльбаха[34].

Ряд обобщающих работ и монографий, связанных с историей русской музыки XX века, принадлежит перу Детлефа Гойовы[35].

Развитию той или иной стилевой тенденции в русской музыке разных исторических периодов (в связи с конкретными фигурами композиторов) посвящен труд П. Д. Робертс «Модернизм в русской фортепианной музыке XX века»: *Roberts P. D.* Modernism in Russian piano music: Skriabin, Prokofiev and their Russian contemporaries. Bloomington, 1993.

В отличие от названных, ранее упоминавшаяся книга М. Йона обращена к одной конкретной проблеме — процессу возрождения, охватившего Россию. В работе анализируются пять реквиемов: Кабалевского, Тищенко, Шнитке, Денисова и В. Артемова. Однако сведения, приведенные здесь, да и в ряде других изданий, известны по публикациям последних десятилетий XX века, таким, например, как научно-публицистический сборник «Отечественная музыкальная культура XX века: К итогам и перспективам». М., 1993; «Музыкальное искусство и религия: Материалы научной конференции „Отечественная культура XX века и духовная музыка“» (1990, Ростов-на-Дону), Сборник трудов РАМ им. Гнесиных (М., 1994).

Весьма разные и по задачам, и по научным результатам книги можно встретить не только в американском или немецком музыкознании, но и во франкоязычной литературе. Вслед за весьма поверхностной небольшой книгой Жака ди Ванни «Тридцать лет советской музыки: 1953—1983» последовало солидное академическое издание Бориса Шварца (к настоящему моменту, очевидно, устаревшее). В 90-х годах в Париже были опубликованы два ценных исследования — речь идет об обобщающем труде Ф. Лемера и монографии К. Майера о Шостаковиче. В «Музыке XX века в России и бывших советских республиках» Ф. Лемера[36] представлено хронологическое повествование об истории музыки в России с начала века и до наших дней, дополненное очерками о музыке в бывших республиках, а также о еврейской музыке и ситуации в духовной музыке. Приведена внушительная серия кратких биографических очерков о 66 композиторах — от Скрябина до А. Щетинского. Монография Кшиштофа Майера — не первый труд польского композитора о русском мастере. Книга содержит ценный эксклюзивный материал. Шостакович был дружен с польским коллегой, находился с ним в постоянной переписке (К. Майер завершил оперу Шостаковича «Игроки»), к книге приложены мемуары[37].

Опубликованные в 80—90-е годы книги о Шостаковиче, принадлежащие перу Д. Гойовы, Е. Роузберри, Дж. Макдональд, содержательны, но не свободны от элементов компилятивности[38].

Отдельную группу составили труды отечественных музыковедов, изданные за рубежом с целью репрезентировать путь развития того или иного жанра в русской музыке завершившегося столетия или отдельные этапы ее развития. В качестве примеров можно указать изданную на английском языке книгу Т. Егоровой о музыке советского кино (исследование переведено на русский язык и издано в России) или труд Левона Акопяна о советской музыке 1917—1987 годов, изданный в Швеции: Levon Hakopian. Music of the Soviet Age 1917—1987. Melos Music Literature. Stockholm, Sweden, 1998.

В названной работе на первый план выступают просветительские задачи. Автор повествует зарубежному читателю, исключительно для которого создавалась эта книга, о модуляции русской

культуры от Серебряного века к советскому модерну (акценты сделаны на Рославце и Мосолове), анализирует эру Сталина (с выделением событий 1948 года), ведет читателя от постсталинского периода к перестройке и т. д. Информативное поле книги существенно уплотняет введение Хронологической таблицы изучаемого периода, где по годам представлены наиболее значительные сочинения.

Как было показано, отечественная историческая наука в ряду других звеньев музыкознания прошла путь, напрямую связанный с творчеством. В силу этого конец XX столетия, отошедший в культуре от всего узко злободневного, внешне актуального, подчеркнул особую роль фактора преемственности. Показательно, что ни идеологи новой русской музыки, ни ее творцы (в том числе и авангардных течений) никогда не поверяли художественный прогресс только степенью его радикализма. Об этом же, в частности, свидетельствуют документальные материалы и интервью, например, А. Шнитке и Э. Денисова.

Как известно, развитие искусства не сводимо к радикальному усложнению средств выразительности: усложнение техники композиции, «слухового кругозора» (В. Конен) не может быть единственным показателем новизны творчества, в том числе музыкального. По меткому наблюдению М. Бахтина, в культуре «отменяется представление... о каком-то прямолинейном движении вперед. Выясняется, что действительно существующий шаг вперед сопровождается возвратом к началу (изначальности), точнее, к обновлению начала. Идти вперед может только память, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его»[39].

Близкую идею высказывает и Д. Лихачев: «Красота является как новое в пределах старого. Абсолютно новое „не узнается“. И соотношение нового и старого все время меняется. С увеличением гибкости, „интеллигентности“ эстетического сознания доля нового становится все больше, доля старого отступает и уменьшается. Но абсолютно новое не может все же существовать: оно не узнается»[40].

В завершающее десятилетие века музыканты попытались реальнее выявить непростую связь времен. Как известно, чтобы оглянуться назад, осмыслить прошлое, следует досконально

изучить историю своего искусства. Ведь XX столетие, по меткому наблюдению Н. Конрада, принадлежало тем особым переломным, трагическим эпохам, которые составляют «нервные узлы истории»[41].

На рубеже XX и XXI веков нравственно-философская проблематика, постановка «вечных» вопросов судьбы человека и человечества, цели и смысла жизни, высокой духовности и веры в духовную природу искусства, в ее этический пафос приобрели новую актуальность. Они стали оказывать воздействие на концепцию многих музыкально-исторических трудов (сошлемся для примера на название труда Л. Раабена «О духовном ренессансе в русской музыке 1960—80-х годов». СПб., 1998). Итак, XX столетие, несмотря на разветвленность исторической науки, еще не создало обобщающую историю отечественного музыкознания, как и историю русской фольклористики и других сфер музыкально-исторического знания.

Сегодня новые идеи и концепции приходят в музыкально-историческую науку отовсюду — в процессе изучения музыки старинной и современной, фольклорной и композиторской, экспериментально-элитарной и массовой... И потому новой русской музыке, как никогда раньше, нужна и память о своем историческом пути, и постоянный диалог с мировым искусством. Искать же новизну русская музыка XXI века будет, думается, не только во вне, но и внутри своей истории, не раз осмысленной и прочитанной заново.

Наступил XXI век. Пройдут годы, откроются новые архивы, в чем-то, как всегда, изменятся взгляды на прошлое. Отечественные и зарубежные музыковеды окажутся перед перспективой еще раз написать «Историю русской музыки XX столетия».

Примечания

[1] *Киреева Р.* Изучение отечественной историографии в дореволюционной России с середины XIX века до 1917 года. М., 1983. С. 77. Автор сообщает, в частности, что первым в звании историографа был в 1747 году утвержден Г. Мюллер, позднее его сменил М. Щербатов. Специальным правительственным указом в 1803 году звание придворного историографа было присвоено Н. Карамзину.

Подчеркнем существенное положение: начало отечественной историографии положила эпоха русского Просвещения: 1760 годом датирован труд М. Ломоносова «Краткий российский летописец» и 1766 годом «Древняя российская история». Работы В. Татищева, М. Щербатова, Н. Новикова основывались на изучении летописных памятников Древней Руси. Важнейшими вехами отечественной историографии стали: 29-томная «История России с древнейших времен» С. Соловьева (выходила с 1851 по 1879 год), 8-томный «Курс русской истории» В. Ключевского, который начал издаваться с 70-х годов XIX века. К тому же периоду относится «Русская история в жизнеописаниях ее главных деятелей» Н. Костомарова, «Опыты изучения русских древностей и истории» И. Забелина. В области культуры следует выделить труды В. Стасова. Будучи не только выдающимся критиком, но и одним из крупнейших историков искусств (выступал в периодической печати со статьями о литературе, живописи, музыке), он стал автором первой документированной биографии Глинки, собирал и публиковал эпистолярное наследие деятелей русской культуры (Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Серова).

Одним из первых трудов на русском языке по всеобщей истории музыки стало многотомное издание Л. Саккетти «Очерк всеобщей истории музыки», впервые изданный в СПб. в 1883 году и переиздававшийся вплоть до 1913 года.

[2] *Евдокимова Ю., Холопов Ю.* Вступ. статья к сб. «Из истории музыки и музыкознания за рубежом» (М., 1981).

[3] История музыки народов СССР. Т. VII. Вып. 3. С. 239—240.

[4] Подробно см.: *Космовская М.* Наследие Н. Ф. Финдейзена. Курск, 1997.

[5] *Сохор А.* Изучая, критикуя, пропагандируя // Сов. музыка, 1967, № 12. С. 21.

[6] Римский-Корсаков: Воспоминания В. В. Ястребцева. Л., 1959. С. 323—324. Запись от 24 ноября 1896 года.

[7] Асафьев начал выступать в печати с 1914 года, и в 20-м музыкально-критическая деятельность ученого приобрела исключительно широкий размах. Его интересовали не только явления музыкального творчества, деятельность концертных организаций и музыкальных театров, но и сфера массового музыкального быта. В известных статьях: «Грядущая эра русской музыки» (1923), «Кризис личного творчества», «Композиторы, поспешите» (1924) ученый высказывался о необходимости «слияния с современностью», «соприкосновения с объективной действительностью через народное творчество», говорил о важности развития таких жанров, как опера и песня.

[8] Достаточно лишь напомнить о редакционных статьях газеты «Правда» в связи с «Леди Макбет» и балетами Шостаковича, инспирированных режимом, правившим в культуре и стране, или о событиях 1948 года с их культом «формализма», «космополитизма».

[9] *Сохор А.* Изучая, критикуя, пропагандируя // Сов. музыка, 1967, № 12. С. 23.

[10] В военные и первые послевоенные годы очень ценные обобщения были представлены ученым в таких публикациях, как «Советская музыка и музыкальная культура: Опыт введения основных принципов», «Мысли о советской музыке», «Композитор и действительность», «Пути развития советской музыки».

[11] С этого времени получила распространение практика составления научных сборников различного профиля: «Вопросы теории и эстетики музыки» (издавался с 1962-го, итогам советского музыкознания за 50 лет был посвящен 6-й выпуск), «Музыка и современность» (с 1962), «Музыкальный современник» (с 1973), «Музыка и хореография современного балета» (с 1974), «Композиторы союзных республик» (с 1976), «Музыка России» (с 1976), «Композиторы Российской Федерации» (с 1981) и т. д.

[12] С. Шлифштейн — «С. С. Прокофьев» (1962), «Н. Я. Мясковский» (1962); Е. Садовников — «Д. Д. Шостакович» (1961), «В. Я. Шебалин» (1963), «Ю. А. Шапорин» (1966), «А. И. Хачатурян» (1967) и т. д.

[13] В силу ограниченности размеров главы мы не касаемся многочисленных публикаций отечественных музыковедов о зарубежном творчестве разных исторических эпох.

[14] В 1971 году была опубликована книга «Музыкальные культуры народов: Традиции и современность» (редактор Б. Ярустовский) как результат изложения докладов, дискуссий, обмена мнениями, состоявшегося в рамках Конгресса Международного Музыкального Совета в Москве.

[15] Попытками закрытия подобных «белых пятен» стали публикации 80-х годов. В их числе труд З. Апетян, издавшей литературное наследие Г. Попова, сборники И. Барсовой об А. Мосолове, Р. Слонимской о В. Щербачеве, А. Шебалиной о В. Шебалине.

[16] «Джаз — важная часть моего музыкального мироощущения. Я люблю его слушать, размышлять о нем, и это по-своему отражается на моей композиторской работе», — утверждал А. Шнитке.

[17] С 1973 года в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных начал проводиться курс «Массовые музыкальные жанры» (авторы

Е. Овчинников и В. Озеров), в 1984 году там же было открыто отделение эстрадной и джазовой музыки.

[18] *Медведев А., Медведева О.* Советский джаз: Проблемы, события, мастера. М., 1987. С. 143, 65.

[19] Там же. С. 31—32.

[20] Десятилетие 70-х годов отмечено особой активностью издательской деятельности. Однако уже в 80-е годы снизилась пропускная способность ведущих издательств: если в 1979 году «Советский композитор» и его ленинградский филиал имели возможность выпустить 73 книги, то в последующее десятилетие это количество было урезано почти на треть. Книжный «бум» 90-х годов стал результатом большей активности авторских инициатив, частных издательств, чем государственных издательств.

[21] Речь может идти, в частности, о таких изданиях, как «Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью». М., 1991; «И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами: Материалы к биографии». Т. 1. М., 1998. Т. 2. М., 2000 (сост., текстологич. редакция и комментарии В. Варунца). В последней работе широко представлены материалы из архива И. Стравинского в Базеле, а также из архивных собраний Москвы, Санкт-Петербурга, Парижа и Лондона.

[22] Параллельно заметим, что стали публиковаться и другие труды, связанные с отдельными яркими фигурами русского зарубежья: *Корабельникова Л.* Александр Черепнин: Долгое странствие. М., 1999; *ее же.* Американские дневники Артура Лурье (к проблеме музыкальной эмиграции «первой волны») // «Келдышевский сборник»: Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. М., 1997; А. Н. Скрябин и музыкальная критика русского зарубежья // Муз. академия, 1997, № 2.

Значение современных публикаций о русском зарубежье переоценить трудно: парадоксально, но нередко отечественное музыкознание вынуждено было отдавать свои приоритеты зарубежным русистам, проявлявшим, в частности, повышенный интерес к открытиям отечественной персоналии среди композиторов, например, 20-х годов (А. Мосолов, Н. Рославец, И. Вышнеградский, А. Лурье и другие).

[23] В обозначении самого явления как «третьего» совпадают все авторы, однако они склонны по-разному дополнять его понятиями «пласт», «музыка» или «направление» (Р. Щедрин).

[24] Один из ведущих центров по изучению древнерусской музыки стал плодотворно функционировать под научным началом И. Лозовой в Московской консерватории одновременно как автономная структура и как подразделение кафедры истории русской музыки.

[25] Факт чрезвычайной важности, особенно если учесть насильственное отодвигание в середине XX столетия на второй план медиевистики как науки.

[26] *Асафьев Б.* О Кастальском // *Асафьев Б.* О хоровом искусстве. Л., 1980. С. 89. Впервые опубл.: Сов. музыка, 1956, № 12.

[27] См.: А. Д. Кастальский: Статьи. Воспоминания. Материалы / Сост. Д. Житомирский. М., 1960.

[28] *Кандинский А.* Литургия св. Иоанна Златоуста // Муз. академия, 1993, № 3; *его же*. Всенощное бдение Рахманинова и русское искусство рубежа веков (К вопросу об интерпретации памятника) // С. В. Рахманинов. Всенощное бдение. М., 1989.

[29] *Орлова Е.* Церковное, религиозное, духовное // Сов. музыка, 1991, № 5.

[30] *Volkov S.* Testimony The Memoirs of Dmitri Shostakovich. As Related to and Edited by S. Volkov. — New York, 1979. Переведена на многие языки.

[31] Исследования по русской музыкальной классике публиковались и в виде обобщенных трудов (G. Abraham. Studies in Russian Music. London, 1935; M. Calvocoressi and G. Abraham. Masters of Russian Music. London, 1936), и как монографии (*Flamm C.* Der russische Komponist Nikolaj Metner. Berlin, 1995; здесь, в частности, представлена библиография и интернациональная литература о композиторе с 1903 по 1994 год). Труд создавался при консультации русских музыковедов.

[32] *John M.* Auf dem Wege zu einer neuen Geistigkeit? Requiem-Vertonungen in der Sowjetunion (1963—1988). Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 1996. Рецензию В. Ценовой см.: Муз. академия, 1998, № 1.

[33] *Schwarz B.* Music and Musical Life in Soviet Russia: 1917—1981 (enlarged edition). — Bloomington, Indiana, Univ. Pr., 1983.

J. di Vanni: 1953—1983. Trente ans de musique sovietique. — Aix, Actes Sud, 1987.

Gerlach H. Zum Musikschaffen in der Sowjetunion 1960—1975. Berlin, 1977.

[34] *Laux K.* Die Musik in Russland und der Sowjetunion. Berlin, 1958.

Redepenning D. Geschichte der sowjetischen Musik. Bd. I. Das 19. Jahrhundest Laaber, 1994.

Mühlbach M. Russische Musikgeschichte im Uberblick: Ein Handbuch. Berlin, 1994.

В этом же ряду может быть упомянута: *Lissa Z.* Historia muzyki rosyiskiej. Kraków, 1955.

[35] *Gojowy D.* Arthur Lourie und der russische Futurismus. Laaber, 1993.

[36] *Lemaire F. C.* La musique du XXe siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétique. — Paris, Gayard, 1994 (collection «Bibliothèque des grands musiciens»). Рецензия Л. Акопяна см.: Муз. академия, 1995, № 2.

[37] *Meyer K.* Dimitri Chostakovitch. — Paris, Gayard, 1994 (collection «Les chemins de la musique»). Еще в 1972 году К. Майер выпустил о Шостаковиче первую монографию на польском языке. В расширенном виде она вышла вторым изданием в 1988 году.

[38] *Gojowy D.* Dmitri Schostakowitsch: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Detlef Gojowy. Hamburg, Rowohlt, 1983.

Roseberry E. Shostakovitch His Life and Times. N. Y., Midas Books, 1982.

McDonald J. The New Shostakovitch. London, Fourth Estate, 1990.

[39] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 592.

[40] *Лихачев Д.* Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973. С. 171.

[41] *Конрад Н.* Избранные труды. 1974. С. 266.

Теория музыки

Ситуация в целом

Последняя треть XX века отмечена симптоматичными переменами в содержании, методах музыкальной науки, даже в ее структуре, которые лишь мощно сказались в этот период истории, но по существу отражают изменения в самом существе музыкознания всего столетия в целом.

Русское музыкознание вышло на передовые рубежи мировой музыкальной науки еще в начале века, в ярких музыкально-теоретических и исторических концепциях С. Танеева, Б. Яворского и Г. Конюса, далее также Б. Асафьева, и именно тем, что в них нашла свое отражение современная им ситуация в музыкальном искусстве, проступили контуры новой эпохи, явно отчленившейся от классико-романтического периода. К названным достижениям следует прибавить еще музыкально-философскую концепцию А. Лосева, стоящую как бы над временем и вместе с тем несомненно вызванную глубинными потрясениями основ музыкального мышления в XX веке. Духовная атмосфера советской обще-

ственной жизни, общеизвестные события 30—40—50-х годов создали своеобразную идеологическую «аберрацию» в направлении развития отечественной музыкальной науки, что, впрочем, отнюдь не умаляет значимости лучших ее достижений в эти годы. И произошедшее в последние 30—40 лет не есть просто «освобождение от сковывающих идеологических догм». Подобная трактовка была бы и упрощением, вульгаризацией, и со своей стороны поэтому стала бы новым искажением нашей истории. Да, было — и партийный диктат (у одних был, у других — нет), и прямое давление (некоторые с удовольствием поддавались, некоторые продолжали делать подлинное дело), да, были и запрещения (для иных это ситуация и по сей день...).

Обо всем этом говорилось достаточно, у нас другая задача. Подлинная наука все же продолжала развиваться и после страшного 48-го года, и в период устойчивой жизни (обозванный «застоем»). Важно в первую очередь заняться глубинными сущностными процессами, определившими как своими проявлениями важнейшие направления развития науки и ее новые завоевания.

Состав и система музыкальной науки XX века с внешней стороны выглядит в целом почти вполне традиционно, и различные авторы представляют их в конечном счете вполне единообразно. Так, ранее специальных наук идет ряд общих — философия музыки, музыкальная эстетика, музыкальная социология и музыкальная психология. Мощный пласт науки по-прежнему составляют дисциплины *исторические*: всеобщая (теперь уже глобальная, всемирная) история музыки, включая музыку внеевропейскую (за пределами Abendland'a), история русской (отечественной) музыки (музыка России); к ним примыкают история музыкальной теории, шире — музыкальной науки (изучение древних трактатов и др.; также история музыкальных систем), история нотации (также русская палеография), история исполнительства (в частности, исследование аутентичного исполнительства прошлых эпох), историческое инструментоведение (в особенности барочное, ренессансное), музыкальная иконография. Не менее мощный и наиболее традиционный отдел — *теория музыки* (или систематическое музыкознание): теория музыкальной теории, музыкальная терминология (в частности, терминологические словари), тради-

ционные 4 теоретические и практические науки о музыкальном произведении — гармония, полифония, музыкальная форма и инструментовка (вместе с инструментоведением — больше практика, чем теория); теоретический «квадривий» составляет также костяк музыкально-теоретических дисциплин в школе (вместе с практической дисциплиной сольфеджио), каждая из них теперь объединяет в себе теорию предмета, его историю и соответствующую практику музицирования; музыкальная акустика (с рядом ее отделов). Самостоятельные отделы науки — музыкальный фольклор (народное творчество) и музыкальная этнология; *прикладное музыковедение* (педагогика, балетоведение, музыкальное воспитание и др.); музыкальная критика и публицистика.

Практически все названные отделы музыкальной науки получили в последней трети XX века интенсивное развитие в русском музыкознании. Здесь можно было бы назвать большое число научных трудов. Ослабление идеологического давления в 70—80-е годы позволило историкам музыки дать более правильную объективную картину при освещении и старых эпох, например Древней Руси, и нашего столетия.

Но важно при общей характеристике отечественной науки не упустить из виду глубоких перемен, касающихся научной методологии, содержания и структуры научного знания, что особенно касается именно нашей эпохи. Эти изменения чрезвычайно скрытны, но вместе с тем и исключительно важны, вплоть до структуры науки и ее практической организации.

Главное событие в музыкальной науке XX века совершилось в области, которую мы можем обозначить как *музыкальное мышление*. Последний термин имеет двоякий смысл. «Музыкальное мышление», во-первых, есть «мышление музыкой», penser la musique (как сказал бы П. Булез). Это тот путь, или метод, которым осуществляется творчество музыки (композитором). Во-вторых, «музыкальное мышление» есть «мысленное освоение» музыки (теоретиком, музыкальным ученым). То и другое действуют совместно, не разделяясь на теорию и практику. Причем активным, творящим принципом в музыкальном мышлении является новое в творчестве композиторов. Оно, новое, «тянет» вперед все

целое, включая и то, что кажется традиционным, продолжающим старое.

В «мышлении музыкой» XX века было две волны подъема нового качества искусства звука — в первой половине это взрывообразное появление и далее утверждение *12-полутоновой* высотной системы, *гемитоники* (вместо прежней 7-ступенности), во второй половине — *сонорика* (музыка звучностей). Они образовали два «авангарда» XX века — Авангард-I в первой половине (Веберн, Шёнберг и др.) и Авангард-II во второй (Штокхаузен, Булез и др.). В первую очередь эти и близко стоящие к ним события изнутри *изменили саму сущность музыки* и сделали неизбежной реорганизацию системы музыкальной науки.

Внешне реорганизация выразилась в прибавлении нескольких ветвей науки, прямо связанных с Новой музыкой XX века. Они могут считаться ответвлениями теории музыки, а далее — других разделов музыкальной науки. На первом месте здесь стоит история и теория *Новой музыки*. Изучение ее не укладывается в рамки традиционных четырех наук о музыкальном произведении, ее нельзя распределить по разделам гармонии, полифонии, музыкальной формы (тем более — советского «анализа музыкальных произведений») и инструментовки (сонорная музыка *не инструментуется*, но сочиняется для тембров); то же касается и учебных предметов в школьном обучении. Прибавим еще: *джаз*, *электронная музыка*, *компьютерное дело* (обязательное теперь для всех), современная *нотация*, современное *исполнительство*, *импровизация* (без которой сплошь и рядом исполнитель теперь не может выполнять свою функцию в музыке, попросту не может сыграть произведение).

В области прикладных наук необходимо утверждение в системе преподавания — для всех специальностей — синтетического курса «*Новая музыка XX века*» (возможное название также: «Теория современной композиции», аббр. «ТСК»), объединяющего систематику техник композиции (именно они стоят здесь *на месте* теоретического квадривия), теорию соответствующих «музык» (причем теория эта включает и необходимую историю музыки, музыкантов и произведений), изучение «музык» пораздельное (для музыкантов — с непременной частью практического музицирования), в полной мере практико-исполнительский отдел, обязательно — обширные подроб-

ные *анализы* произведений с соответствующей терминологией, методикой и алгоритмами (*музыкальный анализ* в Новой музыке стал самостоятельной теоретико-практической наукой). Традиционный историк музыки может участвовать в таком курсе при обязательном досконалном знании техник композиции XX века и достаточном умении анализировать музыку как таковую (тональную, модальную, додекафонную, сонорную, электронную, алеаторическую).

Возникновение новых ветвей на древе музыкальной науки — существенное ее пополнение и преобразование. Еще важнее вызывающее все эти видимые изменения глубинное движение, постепенно и незаметно преобразующее саму сущность музыки. Этого никогда нельзя заметить при восприятии отдельных произведений, преобразования такого рода не оче-видны и даже не уше-слышны, они умозримы. То есть их фиксация и рассмотрение — дело самой глубокой теории, которая однoприродна с философией. С нее-то мы и начнем наше выборочное рассмотрение некоторых фактов отечественной музыкальной науки, контурно очерчивающих ее абрис в целом[1].

Что есть музыка?

Философия музыки, эстетика, культурология

Становление Новой музыки XX века выявило проблему, казалось бы, прежде всем однозначно ясную: что есть музыка? Обнаружилось, что не случайно применение слова «музыка» во множественном числе — «музыки», они. «Сто музык нашего времени» (выражение М. Проснякова) — это «модальная музыка», «сонорная музыка», «стохастическая музыка», «электронная музыка», «рок-музыка», «джазовая музыка», «додекафонная музыка», «конкретная музыка», «телевизионная музыка», «алеаторная музыка», музыка-«мультимедия», «перкуссионная музыка» (для одних ударных инструментов) и т. д. Похоже, что само существо древнего искусства звуков (снова) меняется. И, естественно, это нашло отражение в музыкальной науке. Общеизвестна концепция Б. Асафьева, принадлежащая еще первой половине века[2]. Но самая выдающаяся научная теория выработана великим русским мыслителем *Алексеем Федоровичем Лосевым* (1893—1988).

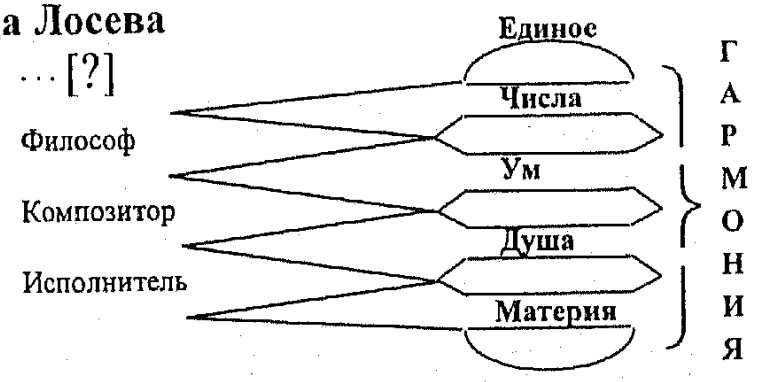
[1] Примечания см. в конце главы, с. 588—614.

Как уже упомянуто в начале статьи, путь развития русской музыкальной науки в XX веке осложнен «аберрацией» под давлением марксистско-ленинской идеологической догматики. С максимальной выразительностью это сказалось на творческой судьбе Лосева. Свою первую и главную концепционную работу «Музыка как предмет логики»[3] (1927) еще в качестве профессора Московской консерватории он издал в составе своего знаменитого «восьмикнижия». Блистательное начало творческого пути философа было прервано трагическими событиями — арестом, отправкой в лагерь, запрещением писать что-либо по философии, запретом что-либо печатать вообще, нарастанием слепоты (это для пишущего человека!). Вследствие партийно-идеологических запретов книга Лосева «Музыка как предмет логики» (далее: МПЛ) не стала фактом отечественной музыкальной науки в свое время[4]. Его концепция стала событием в науке только в 70—80-е годы[5]; поэтому, несмотря на явное хронологическое расхождение, мы можем о ней говорить в настоящем контексте. Новой разработкой проблемы также в философском аспекте явился труд Лосева «Итоги тысячелетнего развития» в двух книгах (далее: ИТР-1, ИТР-2), часть его грандиозного цикла «История античной эстетики»[6].

Разъятые на две книги, 1927 и 1992/94, эти теории Лосева кажутся частями одной концепции.

Первая теория — будем называть ее «число во времени» — отвечает на современный вопрос «что есть музыка» и тем, что содержит прямое объяснение дела, и тем, что оказывается в конце концов независимой от противоречивости эволюции музыки и не противоречит расщеплению на упомянутые «музыки». Вторая теория — позволим себе назвать ее термином «пентада Лосева» — может считаться продолжением первой и ее структурной конкретизацией.

Пентада Лосева



(Музыкальные реалии — слева — добавлены мною. — *Ю. Х.*)

Теория Лосева исходит из тезиса, что музыка есть искусство *времени*. В этом своем сущностном свойстве (прибавим мы сегодня) сходятся все, даже самые разнородные концепции; согласны и Стравинский, и Кейдж, и Булез. Время есть некое дление, и для отличения от своего «иного» («не-времени») оно предполагает коррелятивную категорию чего-то недлящегося, которое должно быть столь же абсолютно и непредметно, как и категория времени. Таковой является категория *числа*, которое есть «умное начало, предстоящее нашему умственному взору как некое смысловое изваяние. Притом музыкальное число дано нам в слуховом ощущении (а не материалистически), число есть чувственный феномен. Жизнь числа — вот сущность музыки»[7].

Теория Лосева научно обосновывает не только коренную сущность музыки, но и ее историческую эволюцию (а она — тоже время), и — что особенно важно — дает ключ к пониманию того перелома, который произошел в XX веке и к концу его обнаружил в Новой музыке Авангарда-II прямо-таки глобальные потрясения музыкального сознания. (Правда, Лосев сам об этом «протекании числа» сквозь историческое время не пишет, но с позиций его теории так выглядит история музыки и ее очередной глобальный кризис XX века; греч. «*крисис*» — «поворотный пункт».) Если вкратце, то расшифровывается числовое выражение эволюции музыки в XX веке как движение от прежних центральных элементов музыки, если в числах, то это 4:5:6 (консонирующее трезвучие в системе мажора и минора), через переход к более высоким числам 15:16 (= полутон, кодовое выражение 12-ступенной системы, как в гемитонике Веберна и вообще в музыке на основе 12-полутоновой шкалы) и далее к еще более высоким числам. Но оказывается, это, казалось бы, простое поступательное движение ко все более высоким числам вдруг наталкивается на непреодолимое препятствие — на *пределы человеческого существования*: человек не в состоянии оперировать этими сверхсложными для него звукоотношениями как единицами, как прежде терциями и секундами. Таким образом, с позиций теории числа и времени обнаружившийся, особенно во второй половине XX века, *звуковой порог* требует для продолжения поступательного развития музыкального сознания — перехода в *новое измерение музыки*,

конкретно — в *сонорику*, музыку звучностей. Первым измерением исторически была горизонталь, мелодия. Вторым оказалась прибавившаяся к ней вертикаль, гармония (и полифония). По исчерпании их возможностей для дальнейшего поступательного развития к ним присоединяется третье измерение — звучность, краска, глубина, сонорика.

Именно в этом объяснение ошеломляющей новизны музыки, в которой «нет» мелодии, «нет» гармонии, «нет» (старой) формы — как в «Контактах» Штокхаузена (для фортепиано, ударных и электроники), «Молотке без мастера» Булеза, в «Пении птиц» Денисова (для импровизирующего инструмента и пленки с записью звуков русского леса). Конечно, обогащение музыкальной формы структурами 3-го измерения не только не отменяет отношений горизонтали и вертикали, но и предполагает их дальнейшее развитие в новых условиях. Отсюда множество новых проблем для музыкальной науки — уже XXI века[8].

Другая теория Лосева, также связанная с античностью (ИТР), подводит итог развитию философской теории *гармонии*, однако, по традиции древних, это также и философская теория *музыки*, понятия гармонии и музыки отчасти взаимозаменяемы. (Не забудем, что и то и другое берется здесь в философском значении понятий[9].) Суммируя взгляды философов, Лосев фактически выстраивает собственную теорию «состава ступеней» гармонии, которую мы здесь конкретизируем только в отношении музыки. Составляющих — пять, поэтому теорию мы можем называть «*пентадой Лосева*». Превыше всего стоит (1) *Единое* (последнее обобщение всего сущего); оно порождает (2) *Число* и числа и далее (3) *Ум* (гармония, выраженная смысловым образом). За (мировым) умом следует (мировая же) (4) *Душа* — она в гармонии с умом и в свою очередь есть источник самодвижной жизни; душа одушевляет (5) *Космос* (наш материальный мир), находящийся в гармонии с космической душой.

Пентада Лосева с поистине философской универсальностью и надвременностью обосновывает структуры и нашей музыки (в частности, совместно с теорией музыки как диалектического объединения числа и времени). «Вечные истины» философии укрепляют нас в нынешней ситуации духовного кризиса, воздействующего и на состояние нашей науки[10].

В 90-е годы стала вырисовываться значимость еще одного крупнейшего русского мыслителя, причастного к науке о музыке, — *Александра Викторовича Михайлова* (1938—1995). Хотя главные области его научного творчества — это австрийская культура, филология, культурология, но музыка в жизни и сфере его интересов настолько важна, что мы с полным правом можем считать его также и музыковедом. Саму же эту классификационную трудность мы должны понять как самообнаружение еще одной важнейшей методологической особенности *музыкознания* XX века: сближение и слияние методов, казалось бы, далеко разошедшихся друг с другом наук — теории музыки и философии. Нельзя не усмотреть в этом также и образовавшейся в русской науке новой традиции, идущей от Лосева, можно сказать, «лосевской линии». Как «пентада Лосева» высвечивает в качестве онтологической необходимости «сообщаемость сосудов» с положениями теории музыки и философии, так и в самом науковедении уже реализуется эта методологическая конвергенция.

В книге А. В. Михайлова «Языки культуры»[11] (далее: ЯК) представлена его широкая общегуманитарная концепция европейской культуры Нового времени и XX века. Благодаря тому, что философски понятые общие понятия «заходят» и в область музыки, многое из общей теории европейской культуры оказывается и прямым исследованием явлений музыки. Так, вместо общепринятого исторического метода рассмотрения непрерывной эволюции как смены явлений у Михайлова разрабатывается идея сосуществования различных пластов истории: ЯК, с. 26, 29, 33 и др. (именно во второй половине XX века современникам открылись как актуальные по существу все предыдущие эпохи, таким образом предполагаемый Михайловым метод онтологически мотивируется остротой новой ситуации нашего времени).

Из историко-культурных проблем, связанных с искусством и с музыкой, особую значимость у Михайлова имеет *романтизм* и как понятие, и как художественная эпоха (границы которой в литературе и в музыке выразительно не совпадают)[12]. В предисловии Михайлова к «Эстетике немецких романтиков» (1987) он трактует романтизм как мировоззрение иного типа, как разворачивание истории вспять — к прошлому. Нетрудно увидеть за этим пе-

реворотом предпосылку к детальному освоению всей музыкальной истории вплоть до «осевого времени» (VI—V вв. до РХ) в нашу эпоху.

Михайлов раскрыл сложность явления романтизма в искусстве в целом, существенное расслоение понятия романтизма в музыке и в литературе, впервые поставил проблему «*бидермайера в музыке*»[13], которую еще надлежит хорошенько освоить отечественной науке. Михайлов показал, что романтизм разрушил многовековую традицию риторики как «*готового* слова»[14], традицию, складывавшуюся еще при Аристотеле. Но и в музыке, примерно в то же время, мы чувствуем аналогичный поворот точно в таком же отношении и в том же направлении — начало отказа от пользования выверенными и «надежными» интонационными формулами (T — D, D — T в гармонии, общезначимыми фактурными фигурами, типовыми инструментальными составами и т. п.) к индивидуализированным композиционным элементам. Обобщение Михайлова показывает, таким образом, глубинное изменение в само́м человеческом духе.

Можно говорить об оригинальной глубокой концепции истории культуры Михайлова в связи с теорией языка, дающей новый взгляд на античность, Средневековье, барокко, классицизм, романтизм, где в общую культурную ситуацию вписано музыкальное мышление в тех глубинных его чертах, которые общи у него с другими искусствами, и «общую логику» их развития. Причем музыка — «сейсмометр времени»[15].

А. Ф. Лосев и А. В. Михайлов — создатели обширных и сложных индивидуальных концепций, охватывающих несколько слоев музыкальной науки. Ряд трудов в области эстетики, теории культуры и социологии ценны разработкой современных проблем на традиционных путях науки. В них наиболее заметно сказался трагический перелом в истории России между ≈ 1985 (начало так называемой «перестройки») и 1991 годами. До конца 80-х годов эстетика и социология оставались в русле марксистско-ленинской общественной науки. К линии традиционной советской эстетики принадлежат, например, книги А. Сохора, А. Фарбштейна, В. Лукьянова, Н. Корыхаловой, Н. Очеретовской, «Книга по эстетике для музыкантов», Т. Чередниченко[16] и другие.

Конечно, произошло крушение марксистско-ленинской «науки над науками», с ее догмами и безопасной критикой не следующих идеологической догме, особенно тех, кто пытается исследовать современную новую музыку (это и есть «буржуазное искусство» на марксистском жаргоне)[17]. Конечно, конформистам дана «свобода» независимо от прежних идеологических догм и запретов. Конечно, стало можно свободно писать о Булезе и Штокхаузене, Денисове и Шнитке. Конечно, нет прежних идеологических ограничений для молодых музыковедов-исследователей. Однако мы не должны, воспользовавшись новой коммунистической «антикоммунистической» тенденцией, теперь проявлять ответную несправедливость и зачеркнуть, отвергнуть советскую музыкальную эстетику полностью[18]. Надо ее оценить объективно.

Несмотря на догмы и служение «режиму», над наукой — философией музыки, ее эстетикой, социологией, культурологией — работали видные специалисты. И содержанием их трудов можно воспользоваться и теперь, конечно, отвергнув тогдашние «колебания вместе с линией». Так, музыкальная эстетика опиралась на обширную философскую базу, отнюдь не только из Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина, но на чрезвычайно большую фактологию науки, требовала знания многих трудов мыслителей прошлого. Наука, можно сказать, имела систему и метод — необходимые ее компоненты. Была история эстетики, были выходы спекулятивной эстетики в область музыки-искусства[19]. Например, в упомянутой «Книге по эстетике» («попытка систематического изложения» марксистско-ленинской эстетики, с. 4) развернута *система науки*:

I. Введение (где есть «Предмет марксистско-ленинской эстетики»).

II. Эстетическое. Его сущность и основные формы (где, в частности, «Эстетическое сознание»).

III. Природа искусства и его социальные функции (где, в частности, «Музыка в современной системе искусств»).

IV. Художественное произведение (где, в частности, «Художественный образ», «Содержание и форма художественного произведения»).

V. Исторические закономерности развития искусства (в марксизме история шла согласно ее объективным законам; последний раздел — «Социалистический реализм»).

VI. Художественная жизнь и художественная культура социалистического общества (с «формированием нового человека» в конце его эволюции).

Несмотря на местами невыносимо казенное и пустое содержание, и подобная наука не должна просто отбрасываться.

В книге Чередниченко (1988, см. в примеч. 16) современная марксистско-ленинская эстетика, отметившись, где нужно (глава II начинается с К. Маркса), содержит обстоятельную «Историю мысли о музыке» в связи с эстетикой (глава I), «теорию музыкальной истории» (! — глава III — вместе с «логикой музыкально-исторического процесса») и обстоятельно исследует музыку саму (главы IV, V), заключаясь «Эстетическим анализом» музыки как таковой: это И. С. Бах, кантата № 4, и Н. Сидельников, кантата «Сокровенны разговоры»; с. 226—256. По своему методу такая наука, в сущности, живет лишь «в рамке» марксизма-ленинизма, фактически будучи уже чуждой его ортодоксии.

Но есть и другие линии развития музыкальной эстетики, не лежащие в русле марксистской науки, а также много более частных проблем, содержательно разработанных советским музыкознанием. Не отсылает более к положениям марксистской науки книга В. Холоповой «Музыка как вид искусства»[20], где сочетаются методы и категории различных наук, — это эстетика, культурология, анализ музыкальных произведений, системный подход, психология и др. (I часть, с. 2). Две части крупным планом освещают группы проблем: I. Музыкальное произведение как феномен; II. Содержание музыкального произведения. Ссылаясь на развитие гуманитарных наук в XX веке, автор преобразует традиционную парную категорию «содержание и форма» (считая недостаточными и триаду, и тетрактиду, расширяющие изначальную бинарность) и предлагает свою «восьмикомпонентную систему эстетико-философских и социально-психологических категорий произведения искусства» (II часть, с. 5, 6, 7): 1. Материя (М), 2. Форма (Ф), 3. Идея (И), 4. Произведение (Пр.), 5. Опыт (Оп.), 6. Катарсис (К), 7. Общественная жизнь (Общ.), 8. Историческое

изменение (Ист.). Притом каждый из восьми компонентов имеет еще и свое *содержание*, новая теория которого намечается Холоповой в виде девятиступенной иерархии, начинающейся от «содержания музыки в целом» и «содержания идей исторической эпохи» и приходящей к «содержанию музыкального произведения в восприятии слушателем» (там же, с. 9).

Специального внимания заслуживал бы еще ряд тематических направлений этой группы наук: музыкальная психология в трудах Е. Назайкинского, В. Медушевского, М. Смирнова; проблема национального в искусстве, соотношения культур Запада и Востока — у Н. Шахназаровой, эстетика музыкального жанра — у А. Сохора[21].

Глубокая и объективная оценка группы эстетико-философско-психологических наук требует теперь специального исследования с новых позиций. Нелишне привести высказывание одного из цитировавшихся авторов: история, несмотря на ее подчас жестокие шутки, обладала обаянием, которое, возможно, «станет основой нового мифа о советском золотом веке»[22] — а ведь, в самом деле, тогда нас по крайней мере не взрывали.

Наука о музыкальной композиции

Полифония; старинная (западная) музыка

Главная магистраль развития полифонической науки — следование путем, проложенным еще С. И. Танеевым, концепционные достижения которого выражены в его знаменитой книге «Подвижной контрапункт строгого письма» (1909, 1959). В числе методологических достоинств танеевской традиции — преодоление «бахоцентризма» (когда под словом «полифония» бессознательно представляется склад и ритмо-тематическая структура типа баховской) и «неоклассическая» установка изучения древнего дотонального контрапункта «строгого письма» ради отстройки от консервативной (для XX века) техники полифонии XIX века. В предыдущий период эта линия была представлена, например, книгами С. Богатырева, в последние годы — рядом трудов Вл. Протопопова, диссертацией Н. Симаковой[23]. Онтологическая обоснованность танеевской традиции ее связью с неоклассической ли-

нией современной музыки[24] получила неожиданное подкрепление упадочными тенденциями поставангарда — в различных «ретро», «нео» (уже «нео-нео»), стилизациях чужой музыки, «псевдо», «квази» и т. п. Откровенно отвернувшись от Новой музыки своего времени (и изменив тем самым одной из идей Танеева), нынешний неоклассицизм плодотворен своей «археологией».

На путях дальнейшего развития идей Танеева возникло главное научное завоевание в русской науке о полифонии — многотомная «История полифонии», созданная усилиями Вл. Протопопова и его учеников[25]. Грандиозный труд, не имеющий прецедентов в мировом музыкознании, конечно, выходит за пределы только истории контрапунктического искусства и затрагивает общие проблемы истории музыкальной композиции (тематизм, техники письма, музыкальные формы), историю ведущих музыкальных жанров, историю художественных стилей (переход от Средневековья к Возрождению, от строгого письма к свободному).

В «Истории полифонии» специально подчеркивается методологический принцип «*истории теории*», рассмотрение гармонии, полифонии, формы в конкретно-историческом контексте, в стилевой эволюции, что дает возможность рассматривать историю контрапункта как сторону, проявление развивающегося *музыкального мышления*[26].

Особой важности в «Истории полифонии» — конечно, исследование наиболее древних эпох музыки, именно они более всего показывают сложность путей развития искусства контрапункта. Впервые в отечественной науке стали объектом систематического теоретического анализа начальные виды полифонии, такие, как органум (IX—XII века), многоголосие школ Нотр-Дам и Сен-Марсиаль, модальная ритмика (6 ритмических формул), техники и формы ars nova XIV века (в частности, изоритмия). Встроенные в дальнейшую историю полифонии (Палестрина, Орландо ди Лассо, Монтеверди, Шютц, Шайдт, Букстехуде, эпоха И. С. Баха), древние практики контрапункта складываются в общую картину поразительной по своим результатам эволюции музыки самой[27].

В методологическим отношении важно подчеркнуть сохранение в отечественной науке полифонии органического единства теории и практики. Плодотворность научного исследования име-

ет своим «золотым обеспечением» его служение практике искусства, в частности и учебной практике. В преподавании полифонии во второй половине века прочно укрепилось художественное освоение разнообразных исторических стилей. В курсах полифонии это искусство учащиеся осваивают не только в анализе, но и в практических *письменных работах*, где используются разнообразные художественные формы — не только разного вида фуги, каноны и пассакалии, но также мотетные формы, вокальные формы на cantus firmus, всевозможные имитационные структуры, ричеркары, формы со сложным контрапунктом, полифонические вариации[28], — все это в различных стилях, начиная «строгим письмом» (XV—XVI века) и вплоть до неоклассических стилей XX века (Танеев, Мясковский, Шостакович). Здоровое состояние науки поддерживается постоянным контактом научной вертикали и педагогической горизонтали. (Правда, в отношении «полифонии» Новейшей музыки XX века — аббревиатура «НшМ» — положение в практике преподавания едва ли можно назвать благополучным, во многих отношениях она остается «безъязыкой», ей нечем сказать свое слово.)

Теория и практика полифонии XX века, симметрично по другую сторону от относительно хорошо освещенной (солнцем Баха) площадки барочно-классической эпохи, представляет опять-таки повышенный интерес.

Два последних тома «Истории полифонии», посвящаемые современной полифонии XX века, зарубежной и отечественной, пока еще далеки от выхода в свет. Однако об их содержании частично можно судить по опубликованной в 1994 книге автора 6–7 выпусков И. Кузнецова «Теоретические основы полифонии XX века»[29]. Автор называет «генеральные стили» в полифонии XX века, представленные именами Стравинского, Шостаковича, Бартока, Хиндемита (и др.), а также Шёнберга, Веберна, (почему-то) Бриттена, Мессиана, Штокхаузена, добавляя к ним А. Хачатуряна, Щедрина, Шнитке, Денисова, Булеза, Лютославского (с. 3). Автор справедливо отмечает индивидуализацию «систем контрапункта» XX века и развитие различных техник композиции, неотональные и неомодальные системы контрапункта, полиморфные и уникальные системы (с. 45), что изменило облик полифонии.

В главе III анализируются понятия техник: полифония в свободной атональности (Шёнберг, Веберн и др.), серийная полифония (Стравинский), новая венская школа, сонорная полифония (у Стравинского в «Весне священной», у Пендерецкого в «Трене», у Шнитке в Pianissimo; микротоновая полифония А. Хабы[30]).

Избранные в труде Кузнецова аспекты рассмотрения современного искусства контрапункта в целом верны, и это позволяет надеяться на успешное завершение (в XXI веке) поистине грандиозного научного проекта отечественной науки[31].

Нельзя не отметить все же заметное преобладание в отечественной науке о полифонии балласта инертного материала неоклассицизма; отсюда преимущественное внимание к полифонизму прошлого — фуге, имитации, остинато, теме с контрапунктами, тройному контрапункту с производными соединениями, стреттам, ответам тональным и реальным, инверсиям темы и ее раководу, трехчастной форме и т. п.[32]

А вместе с тем следует оценить положительно достаточно большое внимание отечественных исследователей к проблеме современной полифонии. Помимо названного двухтомника в «Истории полифонии» упомянем еще ряд работ:

- В. Задерацкий — О Шостаковиче, Стравинском, о сонорной остинатности (у Мессиана)[33],
- Т. Франтова — о полифонии в русской советской музыке 60—70-х годов, о методе анализа современной полифонии[34],
- С. Курбатская — о контрапункте в серийной музыке[35],
- А. Шнитке — о полифонии Шостаковича, микрополифонии Лигети[36],
- Ю. Кон — о фугах Стравинского[37],
- И. Сниткова — о полифонии в сверхмногоголосии, о веберновской технике обработки И. С. Баха[38],
- Н. Бать — о полифонии Хиндемита[39],
- Я. Файн — о полифонии Щедрина, об ответе в современной фуге[40],
- Г. Кочарова — о полифонии Шостаковича[41],
- И. Лихачева — о полифонии Щедрина[42],
- К. Южак — о современной теории полифонии[43],
- И. Куницына — о полифонии Прокофьева[44],

• С. Загний — постсериальный взгляд на (традиционную) имитацию[45],

• В. Ценова — о явлениях полифонии в творчестве современных московских композиторов[46].

Исследователи-полифонисты разработали множество самых разнообразных тем. Можно выделить продолжение линии Танеева — Богатырева в методике и проблематике изучения полифонии (иногда в музыкально-математическом ключе). А. Ровенко, словно по заданию, поставленному еще Танеевым и Чайковским, дал творческую разработку стреттной полифонии (в частности, наследия древнего канона ad minimam)[47]. В. Задерацкий в своих вышеназванных трудах о полифонии Стравинского исследовал, в частности, сонорные отношения разнопараметровой плотности, в предложенной им числовой знаковой системе это ИП — интервальная плотность (звуковысотность во «внетональной» музыке) и РП — ритмическая плотность[48].

К теории полифонии строгого письма относится выведенная еще ранее Е. Корчинским математическая формула, выражающая закон связи в двухголосном каноне (а вся классическая полифония может быть представлена как комплекс двухголосий) между интервалом контрапункта «q», интервальным шагом мелодии «m» и интервалом имитации «n», получилось: $q = m + n$[49]. В 1981-м вышла книга Н. Тимофеева, предполагающая ту же линию музыкально-математического исследования канонов[50]. На основе танеевской системы цифровки интервалов автор убедительно доказывает возможность извлечения производных канонов из данных трех- и четырехголосных (конечно, все того же строгого письма). Автор приходит к «геометрической интерпретации» имитационного контрапункта (глава IV и след.), демонстрируя это с помощью графиков и чертежей (с. 30, 34, 43 и др.), и «геометрическому способу анализа» канонов (глава VI). У нас любят критиковать американскую теорию рядов (sets) за математичность, но со времен Танеева в русской теории ее не меньше. По духу «строгой» полифонии «каноны-близнецы» и перенесение техники в современную музыку (с. 111—118) напоминает каноны Шёнберга, а «кластерные» «канонические остинато» шестнадцатыми есть не что иное, как *микрополифония* (с. 126—131)[51].

Исследование старинной полифонии и древних форм музыкального мышления открыло еще одну важнейшую линию развития отечественной науки — изучения и публикации *аутентичных документов* музыкальной истории, *теоретических трактатов*. Совпадение этих процессов во времени кажется неслучайным и в конечном счете (весьма опосредованно) отражает тенденции современного музыкального «авангардного» творчества: в новых художественных концепциях Булеза, Штокхаузена, Кейджа новый мир создается полным вытеснением композиционных принципов предыдущего классико-романтического периода, и «по другую сторону» от него *тот же* процесс открывает то, что вытеснил в свое время сам этот период, то есть *всю* доклассическую музыку. Отсюда и необходимость услышать их музыкальную логику (мотетов Машо, знаменных роспевов, древнегреческих ладов), понять — аутентично! — их ладовую модальную систему (уничтоженную последующей классической тональностью), услышать их музыкально-научную речь, их понятия, освоить их музыкально-теоретические системы, войти в их эстетическое мировоззрение.

Правда, есть препятствие: трактаты сначала надо прочесть — а они на латыни и на древнегреческом...

Но — в этом историческая необходимость — когда понадобилась «отстройка» от классики, даже языковый барьер оказался преодолимым. В книге В. Федотова «Начало западноевропейской полифонии»[52] русский читатель может пообщаться с авторами-теоретиками тысячелетней давности — Анонимом псевдо-Хукбальдом (фрагменты из «Musica enchiriadis», «Scolica enchiriadis»), Анонимом автором «Бамбергских диалогов» I и II, Гвидо Аретинским (из «Микролога»), Анонимом автором Миланского трактата (прозаического и стихотворного), Анонимом автором Ватиканского трактата и другими. Стадия развития музыкального мышления этих авторов поразительно отличается от наследуемого нами по традиции. Эти музыканты учат нас, например, что пение параллельными квартами (в отличие от унисона!) рождает «приятное звучание» (concentum)[53].

Выдающееся событие — выход русского перевода знаменитого трактата о музыке Боэция (начало VI века)[54]. Е. Герцман

выпустил не только перевод этого огромного трактата, но также обширное исследование, по объему равное самому трактату. Тем самым в русском научном обиходе восполнен зияющий пробел, ибо трактат о музыке Боэция имеет ключевое значение для всех музыкально-научных дисциплин — истории музыки, теории музыки, гармонии (теории интервалов, ладов и звукорядов), философии музыки (учение о трех видах «музыки», в том числе о «мировой гармонии»). Огромна значимость и другого труда, выпущенного Герцманом. Это том в 902+CXXVI страниц под названием «Петербургский теоретикон»[55]. Книга представляет собой собрание греческих оригиналов (византийских) рукописей из фондов петербургских архивов и хранилищ с переводом на русский и на английский языки с комментариями Герцмана. При всей важности публикаций Герцманом византийских трактатов нельзя не отметить принципиальных недостатков всех многочисленных (и в целом весьма ценных) работ этого автора: недопонятость и неадекватность терминологии древней теории и игнорирование реального музыкального содержания, которое описывается в трактатах по музыке[56]. В особенности это касается для нас остро необходимых византийских (новогреческих) музыкальных трактатов.

Сходные проблемы в издании древнегреческого трактата Аристоксена (IV в. до РХ) «Элементы гармоники»[57]. Несомненен вклад в отечественную науку — мы располагаем теперь изданием хронологически первого дошедшего до нас музыкально-теоретического труда. Но ценность издания снижается путаницей в терминологии и непониманием той музыки, которая описывается автором трактата[58].

В книге Н. Ефимовой «Раннехристианское пение <...>»[59] приведен перевод анонимного трактата начала X века «Краткое напоминание о пении тонов и псалмов», где изложена теория псалмовых тонов раннего Средневековья, когда еще не сложилась система классических восьми «грегорианских» ладов (тонов). Р. Поспелова перевела все 12 трактатов Иоанна Тинкториса[60], два из которых опубликованы[61]; ею же переведен знаменитый трактат Филиппа де Витри Ars nova начала XIV века[62]. С. Лебедев перевел с латыни трактаты Маркетто Падуанского[63], Иоанна де Грокейо.

В диссертации Б. Клейнера помещен полный перевод трактата Глареана «Додекахорд» (1547)[64]. А. Пильгуну принадлежит перевод важного трактата рубежа XIII—XIV веков «Сумма музыки»[65].

Процесс развития новой науки о старинной музыке находится на подъеме. Новое поколение музыковедов-исследователей охотно берется здесь за новые задачи[66].

Гармония

Последняя треть века — «послеспособинский» период в развитии науки гармонии[67]. Сохраняя в основном свой «академический» характер и «связь с нотной бумагой», гармония «распрямилась» в обе стороны — в исследование современной музыки XX века и, наоборот, в глубь веков — в эпохи барокко, Средневековье, в доклассический период русской музыки. Обе тенденции кажутся отражением в частной области науки общих закономерностей развития музыкознания второй половины века. Научные исследования понемногу продвигают и вынужденно консервативную общеобязательную школьную науку, вузовские лекционные курсы (даже их музыкально-практическую часть — наиболее консервативное звено) в трудах А. Мясоедова, Т. Бершадской, Н. Гуляницкой, Т. Мюллера, С. Григорьева, М. Ройтерштейна[68] и др.

Научно-исследовательские труды отечественных теоретиков отрывками высвечивают различные важнейшие гармонические стили самых различных эпох, главным образом через исследование творчества виднейших представителей музыки (но не только). Среди них:

- Ладовая система периода до формирования западного «октоиха» (8 церковных тонов) эпохи VIII—X веков, когда принципом была формульность типа «мелодия-модель»[69].
- Ладовая система грегорианского хорала[70].
- Модальная гармония XIV века[71].
- Модальная гармония XVI века[72].
- Хроматическая модальность Джезуальдо[73].
- Переход от модальности к тональности.
- Гармония Монтеверди[74].
- Гармония Шютца[75].

• Гармония барокко[76].

• Гармония И. С. Баха[77].

• Классическая гармония, находящаяся в ином статусе, чем все предыдущие, так как ее принципы (тяготения D — T, S — T, модуляция и т. п.) положены в основу всех учебников гармонии и до нашего времени[78].

• Романтическая гармония (в западноевропейской музыке); отчасти она, наравне с классической, находится в сфере всеобщего обязательного изучения и как бы считается общеизвестной. Между тем она — «путь к Новой музыке» XX века, и правильное ее освещение то, которое делает возникновение «атональности» нашего времени, додекафонии и сонорики не «взрывом» и не «разразившейся катастрофой», а закономерным всего лишь переливанием через край того, что накапливалось за 75 лет до события 1908 года и «кипело» на рубеже веков[79]. Главная идея здесь в том, что романтическая гармония двинулась по иным руслам развития, а это дало новые техники романтической гармонии[80].

Вторая половина этой картины — гармония русской музыки.

Коллектив авторов из Гнесинского института (по стопам И. Способина, впервые разработавшего и введшего в учебную практику историческую тему «Гармония русской школы»[81]) в 80-е годы начал издание «Очерков по истории гармонии в русской и советской музыке»[82]. Обширный (но, к сожалению, незавершенный) этот труд фактически является «историей русской гармонии». История гармонии, естественно, отталкивается от национально русского церковного звукоряда (обиходного звукоряда из 12-ти ступеней[83]), переходя — исторически — к партесному пению XVII—XVIII веков[84] и далее к индивидуальным стилям — Бортнянского, Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова. Ценно изобилие анализируемых гармонических находок русских композиторов.

Из того же научного центра вышла работа Н. Гуляницкой «Русское „гармоническое пение“ (XIX век)». М., 1995 (о русской духовной музыке).

А. Мясоедов предпринял свою попытку показать национальные корни русской гармонии[85] («корни» — 1. народная музыка и 2. церковное пение), выявить «*русскую прагармонию*» (в

миноре трезвучия I—VII—III—IV—...), проследить ее действие от обработок знаменных мелодий и партесного концерта до Рахманинова и Прокофьева, на этом пути рассмотрев в избранном аспекте гармонию Бортнянского, Глинки, Чайковского, Мусоргского[86].

Монографические исследования касаются гармонии крупнейших русских композиторов XIX — начала XX веков. Это:

- А. П. Бородин[87],
- П. И. Чайковский (пожалуй, более других)[88],
- М. П. Мусоргский, чье смелое новаторство смыкается со стилистикой XX века[89],
- Н. А. Римский-Корсаков, чье творчество заходит и в XX век[90].

Естественно, особенно дискуссионной и плодотворной оказалась разработка *гармонии XX века*. Именно в гармонии движение музыки сказалось с наибольшей силой и необратимостью. Если категория побочной партии в 6-й сонате Прокофьева в общем та же, что и в прообразе — бетховенской сонате, если ответ, противосложение, стретта в фуге Шостаковича и Хиндемита — примерно те же, что у Баха и Танеева, то гармоническая система этих композиторов, а тем более Стравинского, Берга, даже позднего Скрябина, стоит на один этаж выше по линии эволюции. Ситуация касается и русской, и западноевропейской музыки как объектов изучения отечественной науки. Это непременно требует и исторического взгляда на эволюцию коренных категорий гармонии[91].

Гармонические системы XX века разделены на две части:

а) тонально-модальная музыка и

б) гемитонно-серийная и сонорная музыка.

Обе эти гармонические практики распространены на всем протяжении XX века, но в первой его половине больше преобладают новотональные и модальные техники, однако с глобальным достижением — освоением 12-тоновости (гемитоники), как свободной, так и серийной (на пике того и другого, пожалуй, наиболее смелы достижения Веберна); во второй половине новаторы, начавшие с «трамплина» Веберна, пришли к освоению сонорики (Штокхаузен, Булез), «музыки третьего измерения», впрочем, в последнюю четверть века все перемешалось в отступничестве «ретро», «нео», «псевдо», «квази», «полистилистики», «мини» (это когда музыки совсем мало) и т. п. регрессов.

(В музыке XX века в целом, впрочем, весьма много и старой тональности, пусть и не «классической»; к ней «возвращаются» и некоторые ретро-течения — как «(Не) сон в летнюю ночь» Шнитке или «Тихие песни» Сильвестрова.)

Третью подобную часть (в) могли бы составить звуковысотные структуры XX века, которые связаны с наиболее крайними техниками композиции, — электронная и конкретная музыка (ЭМ, КМ), стереофония (новая пространственная музыка), «акции» (хэппенинг, мультимедия и т. п.). Однако находить в них «гармонию» проблематично.

Проблема тональности, новой тональности XX века, хотя и была признана «запутанной окончательно»[92], все же получила достаточно подробную и теоретически относительно устойчивую разработку еще в первой половине века, еще у Б. Яворского[93], Н. Рославца[94]. У М. Тараканова термин «новая тональность» в 1972 году стоит в названии одной из статей[95]. Распространенный термин «хроматическая тональность» (также «12-ступенная тональность») означает то же, что и «новая тональность», но только указывает еще и на ее структуру[96]. Можно сказать, что концепция новой тональности XX века закрепилась в науке и закономерно вытеснила бессодержательность «атональности». Под тональностью понимается:

а) централизованность (как, например, в опере Берга «Воццек»);

б) высотное положение устоя, тоники; уровень ЦЭ (центрального элемента высотной системы);

в) иерархическая выстроенность звукоотношений («функций»), составляющих систему элементов;

г) центральным элементом тональности (ЦЭ) может быть и традиционное консонирующее трезвучие, и оно же с добавленными диссонансами (как в джазе), и тон-устой (как «висящий в воздухе» тон «h» в сцене убийства Марии — «Воццек», III действие, сцена 2), и особое созвучие («прометеево» шестизвучие; Прокофьев, 3-й концерт, II часть, вариация 4), и особый мотив, группа, микросерия (как группа 4—1—1 в сцене из «Жар-птицы» Стравинского, ц. 22—29)[97];

д) система с любой концентрацией недиатонических, «хроматических» элементов;

е) система с любой, в конечном счете, степенью диссонантности (как в 9-й сонате Скрябина, пьесе Шёнберга ор. 16 № 3 для оркестра «Краски»);

ж) система с любой степенью обновления смысловых значений элементов-звуков, созвучий — вплоть до 12-тоновой серийности (как в «Элегии Дж. Ф. К.» Стравинского).

От тональности XX века отпочковалась все более набирающая силу проблема модальности, то есть системы с ЦЭ не в виде аккорда (что традиционно для гармонии XVII—XIX веков), а в виде звукоряда, «лада» (лат. modus, откуда корень слова «модальность»). Переход от древней модальности («палеомодальности») — а она существовала издревле, от самого Адама — к тональности мажорно-минорного типа (в XVI—XVII веках) был огромным переворотом[98], подключение же новой модальности («неомодальности») к распадающейся теории тональности оказалось делом плавным и как бы дополняющим[99].

Будучи частью процесса эволюции тональности, теория модальности развивается в сторону и до-тональности, и пост-тональности, причем модальные структуры того и другого могут пересекаться. Так, к «палеомодальности» относятся старые лады всех родов — пентатонные, диатонические, миксодиатонические (всех трех великих модальных систем прошлого), гемиольные (с «восточной» увеличенной секундой), микрохроматические (с 1/4-тонами), со всеми переменностями и смешениями. Они же получают новую жизнь в неомодальности XX века. Естественно, модальность многообразно смешивается с современной тональностью[100].

Новое слово «модальность» появилось в книге М. Этингера о Бахе (1963), что отражало это традиционное учение о «ладах». Сразу оказалось, что в новое понятие модальности входят и всевозможные натуральные лады, и искусственные, основанные на 12-ступенной темперации *симметричные*[101].

Под углом зрения различения модальности и тональности в отечественном музыкознании новое освещение получила гармония и старых эпох и стилей в трудах Т. Барановой[102], Т. Бершадской[103] и других, часто по традиции без применения слова «модальность».

В музыке же XX века модальность естественно исследуется на примерах сочинений Мессиана, Стравинского, Бартока, Дебюсси, Шостаковича, Буцко, Слонимского — в работах Н. Гуляницкой[104], Т. Бершадской[105], Ю. Холопова, Л. Дьячковой[106]. С проблемой новой ладовости у Бартока связана теория Эрно Лендваи, имеющая и более широкое значение[107].

В творчестве Шостаковича выработалась ярко своеобразная система ладовых формул смешанно-диатонического (миксодиатонического) рода, где минорный лад расширяется, но не до 12 звукоступеней, а до неустойчиво «промежуточного» их числа, если в октаве, то 8—9—10[108].

В различных аспектах с позиций теорий современной гармонии, тональности, модальности рассмотрены и индивидуальные творческие концепции композиторов XX века. Это:

- А. Н. Скрябин, споры о гармонии позднего периода которого, как ни странно, не утихают и до наших дней[109],
- Н. Я. Мясковский[110];
- С. С. Прокофьев[111];
- Д. Д. Шостакович[112];
- А. И. Хачатурян[113];
- И. Ф. Стравинский[114];
- Г. В. Свиридов[115],

также ряд западноевропейских композиторов — П. Хиндемит, Б. Барток, О. Мессиан, В. Лютославский, американская теория рядов (set); гармония джаза.

Наиболее сложная область современной гармонии связана с радикальными новыми техниками композиции — так называемой «свободной атональностью», 12-тоновостью, серийностью и додекафонией, сонорикой и сонористикой, электронной музыкой (с другой природой звука), алеаторикой. Вместе с техниками письма (контрапункта) и в особенности формы они составляют настолько специфический инокачественный объект, что, в сущности, должны рассматриваться вне рамок традиционной науки гармонии (как и полифонии, формы, инструментовки). Особенно характерна эта ситуация для новаций второй половины XX века и составляет последствие бурного становления Авангарда–II — идей

П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Ноно, Я. Ксенакиса, Дж. Кейджа, некоторых явлений русской музыки.

Поэтому проблематики современной Новой музыки мы коснемся после «формы».

Музыкальная форма

Наука «Музыкальная форма» традиционно входит в квадривий теоретико-практических учений о музыкальной композиции наряду с гармонией, полифонией и инструментовкой. Но в системе учебных дисциплин в сегодняшней России, а также в общей системе музыкознания «Музыкальная форма» вытеснена так называемым «Анализом музыкальных произведений». Эта последняя «ошибка» 48-го года, когда «форма» пострадала из-за рокового этимологического родства с «формализмом», идеологической заразой с «растленного буржуазного Запада», попав в число трех главных идеологических врагов: «идеализм» (в мировоззрении и философии), «формализм» (в искусстве) и «технологизм» (антигуманитарный метод теории музыки). Как марксизм был поставлен над всеми «частными» науками, так «Анализ музыкальных произведений» — над всеми музыкальными науками (с их «техниками» — гармонической, полифонической, тембро-инструментальной; в «Анализе» ничего «технологического» не сочиняют, не гармонизуют, не импровизируют на рояле).

Вот официальная [NB] точка зрения из установочного издания «Музыкальная энциклопедия», в обобщающей всю науку статье «Музыкознание» (М., 1976). Сославшись на «марксистско-ленинскую научную методологию», автор Ю. Келдыш (он же главный редактор всей МЭ) делит теоретическое музыкознание на ряд дисциплин: «гармония, полифония, ритмика, метрика, мелодика, инструментовка» — точка. «Музыкальной формы» нет, зато «Данные всех [sic] этих специальных [то есть частных. — *Ю. Х.*] дисциплин используются в *более общей* теоретической дисциплине, изучающей строение [не «форму»! — *Ю. Х.*] музыкального произведения как целого» (это и есть «АМП» под названием «Строение музыкальных произведений»). «В зарубежном и русском дореволюционном музыкознании [то есть досоветского, домарксист-

ского периода] существовала [NB! — следовательно, больше не существует!] *особая* дисциплина, именуемая учением о музыкальных формах. Она ограничивалась типологией композиционных *схем* <...>» [значит, в «МФ», где сочиняли и импровизировали формы-произведения, оказывается, лишь рисовали схемы][116].

Конечно, «формами» в АМП не пренебрегают. Более того, изучение форм составляет костяк учебного курса и, можно сказать, корпус самой науки АМП[117]. Некоторые выдающиеся специалисты достигли и в АМП результатов высокой научной ценности (первый среди них, конечно, В. А. Цуккерман). Тем не менее в АМП нередко сквозит тенденция, что, дескать, главное — это чтобы «содержание» было верно раскрыто, а «форма» — это формально[118]. Причем под «содержанием» подразумевается *немузыкальное*, непосредственно жизненное образное содержание (скорбь, радостные возгласы, настроение)[119].

Главное научное достижение АМП в области музыкальной формы приходится на концепцию, исследование и учебный курс В. Цуккермана[120], который начал вырабатывать свой метод так называемого «целостного анализа» еще на рубеже 20—30-х годов[121]. Методологические принципы «целостного анализа» заключаются в том, что произведение рассматривается в единстве его содержания и формы при определяющем значении содержания и трактовке формы (а) как совокупности и взаимодействия выразительных средств (мелодии, гармонии, ритмики, темпа, артикуляции, синтаксиса, динамики, полифонии) в связи с жанром и композиторским стилем, в конечном счете также с историко-культурным контекстом, и (б) как определенного типа композиции (формы-схемы). В отличие от многих традиционных трудов по музыкальной форме исследование по методу «целостного» анализа нередко дает глубокое раскрытие *выразительности* музыкального произведения, прослеживает «механику» взаимодействия «музыкально-выразительных средств», создающую те или другие компоненты музыкального образа. Метод «целостного анализа» оказал заметное влияние на все советское музыкознание, не только теоретическое, но и историческое.

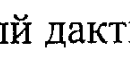
В прямую связь с развитием науки «Анализ музыкальных произведений» следует поставить многочисленные и плодотворные

исследования материала музыки (тех самых «средств»), ее элементов, стилевого своеобразия музыки, того, что называется (метафорически) «музыкальным языком». (Впрочем, то, другое из этого иногда может впадать и в околонаучную описательность.)

На первое место здесь следует поставить изучение *мелодики* (которая, впрочем, едва ли может считаться «элементом» музыки)[122].

Наше столетие — «век ритма». Не случайно особенно пристальное внимание отечественное музыкознание уделило проблемам временно́й организации музыки — ритму, метру, темпу. Наиболее ценны в этой области труды В. Холоповой — «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века»[123], «Музыкальный ритм»[124], «Русская музыкальная ритмика»[125] и др.[126] Уже в первой из названных книг, о ритмике XX века, автор фактически создала новую науку о ритме, направленную, конечно, на современность, но базирующуюся на широкой общей теории ритма (также и на его истории). В книге дана подробная разработка понятий ритма и метра, предложены оригинальная методика анализа ритма, ряд ценных понятий (концентрированный метр, многоплановый метр, безакцентная времяизмерительная ритмика и др.). Метод анализа ритма позволяет выявить и рельефно показать специфику ритмики трех крупнейших русских композиторов века — Прокофьева, Шостаковича и Стравинского.

Наиболее важна в научном отношении книга Холоповой «Русская музыкальная ритмика». Полностью вбирая концепцию «Вопросов ритма», книга расширяет ее фундаментальным исследованием древней практики на примере ритмики знаменного роспева (включая линию его византийского истока), продолженным темой ритмики русско-украинского партесного концерта XVII—XVIII веков. Щедро раскрыта специфика русского ритма в музыке XIX века, когда, казалось бы, ритмика максимально уравнялась с общими закономерностями западноевропейской. Так, в русской музыке большую роль играют асимметричные структуры, смешанные такты (неслыханные в Европе метры 11-дольники — у Римского-Корсакова, даже 13- и 15-дольники; 1-дольный такт у Скрябина), обращение к античным метрам — логаэдам, алкейской строфе (у Аренского), движение к нетактовым формам ритмики и к

принципу прозы (у Мусоргского). Еще у Глинки обнаруживается «междутактовая полиметрия» («Жизнь за царя», д. III, сц. 13). Под влиянием народной словесности частый в русской метрике «концовый дактиль» () и аналогичные действительно звучат как «общеязыковые обороты русской музыкальной речи»[127]. В мелодике знаменного роспева, как и в русской музыке XX века, Холопова находит принцип «мономерности», измеренности течения ритма какой-либо одной временно́й единицей (а не тактом)[128]. Подводя итоги исследованию русского ритма, Холопова отмечает общие «национально-типологические» его черты — мелодическая (а не ударная) его природа, связь ритмики со словом (текстом), тенденция асимметрии (нерегулярный ритм).

Специальной разработке подверглась в отечественном музыкознании область фактуры (ткани, «письма», «изложения», «склада», как она иначе также называлась), прежде в учебниках композиции составлявшая «прикладной», практический отдел науки (и учебного курса), в работах Ю. Тюлина, В. Холоповой, М. Скребковой-Филатовой[129]. Отпочковавшись от теории «музыкально-выразительных средств»[130], учение о фактуре получило самостоятельность не без того, что музыкальное творчество XX века отошло от «типовых» фактурных форм (арпеджио, имитация, аккордовая цепь и т. п.) и поставило как творческую проблему сочинение «фактуры» для каждого произведения.

Аналогичное объяснение напрашивается относительно автономного развития проблемы *темы*, тематизма в современном музыкознании второй половины XX века. Прежде «тема» изучалась вместе с формой того типа, к которому относилась данное образование = тема: тема фуги — вместе с фугой (никто никогда не изучал ее в отдельной книге), тема вариаций — с вариациями, тема сонатная — с сонатным аллегро. Но у Штокхаузена в Фортепианной пьесе I нет такой части — «тема», нет ее и в «Пении птиц» Денисова. Подспудно именно эта эволюция формы заставляет заново вопрошать: что есть тема? где она в новейшей музыке? как ее определить? (косвенным образом исследования «темы» опровергают постулат АМП, что «тема» — это период[131]). Традиционно под темой подразумевается выражение музыкальной мысли (музыкального образа), часть формы с индивидуализирован-

ным, характерным материалом (прежде всего мелодическим), предполагающим дальнейшее развитие (согласно общелогическому закону i–m–t)[132].

Новые идеи теории тематизма предложены В. Бобровским[133]. Автор исходит из концепции двух сторон музыкальной формы — функциональной и структурной (что близко паре понятий «содержание — форма»). Тема есть комплекс интонаций, воплощающий черты музыкального образа; функциональное содержание этого комплекса рассматривается с точки зрения «трех этапов движения» i–m–t, которые по природе многоступенчаты[134]. Отсюда идея релятивизма формы — «функционального подобия» различных уровней действия тематизма, чем автор возражает против «„чисто структурного" понимания темы». Бобровский выдвигает принцип совмещения функций, и постоянных, и подвижных как продолжение функциональной множественности в действии музыкально-выразительных средств[135].

Ряд новых публикаций по «теме» пополнился работами Е. Ручьевской, углублявшими теорию тематизма, излагавшими систематику новых форм и видов тематизма, как будто бы предвещавшими помощь теории в анализе музыки XX века[136]. В новом направлении — гуманитарном, культурологическом — развивала теорию тематизма В. Валькова[137]. Глубокое истолкование смысла понятия «тема» в связи с его греческой этимологией дано А. Михайловым[138]. Свод ценной информации по «теме» содержит работа В. Холоповой[139].

Оглядывая современное состояние отечественной науки о форме, нельзя не отметить общую тенденцию к интенсивному изучению именно музыкальной *формы,* притом не в пределах в основном между И. С. Бахом и Скрябиным — Рахманиновым, как это преобладало долгое время, а со стремлением охватить практически *всю* историю форм, от древних эпох до Новой музыки конца XX века (насколько здесь возможно о ней говорить)[140].

Показательно, что из целых четырех (!) вышедших за последние годы книг в этой области ни одна не содержит (злополучного) выражения «Анализ музыкальных произведений». Это упомянутый учебник «Музыкальная форма» В. Задерацкого (вып. 1. М, 1995; костяк тем, однако, точно следует «АМП»: после общих

вопросов музыки и ее языка, формы, следуют формы — период, двухчастная, простая и сложная трехчастная, вариации; впрочем, автор смело вторгается и в старинную музыку, до знаменного роспева и грегорианских хоралов, и в современную, до Мессиана, Стравинского, Веберна, Берга и А. С. Лемана); упомянутая книга («Учебник по анализу») Е. Ручьевской (1998), «Форма в музыке XVII—XX веков» Т. Кюрегян (1998, по своей методологии наиболее совпадающая с «музыкальной формой»; от барокко до «аклассических форм» сериальной техники) и обобщающий труд «Формы музыкальных произведений» В. Холоповой (1999), охватывающий всю историю музыкальных форм, от грегорианского хорала и знаменного роспева, через формы классического этапа вплоть до второй половины XX века (организация форм на основе различных параметров).

Как разработка близких к учению о формах научных проблем могут рассматриваться еще ряд трудов отечественных музыковедов — Е. Назайкинского[141], А. Милки[142], В. В. Медушевского[143], теория и история стиля у С. Скребкова[144], М. Михайлова[145], теория музыкально-выразительных средств[146].

Новейшая музыка

«Новая музыка» — понятие подвижно́е и постоянно передвигаемое. То, что было «ново» вчера, сегодня уже не ново. И XX век дал особо впечатляющие образцы таких подвижек, поэтому целесообразно использовать термин «Новейшая музыка». Для 2000 года «Новейшая музыка» есть то еще ранее неслыханное, что внесено «Вторым авангардом» и еще остается недостаточно ясным для общественного сознания. Критерий, как видим, не особенно точный. Но в этом есть точное соответствие само́й не особенно точной ситуации.

Сложность проблемы еще и в том, что для нормального «академического исследования» музыки гемитонной и сонорной *нет курса*. Она не помещается ни в «гармонию», ни в «полифонию», ни, тем более, в «АМП». Нужен *курс ТСК* — теория современной композиции.

Итак, кого и что надлежит еще изучить нашей науке? Из первого авангарда все же совершенно недостаточно изучена и 12-тоновая «атональная» музыка, и средоточие ее — додекафония[147]. Правда, появилась книга С. Курбатской «Серийная музыка: вопросы истории, теории и эстетики»[148]. Впервые в отечественном музыкознании была представлена целостная наука о 12-тоновой, серийной композиции. Достоинством книги Курбатской является необходимая для теории музыкальность (изложение сплошь «озвучено» нотными примерами), что особенно важно — музыка все время аналитически раскрывается в серийных таблицах (то, что сплошь и рядом до сих пор не могут делать теоретики, останавливаясь, таким образом, перед показом самой музыки); пожалуй, именно поэтому можно говорить о решении проблем новейшей музыки — по отношению большей частью к весьма старому материалу (впрочем, затрагиваются и новейшие авторы — Булез, Денисов, Пуссёр, Штокхаузен, Каретников, Б. Шеффер). Из теоретических идей Курбатской важна концепция трех слоев (уровней) додекафонно-серийной формы — гомофонного (период, рондо), полифонического (имитации, контрапункт *фактурных* голосов) и собственно серийного (нити = линии *серийных* голосов)[149].

Тем более недостаточной остается ситуация с теорией собственно новейшей музыки — Штокхаузена, Булеза, Ноно, Волконского, Денисова, Шнитке, Губайдулиной, самоновейшей генерации. Отсутствует изданный сводный теоретический труд (он должен быть структурирован не по классическим четырем наукам, а по *техникам композиции*), однако существует довольно много публикаций, в разных аспектах осмысливающих проблемы нынешней музыки. Необходимый философско-аналитический взгляд дается в книге А. Соколова «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества»[150]. Через призму философских категорий автор берет в рассмотрение современную музыкальную культуру как целое, под углом зрения гносеологической проблемы мышления. В методологии современного творчества выделяется выстраивание композитором на уровне целостной формы «композиционной модели», что кладется в основу и метода анализа произведения (глава 7)[151].

Центральная для новейшей музыки проблема сонорики разработана в трудах А. Маклыгина, в его диссертации «Сонорика в музыке советских композиторов»[152]. Опыт систематики форм современной музыки имеется у ряда отечественных теоретиков — В. Ценовой[153], В. Холоповой[154] а также С. Гончаренко[155] Наконец, важны разработки проблем новейшей музыки в отдельных персоналиях, их довольно много (персоналии композиторские и исследовательские):

- Штокхаузен[156],
- Булез[157],
- Ксенакис[158],
- Лигети[159],
- Лютославский[160],
- Волконский[161],
- Денисов[162],
- Шнитке[163],
- Губайдулина[164].

Другие области музыкальной науки

В настоящей главе, посвященной преимущественно теоретической науке, в рамках сжатого изложения возможно лишь бегло коснуться музыкально-теоретических вопросов еще в двух науках, стоящих особняком и, пожалуй, относящихся в основном к музыкально-историческим дисциплинам, — в русской медиевистике и в музыкальной фольклористике.

Древнерусская музыкальная система

Главные теоретические вопросы русской медиевистики (то есть, прежде всего, знаменного роспева) — ладовая система, ритмическая организация, формообразование.

Однако нельзя не упомянуть и такой важнейшей области исследования, как *музыкальная палеография*, знаковая система древнего певческого искусства и методы расшифровки древней письменности. По стопам крупнейших специалистов русской палеографии — М. Бражникова[165], В. Беляева[166], Н. Успенского[167] — ряд

новых исследователей продолжает открывать для музыки новые памятники искусства прошлого, развивать драгоценное умение читать и расшифровывать древние мелодии, спрятанные от рядового музыканта частоколом крюковой записи. Это Г. Никишов[168], Т. Владышевская[169], З. Гусейнова[170], С. Кравченко[171], Н. Серегина[172], А. Кручинина[173], Г. Алексеева[174], Д. Шабалин[175], И. Лозовая, Б. Смоляков, С. Фролов, Б. Шиндин, А. Конотоп, М. Богомолова, С. Зверев, Г. Потищева, И. Кондратович и др.[176]

Расшифровку древних памятников музыки можно уподобить археологическим раскопкам — находкам предметов быта, украшений, а иногда это подобно открытию сохранившегося дома или церкви.

Одна из наиболее трудных проблем — *ладовая система* древнерусских роспевов. Мы без труда определяем лад в русской народной мелодии, в любой модальной пьесе из «Микрокосмоса» Бартока, в любом латинском Kyrie, Sanctus'e, Dies irae или в древнегреческой сколии Сейкила, но — взглянем на почти все (!) расшифрованные древнерусские мелодии — не можем сказать, в каком ладу те или иные «Свете тихий», «Господи воззвах», «Богородице Дево» или ирмосы воскресны (по осьми гласам). Кулуарно даже бытует мнение, будто в древнерусской монодии вообще нет никакой ладовой системы, никакого лада, ибо древние роспевщики не знали теории лада, а имели лишь распределенные по гласам мелодические формулы и составляли мелодии, комбинируя их; формульная же композиция — «доладовая» форма[177] .

Между тем в русской монодии есть совершенно четко выраженная *система шести ладов* («гексаих», по аналогии с западным ладовым «октоихом» и некогда трансплантированным на Русь византийским октоихом — системой восьми позднегреческих ладов). Система это модальная, не тональная. В высшей степени оригинально то, что в русском гексаихе (в «обиходных ладах») не 4 пары ладов, как в западном хорале, а 3 пары.

Система гексаиха как модальная основана на общеизвестном и канонизированном (в 1772) обиходном звукоряде из четырех «согласий» G-A-H-c-d-e-f-g-a-b-c^1-d^1. Пары ладов — это автентический и плагальный (по два лада при каждом устое; точно, как в «григорианских» ладах), а именно: 1-й и 2-й — большой обиход-

ный (с конечным *c*; также *f*, *G*), 3-й и 4-й — малый обиходный (с конечными устоями *d*, *A*, *g*) и 5-й и 6-й — укосненный (конечные *H*, *e*, *a*)[178].

Русское народное творчество

Исследования фольклора в общей системе музыкальных наук составляют, казалось бы, сравнительно небольшой отдел, примыкающий к величавому блоку историй музыки. (Закономерно, что, например, научный кабинет народного творчества в Московской консерватории относится к кафедре истории русской музыки.) Э. Алексеев назвал науку о фольклоре «Золушкой теоретического музыкознания». Но создается впечатление, что наука эта в России сегодня столь обширна и разветвленна, а направления исследования столь многообразны и перспективны, что фольклор давно стал весьма самостоятельной научной отраслью, пусть и ответвляющейся дальше от истории музыки, как современной, так и направленной в далекое прошлое. Большая заслуга в этом принадлежит, в частности, группе московских исследователей, условно говоря, московского «рудневского направления»[179]. Разросшееся здание изучения народного творчества в большой мере дублирует многие науки, имея одновременно и, так сказать, «междисциплинарный» статус.

В числе наибольших музыкально-научных достижений нашей фольклористики следует назвать прежде всего создание гигантского *фонда записей*, пополняемого ежегодно. Упрочившаяся практика летних экспедиционных поездок преподавателей и студентов в русскую «глубинку» до сих пор приносит свои плоды, приобретения живого голоса народа. Древняя традиция держится удивительно долго, несмотря на вытесняющее добрую старину распространение радио и телевидения с их дешевой «маскультурой».

Замечательным новшеством в фиксации народной музыки явился инициированный А. Рудневой и В. Щуровым метод *многомикрофонной записи* народного ансамбля (как бы продолжающий на современном уровне технической оснащенности идею записи в сборнике Н. Пальчикова), впервые в книге: А. В. Рудне-

ва, В. М. Щуров, С. И. Пушкина, «Русские народные песни в многомикрофонной записи»[180]. Метод в том, что при исполнении каждый из певцов поет в свой отдельный микрофон; соответственно при расшифровке каждый голос нотируется на своей строчке партитуры. 342 страницы книги заняты в основном такой, впервые достоверно представленной подлинной народной гетерофонией. Фиксация действительного народного «голосо»-ведения есть также пока еще недооцененная теоретической наукой драгоценная фактология, касающаяся фактурного изложения народного многоголосия и теории музыкального склада. Метод «солозаписи», естественно, получил продолжение[181]. Широта исследований музыкальной фольклористики проявляется также в важнейшей отрасли этой науки — в изучении *регионального фольклора*. Конечно, все это принадлежит в конечном счете единой русской культуре, но многообразные различия фольклора различных частей нашей страны показывают ее как необыкновенное и впечатляющее многоцветие народной музыки. Это центральнорусская фольклорная традиция[182], западнорусская[183], южнорусская[184], северно-русская[185], казачий фольклор[186], сибирский[187], финно-угорских и тюркских народов[188].

Весьма интенсивен и процесс разработки музыкально-теоретических проблем. По понятным причинам это связано с большими трудностями. Прежде всего из-за необычайной пестроты, «разношерстности» изучаемого материала, с трудом поддающегося обобщающей группировке. Также из-за естественных больших препятствий тому, чтобы приложить к теории народной музыки накопленные богатства наук о гармонии, музыкальной форме, полифонии (и фактуре, ткани). (Ведь в фольклоре не редкость даже звуки без стабильной высоты — невольно вспоминается... «авангардизм».) Тем более положительно должны быть оценены уже достигнутые результаты. Это исследования музыкального ритма, в частности «разнопараметрово» связанного с метроритмикой, фонетикой и национально-русской интонацией слова — речи — голоса народа. Древний текстомузыкальный принцип, синкретически присущий исконности искусства фольклора, сказывается и как общий источник ритма (и метра), и вместе с тем отчетливо разделяется на достаточно автономные сферы ритма

текстового, чисто музыкального, со сложным их взаимодействием[189]. Теория текстомузыкальной строчной формы оказывается в отечественной фольклористике чрезвычайно подробно и плодотворно развитой.

В конце своей последней книги (1998, см. примеч. 189) В. Щуров роняет замечание: «Далеко не все в народном музыкальном искусстве уже нашло свое объяснение». Конечно. Это показательно как раз для быстро развивающейся науки. Со своей стороны рискнем и мы назвать несколько важных обобщающих научных тем, уже подготовленных в развитии фольклорной науки и напрашивающихся на масштабное изложение:

- музыкальная поэтика русского фольклора (где, в частности, феномен музыки в русском народном творчестве: мусическое через века);
- структурная морфология языка русского музыкального фольклора;
- теория звука русской народной музыки;
- ладовая система русского фольклора (включая ладовую нотацию);
- справочники: а) музыкальная терминология русского фольклора, б) музыкально-фольклорный словарь, в) музыкально-фольклорная хронология.

Вместо заключения

Нельзя «заключить» изображение потока, притом отнюдь не иссякающего. Можно лишь бросить заключительный взгляд на бегло очерченные линии развития отечественной музыкальной науки последнего времени в ее теоретических отделах.

Трагические события в истории России XX века, как кажется, все же не привели к деградации нашей науки. Она продолжает плодотворно развиваться (как и комплекс музыкально-исторических наук).

Пожалуй, пробелом является отсутствие (сводного) современного *учебника композиции*, с необходимыми объяснениями и практическими заданиями. Мало утешает спасительная мысль о невозможности такой работы (наподобие четырехтомника Бернхарда

Маркса) в наше время. Если проблематичен этот труд (его мог бы написать композитор-педагог), то представляется возможной книга-пособие по современной композиции, где в рамках одной работы была бы собрана научная, аналитическая и творческая информация по всем наиболее актуальным проблемам сочинения музыки, то есть то, что показывает общую картину необходимого каждому музыканту научно-теоретического — практического знания.

Примечания

[1] В рамках настоящей главы, понятно, нет возможности рассмотреть равномерно всю отечественную науку; одно перечисление всей необходимой литературы заняло бы бóльшую часть объема.

[2] В наиболее концентрированном виде она изложена в книге Асафьева «Музыкальная форма как процесс», М., 1930–1947. Особенно важна для объяснения существа музыки и происходящей ее эволюции *теория интонации* Асафьева.

[3] *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. М., 1927.

[4] Не только в 30—50-е годы. После того, как в 1953-м запрет печататься с Лосева был снят, его музыкально-научные достижения продолжали игнорироваться. Показательный пример: в весьма основательном шеститомнике «Музыкальная энциклопедия», 1973–82, нет статьи «Лосев» и его имя нигде не упоминается. Между тем главный редактор МЭ Ю. В. Келдыш более чем хорошо знал, кто такой Лосев.

[5] См.: *Холопов Ю. Н.* Музыкально-теоретическая концепция А. Ф. Лосева. Теория музыкального времени//Проблемы музыкальной теории. М., МГК, 1991.

[6] *Лосев А. Ф.* История античной эстетики [ИАЭ, т. VIII]. Итоги тысячелетнего развития. Кн. 1–2. М., 1992–94.

[7] *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики // *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. С. 313, 255.

[8] Логика передачи эстафеты новаторства от предыдущего авангарда к последующему подсказывает, что Авангард XXI века должен начаться с техники сонорики, обновления звука и звучности музыки, со стереофонии и с пространственной музыки, с радикального обновления жанровой природы музыки и форм ее бытования в обществе.

[9] В специальном разделе Лосев оговаривает, что в области музыки термин «гармония» получил главенствующее значение (ИТР–2, с. 14–15): «Вся музыка именовалась иной раз как просто „гармония“» (с. 15).

[10] Абстрактные категории философской теории проецируются и на конкретные наши проблемы. Однако рассмотрение этого проецирования заняло бы слишком много места. Ограничимся краткой схемой пентады с несколько неожиданными выводами о статусе участников музыки-процесса (см. таблицу на с. 556). Конечно, все виды музыки-деятельности здесь уже не метафизичны, но погружены в звуковой мир.

Композитор получает импульс, идею откуда-то свыше (от [мирового] ума), воплощает идею в одушевленной жизненными образами звуковой структуре. Исполнитель получает запись этой музыкальной структуры и реализует ее в живой звуковой материи (композитор сам может и не играть на скрипке или «на оркестре»). Интересно, что здесь (как и у Асафьева) не оказывается самостоятельного места для теоретика (он на том же месте, что и композитор), равно как и для педагога; выше композитора оказывается «музософ» — философ музыки (наши коллеги на Западе получают специальность «доктора философии»). Категория «слушателя» оказывается лишь наполовину музыкальной, его роль начинается от звучащего произведения и уже не соприкасается с его сочинением. Выше философа только неизвестная нам метафизическая инстанция (Бог?).

[11] *Михайлов А. В.* Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. М., 1997. Книга представляет собой собрание статей Михайлова на темы общей культурологии, осуществленное (после смерти автора) Н. С. Павловой и С. Ю. Хурумовым, общим объемом в 73,5 печ. листа (912 страниц большого формата). Перечень трудов Михайлова в хронологическом порядке (сост. А. А. Тер-Саакова) занимает с. 879–909. В дальнейшем: ЯК.

[12] Докторская диссертация Михайлова — также о романтизме (в литературе). М., 1989.

[13] Термин «бидермайер» для характеристики сниженного до бытовизма упрощенного стиля искусства происходит от стихотворных пародий Л. Эйхродта «Biedermaiers Liederlust» («Песенное приволье Бидермайера», 1869); «Бидермайер — вымышленная фамилия простодушного доброго обывателя». См.: *Михайлов*. ЯК, с. 37–38, 78–111.

[14] *Михайлов А. В.* ЯК, с. 510 (термин «*готовое* слово» принадлежит А. Н. Веселовскому). О романтиках, покончивших с риторическим «*готовым* словом» — с. 512 и след.

[15] ЯК, с. 344. Сказано в связи с «мощным произведением Вагнера» «Кольцо нибелунга» как «отражением немецкой жизни».

[16] *Сохор А. Н.* Социология и музыкальная культура. Л., 1975; *его же*: Вопросы социологии и эстетики. Вып. 1–3. Л., 1980–83.

Фарбштейн А. А. Музыка и эстетика: Философские очерки о современных дискуссиях в марксистском музыкознании. Л., 1976.

Лукьянов В. Г. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. Л., 1978.

Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л., 1979.

Очеретовская Н. Л. Об отражении действительности в музыке (к вопросу о содержании и форме в музыке). Л., 1979.

Книга по эстетике для музыкантов (сб. статей, пять авторов из Болгарии и СССР). М., 1983.

Чередниченко Т. В. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. М., 1988; *ее же*: Тенденции современной западной музыкальной эстетики <...>. М., 1989.

[17] В мае 1968 года на четырех заседаниях кафедры теории музыки Московской консерватории автору этих строк был устроен форменный идеологический погром (обсуждалась книга «Современные черты гармонии Прокофьева», запрещенная к защите как кандидатская диссертация). На вершине погромных слов была «идеологическая порочность» книги. Организаторы акции — «марксист-ленинец» Л. А. Мазель и коммунист С. С. Григорьев.

[18] О том, как можно было во все самые страшные времена не поступиться истинной наукой ради конъюнктуры и карьеры, исчерпывающе свидетельствует «эстетика» А. Ф. Лосева: его многотомная «История античной эстетики» оказалась практически не пострадавшей от идеологического давления советских времен.

[19] Эскиз науки см., например, в статье Т. В. Чередниченко «Эстетика музыкальная» // МЭ. Т. 6, кол. 554–566.

[20] В 2-х ч. М., 1990–91 (2-е изд. — 1994).

[21] *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М., 1972.

Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.

Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки. М., 1990.

Шахназарова Н. Г. Музыка Востока — музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М., 1983.

Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.

[22] *Чередниченко Т. В.* Типология советской массовой культуры. Между «Брежневым» и «Пугачевой». М., 1994. С. 6.

[23] *Богатырев С. С.* Двойной канон. М.; Л., 1947; *его же.* Обратимый контрапункт. М., 1960.

Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция. Дисс. <...> доктора иск. М., МГК, 1993.

[24] В частности, к этой линии принадлежат фуги К. Караева, А. Пирумова, Д. Шостаковича (1951), Р. Щедрина, Л. Бобылева и др. «Неоклассическая» (необарочная и др.) полифония в науке имеет любопытную параллель в современной музыкальной жизни. Казавшаяся «схоластикой» техника Палестрины и Жоскена вызвала в свое время, наоборот, самый живой художественный интерес тогдашнего студента консерватории Андрея Волконского, ходившего на лекции С. С. Богатырева. Несомненно, это послужило стимулом для открытия Волконским нового направления в современной русской музыке — исполнение произведений доклассических стилей. В конце века процветает не только созданный им ансамбль «Мадригал», но и другие аналогичные идеи и течения все более набирают силу (концепция В. И. Мартынова, журнал «Старинная музыка» и др.).

[25] Начало этой серии положено двумя книгами *В. В. Протопопова*: История полифонии в ее важнейших явлениях (М., 1962, 1965), материал которых вошел в новое издание (см. также в его книге «Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XVII века», М., 1979, о предшественниках фуги ричеркаре, канцоне, фантазии), «История полифонии» (1983–...); состав издания в 7 выпусках (вышедшие тома):

Вып. 1. *Евдокимова Ю. К.* Многоголосие средневековья. X–XIV века. М., 1983.

Вып. 2 А. *Евдокимова Ю. К.* Музыка эпохи Возрождения. XV век. М., 1989.

Вып. 2 Б. *Дубравская Т. Н.* Музыка эпохи Возрождения. XVI век. М., 1996.

Вып. 3. *Протопопов В. В.* Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века. М., 1985.

Вып. 4. *Протопопов В. В.* Западноевропейская музыка XIX — начала XX века. М., 1986.

Вып. 5. *Протопопов В. В.* Полифония в русской музыке XVII — начала XX века. М., 1987.

[26] *Евдокимова Ю. К.* Многоголосие <...>, указ. изд., с. 5.

[27] Страницы истории полифонии пополнены и другими исследованиями отечественных ученых: *Симакова Н. А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. М., 1985; *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А.* Музыка эпохи Возрождения <...>. М., 1982; *Гамова И. В.* Полифония Монтеверди // Дисс. <...> канд. иск. М., 1987; *Пелецис Г. Э.* Формообразование в музыке И. Окегема // Дисс. <...> канд. иск. М., 1979.

[28] Превосходный учебник полифонии для училищ выпустил *В. П. Фраёнов*, 1987.

[29] М., 1994. План книги И. К. Кузнецова:

Введение — Полифония как фактор современного музыкального мышления.

Гл. I — Пути развития художественной формы в искусстве XX века.

Гл. II — Полифонический мелос и тематизм.

Гл. III — Контрапункт.

Гл. IV — Техника композиции и полифония.

Гл. V — Форма.

Гл. VI — Фуга как самостоятельный тип композиции.

Гл. VII — Полифонический цикл <...>.

Заключение.

Сам автор характеризует книгу как «сокращенный, хотя и относительно завершенный вариант 6–7-го выпусков „Истории полифонии“» (с. 3).

[30] Классификация сонорной полифонии (по Кузнецову):

1) полифония разнотембровых сонорных пластов,

2) контрапункт звуковых лент (полос),

3) полифония сонорных блоков («масс», «пятен», «фигур» и т. п.),

4) микрополифония (термин Д. Лигети),

5) квазиполифоническая фактура типа punctus contra punctum (с. 93).

[31] В середине 80-х годов автор этих строк предлагал издательству «Музыка» аналогичную серию, многотомную «Историю гармонии». Идею издательство одобрило, однако с условием сначала завершить «Историю полифонии»...

[32] Разумеется, это не снижает ценности разработок и классификаций; см., например, систематику «использования традиционных структур» современных фугированных форм (Кузнецов, с. 125). Тем не менее в освещении полифонии XX века все же явно недостает собственно новой, новейшей полифонии (если она вообще должна называться этим словом). Новый контрапункт второй половины XX века (аббревиатура «НКп») начинается от *многопараметрового расслоения* композиционной структуры образованием множественных *квантитативных рядов*

(микроформ) различного рода элементов музыки, регулируется одновременно («контра-пунктно») идущими *линиями развития* (развертывания) микроячеек и увенчивается созданием *целостных структур* (макроформ), уже ничего общего не имеющих с конкретными формами прошлого — фугами, канонами, рондо, песнями.

[33] *Задерацкий В. В.* Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. М., 1969; *его же*: Полифоническое мышление И. Стравинского. М., 1980; *его же*: Полифония позднего Стравинского <...> // МиС, вып. 9. М., 1975; *его же*: Сонористическое претворение <...> // ПМН, вып. 6. М., 1985.

[34] *Франтова Т. В.* Полифония в русской советской музыке 60—70-х годов//Дисс. <...> канд. иск. М., 1986 (в частности, разделение техник и форм на «классические» и «неклассические»); *ее же*: Некоторые вопросы методики анализа <...>//Современная музыка в теоретических курсах вуза. РАМ им. Гнесиных, сб. тр. 51. М., 1980; *ее же*: Неклассические полифонические формы в музыке советских композиторов 60—70-х годов//Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. М., 1994.

[35] *Курбатская С. А.* Серийная музыка: Вопросы истории, теории, эстетики. М., 1996; гл. VII. В частности, о разнопараметровом расслоении на контрапункт мелодических мотивов (фактурный) и контрапункт серийных рядов (серийный).

[36] *Шнитке А. Г.* Заметки об оркестровой полифонии в 4-й симфонии Д. Д. Шостаковича//МиС, вып. 4. М., 1966; *его же*: Оркестровая микрополифония Лигети. Рукопись.

[37] *Кон Ю. Г.* О двух фугах И. Стравинского//Полифония. М., 1975.

[38] *Сниткова И. И.* Специфика «полифонической» структуры сверхмногоголосия // Современное искусство музыкальной композиции. РАМ им. Гнесиных, сб. тр. 79. М., 1985; *ее же*: Полифония Баха сквозь призму оркестрового пуантилизма Веберна <...>//Полифоническая музыка: Вопросы анализа. РАМ им. Гнесиных, сб. тр. 75. М., 1984.

[39] *Бать Н. Г.* Полифония П. Хиндемита <...>//Дисс. <...> канд. иск. М., 1979.

[40] *Файн Я. Н.* Учение об ответе в фуге и музыка XX века <...>// Новосибирская гос. консерватория, НМЗ, вып. 12. Новосибирск, 1989; *его же*: Прелюдии и фуги Р. Щедрина: Новаторство и традиции//Музыкальный современник, вып. 1. М., 1973.

[41] *Кочарова Г. В.* Фактурно-полифонические приемы в произведениях Д. Шостаковича//Вопросы музыковедения. ГМПИ им. Гнесиных, сб. тр. 18. М., 1976.

[42] *Лихачева И. В.* Полифония в творчестве Родиона Щедрина//Дисс. <...> канд. иск. М., 1973.

[43] *Южак К. И.* Некоторые вопросы современной теории полифонии <...> // Дисс. <...> канд. иск. Л., 1972.

[44] *Куницына И. С.* Полифония Прокофьева // Дисс. <...> канд. иск. М., 1972.

[45] *Загний С. А.* Имитация: традиционные и нетрадиционные преобразования мелодии//Музыкальное искусство XX века <...>. М., МГК, 1992.

[46] *Ценова В. С.* О полифонии в музыке московских композиторов 1980-х годов//Традиционное и новаторское в современной музыке. М., МГК, 1987.

[47] *Ровенко А. И.* Практические основы стреттно-имитационной полифонии. М., 1986. На с. 7–8 автор описывает развлечения наших великих классиков, когда они, хорошо отобедав, соревновались в сочинении канонов на тему предложенного Ларошем популярного «шлягера» «Стрелок». Канон в 1 четверть (это и соответствует типу ad minimam) сочинил Чайковский (а у самого Лароша остались лишь ключ да два бемоля). Относя стреттную технику к живой современной музыке, Ровенко верно акцентирует относительный, стилевой характер ограничений — что можно, чего нельзя писать. См. с. 127–134 и анализ.

[48] Метод определения интервальной плотности предложен — в числовом выражении — Ю. Г. Коном в его статье «Об одном свойстве вертикали в атональной музыке»//МиС., вып. 7. М., 1971. И. К. Кузнецов внес к нему поправку, дополнив коэффициентом относительной высоты интервалов (указ. соч., с. 94–95).

[49] *Корчинский Е. Н.* К вопросу о теории канонической имитации. Л., 1960 (и другие публикации автора).

[50] *Тимофеев Н. А.* Превращаемость простых канонов строгого письма. М., 1981. Исследование относится, однако, к более раннему времени. Книга предваряется рекомендательным письмом Д. Д. Шостаковича (май 1975), где теория Тимофеева предлагается для «обучения студентов-композиторов полифонической технике» (с. 2).

[51] Не потому ли Шостакович подписал восторженный отзыв, что указанная Тимофеевым сонорная микрополифония (без этих слов, нотами) представлена в творчестве самого автора оперы «Нос» и 13-голосного канона в 8-й симфонии (кстати, задолго до Д. Лигети)?

[52] Владивосток, 1985. Подзаголовок книги: «Теория и практика раннего многоголосия». Основная проблематика работы — аутентичная

теория органума (от псевдо-Хукбальда, IX в.), дисканта, диафонии, деятельность Леонина (школа Нотр-Дам).

[53] Цит. изд., с. 81. А слияние голосов при копуле в унисон (или октаву) в конце звучит для музыкантов столь сладостно, что, как пишет один автор, голоса кантус и органум словно «целуются» (с. 44).

[54] *Герцман Е. В.* Музыкальная боэциана. СПб., 1995.

[55] *Герцман Е. В.* Петербургский теоретикон. Одесса: Вариант, 1994. Слово «теоретикон» обозначает музыкально-научный трактат (с. 13–14). В числе трактатов: греческая рукопись 494 «Исон, олигон» (по первым словам; XIV в.), греко-арабская рукопись с Синая «Начало знаков», Иерусалимский калофонарь дьякона Синадина, «Вопросоответник с Афона» (XVIII в.; вместо неуклюжего «вопросоответника» лучше «катехизис»), трактат Псевдо-Дамаскина (XV в.), «Введение в музыку» Кирилла Мариафинского (XVIII в.) и др.

[56] Об *абсолютно модальной* древней системе Герцман пишет в терминах «бригадного учебника» гармонии. У него везде «тональность», «тональная система», «античные тональности», «модуляции», «тональные уровни: дорийский, фригийский, лидийский и т. д.». Нет самого слова № 1: «модальность», нет на должном месте лада. И даже русский перевод греческого «ихоса» — глас — везде отсутствует, замененный непереведенным греческим словом (ср. со с. 180: византийский «ихос» — просто *лад*). Изобилие непереведенных и музыкально не объясненных греческих слов сплошь и рядом делает текст совершенно непонятным читателю. На 27 страницах (875–901) размещается предметный указатель «к русскому [NB] тексту» (875), где *нет ни одного русского слова*, все только по-гречески. Вместо «объяснения искусства» (название одного из трактатов, с. 639) у Герцмана получается — увы — «затемнение искусства». Все усугубляется полным отрывом руководства по музыке от самой музыки. Это даже мотивируется. Автор пишет («Петербургский теоретикон», с. 1): «Я сознательно нигде не переводил невменные последования на современный нотоносец, так как считаю подобное занятие [sic!] бессмысленным <...>». В результате все византийские трактаты так и остаются музыкально недоступными и ничего не дающими читателю.

[57] М., 1997. Перевод, вступ. статья и примеч. В. Цыпина.

[58] Самое знаменитое в трактате Аристоксена — его тринадцать транспозиционных гамм (tónoi); это «полный звукоряд» в виде двухоктавной гаммы и 12 его транспозиций по полутонам вверх. Несчастным образом В. Цыпин называет транспозиционные гаммы «ладами» (с. 102—103, 46—49, 124). И если *одна и та же* гамма в 13 высотных позициях оказывается

разными ладами, то каковы же тогда эти «лады» — дорийский, фригийский и т. д.! См. также в кн.: *Цыпин В. Г.* Аристоксен. М., 1998. С. 156–179.

[59] *Ефимова Н. И.* Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий: К проблеме эволюции модальной системы средневековья. М., 1998.

[60] В связи с ее диссертацией: *Поспелова Р. Л.* Терминология в трактатах И. Тинкториса. Проблемы эстетики, ладовой и мензуральной теории. Дисс. <...> канд. иск. М., МГК, 1984. В приложении — переводы трех трактатов Тинкториса.

[61] *Тинкторис И.* Обобщение о действии музыки и об изобретении и применении музыки//Философия и музыка: диалог противоположностей? СПб.; Тирасполь, 1993. С. 240–278 (и комментарии, с. 279–296).

[62] В журнале «Старинная музыка», 1999, № 1; перевод в сотрудничестве с Л. Маринковой, с. 20–24.

[63] Еще в своей дипломной работе 1983 года, где в Приложении помещен перевод трактата Маркетто «Разъяснение в искусстве плавной музыки», 1303/1318 (работа выполнена под руководством Ю. К. Евдокимовой). В этом разделе мы ссылаемся на неопубликованные работы, так как переводы трактатов находятся на особом положении (подобно рукописям произведений в архивах).

[64] *Клейнер Б. А.* «Додекахорд» Г. Глареана. К исследованию 12-ладовой теории по первоисточнику. М., 1994 (научн. рук. Т. Б. Баранова). Приложение (325 стр.).

[65] В связи с его диссертацией о понятии гармонии XII–XIV веков (1989). Трактат — по III тому Герберта. Пильгун перевел также трактат английского философа XIII века Роберта Килвардби «О происхождении наук» (ок. 1250), важный для истории понятия гармонии в музыке.

[66] Назовем некоторые неопубликованные переводы: *Иоанн Тинкторис* (XV в.), все 12 (!) трактатов (пер. Р. Поспеловой, конец 70-х — 80-е годы); *Франко Кёльнский* (XIII в.), Искусство мензурального пения (пер. ее же; в 1978 перевод был сделан также Т. Старостиной); *Маркетто Падуанский* (нач. XIV в.), Разъяснение в искусстве плавного пения (пер. С. Лебедева); четыре трактата о плавном пении анонимного Картузианского монаха (пер. его же); *Иоанн де Грокейо*, О музыке (пер. его же); *Гвидо д'Ареццо* (нач. XI в.), Послание о незнакомом пении (пер. С. Лебедева); *Аноним* (конец XIII — нач. XIV в.), Сумма музыки (пер. А. Пильгуна, 1984); *Глареан* (1547), Додекахорд (пер. Б. Клейнера); *Афанасий Кирхер* (XVII в.), Универсальная музургия (пер. фрагментов Р. А. Насонова, 1996); *Томас Морли* (1597), Простое и доступное введение в практическую музыку (пер. Е. Кофановой); *Аврелий Августин* (392), О музыке шесть книг (пер. и обстоятельное исследова-

ние Е. Двоскиной, 1997); *Дж. Дирута* (XVI/XVII в.), Трансильванец (пер. Л. Березовской, 1991); *И. А. Шайбе* (ок. 1740), Критический музикус (пер. О. Шушковой, 1990); *Себастьян Вирдунг* (1511), Сочинение о музыке <...> (пер. М. Толстобровой, 1999); *Я. П. Свелинк* (нач. XVII в.), Правила композиции (пер. Е. Поповой, 1999); еще ряд важных трактатов в переводах Е. Захаровой, Н. Чеботаревой, А. Черновой, Ж. Шалару и Р. Поспеловой во Владивостоке и в Москве. Перспективная идея *двойного перевода* древних текстов — аутентичного и адаптированного — осуществлена А. Русаковой (1999) в переводе (с греческого) трактата *Клеонида* Гармоника. Фактически здесь «отрыт» из небытия целый огромный пласт музыкальной культуры. Давний проект публикации трактатов (еще 80-х годов) так и остается нереализованным...

[67] Исходный пункт эволюции гармонической науки — концепция нескольких теоретиков середины века. И. В. Способину (1900–1954) принадлежит введение в русскую музыку раздела истории гармонии; он же обособил в отдельную ветвь науки изучение «гармонии русской школы».

[68] *Мюллер Т. Ф.* Гармония. М., 1976 (в аналитическую часть учебника введена и музыка XX века — Шостакович, Прокофьев, даже Шёнберг и Веберн; все, впрочем, без удовлетворительного объяснения: фрагмент додекафонной пьесы Веберна оправдывается тем, что в голосах порознь можно найти... «до-минорный секстаккорд», «ре-минорное трезвучие»). *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии. М., 1978 (2-е изд. — М., 1985) (поле гармонии исторически расширяется от понятий античности до современных композиторов — Слонимского, Тищенко, Веберна, Штокхаузена). *Мясоедов А. Н.* Учебник гармонии. М., 1980 (2-е изд. — 1983). *Григорьев С. С.* Теоретический курс гармонии. М., 1981. *Гуляницкая Н. С.* Введение в современную гармонию. М., 1984. *Ройтерштейн М. И.* Введение в анализ гармонии. М., 1984. В «Заданиях по гармонии» автора этих строк (М., 1983) практически осваиваются современные техники: модальность, сонорная гармония, 12-тоновая гармония, микрохроматика. Эти темы и сейчас изучаются на специальных курсах в Московской консерватории. В «Стилистический курс гармонии» *В. Э. Девуцкого* (Воронеж, 1994) входят: полигармония, гармония в джазе, «нетерцовые системы гармонии» (даже песня Веберна ор. 4 № 2), симметричные лады (с письменными заданиями). В ряде трудов *Д. И. Шульгина* (10 брошюр «Теоретические основы современной гармонии <...>», М., 1983–84, книга под тем же названием, М.,1994) научно-теоретические положения направлены к практике преподавания в

качестве объяснительного материала к учебным заданиям по (современной) гармонии, включая письменные работы.

[69] *Ефимова Н. И.* Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий <...>. М., 1998.

[70] Григорианский хорал: сб. статей 20 / Сост. Т. С. Кюрегян и Ю. В. Москва. М., МГК, 1997 (вопросы ладовой системы, образцы ладов, псалмовые тоны).

[71] *Лебедев С. Н.* Учение о хроматике Маркетто из Падуи//Проблемы теории западноевропейской музыки XII–XVII вв. М., 1983; *его же:* О модальной гармонии XIV века//История гармонических стилей: Зарубежная музыка доклассического периода. М., 1987 (с алгоритмом гармонического анализа); см. также в дисс.: *Пильгун А. В.* Понятие гармонии в западноевропейской музыкальной теории и философии XII–XIV веков. Л., 1989.

[72] *Этингер М. А.* Модальная гармония Палестрины и Лассо// История гармонических стилей <...>; там же: *Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ, ч. 1. М., 1996 (раздел о Палестрине).

[73] *Баранова Т. Б.* Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору <...>//Из истории зарубежной музыки, вып. 4. М., 1980; *Казарян Н. К.* О принципах хроматической гармонии Джезуальдо// Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма). М., 1978. Ценный сборник по Возрождению и барокко — «Из истории теоретического музыкознания». М., МГК, 1990.

[74] *Дьячкова Л. С.* Общие принципы гармонической системы Монтеверди <...>//История гармонических стилей <...>. М., 1987.

[75] *Холопов Ю. Н.* О гармонии Шютца//Генрих Шютц. М., 1985.

[76] *Берков В. О.* Хроматическая фантазия Я. Свелинка <...>. М., 1972. *Этингер М. А.* Раннеклассическая гармония. М., 1979 (в названии неточность: «раннеклассическая» — это гармония Д. Скарлатти, Клементи, Гайдна; у автора же в основном позднее барокко — И. С. Бах, Гендель, Телеман, Вивальди, Ф. Куперен). Широко охватывает проблему *Н. Пузей* в статье «Формирование и развитие гармонии до И. С. Баха»// Уральская гос. консерватория, НМЗ, вып. 8. Свердловск, 1973.

[77] *Этингер М. А.* Гармония И. С. Баха. М., 1963 (о полифонической гармонии Баха: *Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ, ч. 1).

[78] *Берков В. О.* Гармония Бетховена. М., 1975; *Мазель Л. А.* Проблемы классической гармонии. М., 1972 (впрочем, у автора ошибка в замысле, так как на самом деле он имеет в виду не классическую гармонию, а мажорно-минорную систему, см. с. 5; поэтому у него «класси-

ческая» гармония и у Бетховена, и у Шопена и Вагнера, и у Прокофьева). Обширное исследование классической гармонии также в работе автора этих строк «Гармония. Теоретический курс» (М., 1988, гл. XI). Новая книга: *Глядешкина З. И.* Гармония венских классиков. М., 1998.

[79] Опыт такого рода представлен в работах автора «Гармония. Теоретический курс» и «Гармонический анализ» (ч. 1, раздел о романтической гармонии).

[80] См. также: *Мдивани Т. Г.* Проблемы позднеромантической гармонии <...>//Дисс. <...> канд. иск. (1979) 1983; *ее же*: Методические рекомендации по гармонии. Минск, 1981.

[81] *Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии (публ.: М., 1969), с. 287–312.

[82] Вып. I (М., 1985), авторы *А. А. Степанов*, *Т. И. Калужникова*, *Л. С. Дьячкова*; вып. II (1985), авторы *В. К. Фрадкин*, *Е. А. Пустовит*, *Т. Е. Лейе*; вып. III (1989), авторы *А. П. Астахов*, *З. И. Глядешкина*, *П. А. Истомин*, посвящен гармонии Скрябина, Рахманинова и Чайковского.

[83] Верно представляя обиходный звукоряд как основу древнерусской ладовой системы, почти все пишущие на эту тему авторы не говорят о том, в каких же *ладах* мелодии обиходного звукоряда. Как и другие медиевисты, А. А. Степанов упоминает лишь об «ионийской терции» — о «дорийской», «фригийской» терциях и квартах, применяя термины из *другой*, диатонической (октавной) системы (так, «ионийская» октава уже не может быть, ибо сверху от *c* — не *h*, а *b*).

[84] Автор *Т. И. Калужникова* выделяет ходовые обороты-клише (вып. I, с. 20–21, 28). См. также в статье того же автора «У истоков русской гармонии»//Уральская гос. консерватория, НМЗ, вып. 8. Свердловск, 1973.

[85] *Мясоедов А. Н.* О гармонии русской музыки (Корни национальной специфики). М., 1998. С. 6, 18–22; запись пения народа в Новодевичьем монастыре (1946), с. 14; 4 этапа русской гармонии — в гл. 3; анализ 5-й пьесы из «Сарказмов» Прокофьева, с. 71–72.

[86] Аналогичный оборот гармонии как частый в русской церковной музыке отметил еще П. И. Чайковский.

[87] *Шабалина Л. К.* О некоторых особых ладообразованиях в музыке А. П. Бородина//Вопросы теории музыки. ГМПИ им. Гнесиных, сб. трудов, вып. 30. М., 1977.

[88] См. монографию: *Синьковская Н. Н.* О гармонии П. И. Чайковского. М., 1983. Автор, в частности, выделяет «лейтгармонию» Чайковского, аккорд увеличенной сексты на нVI ступени (см. также статью

автора этих строк «Выразительность тональных структур П. И. Чайковского»//ПМН, вып. 2. М., 1973).

[89] Укажем монографию: *Трембовельский Е. В.* Мусоргский. Принципы ладового развития. Воронеж, 1992. Также диссертацию: *Гордеева И. А.* О гармонии Мусоргского. М., 1991. См. также в сб.: М. П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990.

[90] Ценные наблюдения и обобщения в кн.: *Цуккерман В. А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. М., 1975.

[91] *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М., 1974; *Дьячкова Л. С.* Модальность гармонических категорий: история и современность//Дисс. <...> доктора иск. М., 1988.

[92] Путаница все же может встретиться. Так, книга Л. Н. Логиновой «О слуховой деятельности музыканта-исполнителя» (М., 1998; название неверно, книга преимущественно о «модуляции» и «тональности») наполнена научно несостоятельными суждениями автора о «тональности» и «модуляции».

[93] Исторически плодотворна идея Яворского находить на месте прежних мажора и минора новые звуковые системы («лады»); поэтому в русском музыкознании не привилась «атональность» (например, в отношении позднего новотонального Скрябина).

[94] Еще в 1913 году Рославец открыл свой «новый принцип „тональности“» (публикация 1924 года), то есть *новую тональность*. В 1923-м Рославец сравнивал с «тональностью» 12-ступенность «Лунного Пьеро» Шёнберга. «Новую систему тональных характеристик» усмотрел в новейшей русской музыке в 1915-м Л. С. Саминский. «Neue Tonalität» стоит в названии известной статьи Й. Руфера, 1951 (речь идет о 12-тоновой серии).

[95] *Тараканов М. Е.* Новая тональность в музыке XX века//ПМН, вып. 1. М., 1972.

[96] «Хроматическая гармоническая система» встречается у В. Беляева в 1923 году; «Хроматическая система» тональности у Г. Катуара в 1924–25-м; «Хроматическая тональность» у Беляева в 1930-м. В «Основах гармонического языка» А. Оголевца (1936; изд. — 1941) излагается концепция «12-звуковой тональности». В 60-е годы об этом писали М. Скорик, С. Слонимский. Об истории вопроса см. в статье автора «Проблема новой тональности в русском и советском теоретическом музыкознании»//Вопросы методологии советского музыкознания. М., МГК, 1981. См. также: *Катунян М. И.* К изучению новых тональных систем в современной музыке//ПМН, вып. 5. М., 1983.

[97] Русский термин *устой*, необходимый в теории новой тональности во избежание смешения с тоникой барочно — классико — романтической тональности (C-dur, d-moll) и непереводимый на западные языки, Стравинский передал словом «*полюс*» (что ярко, но не вполне точно, ибо «полюс» предполагает «противополюс», но это вовсе не предусматривается «устоем»). О теории Стравинского см. в статье: *Дьячкова Л. С.* О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов)//И. Ф. Стравинский. Статьи. Материалы. М., 1973.

[98] Здесь допустимо вольное сравнение: утверждение *вертикального* ЦЭ (созвучия, аккорда) на смену древней гамме — *горизонтальному* ЦЭ можно уподобить переходу к «вертикальному» прямохождению человека от «горизонтального» передвижения. Неудивительно, что в музыке это заняло лет 800, от первой фиксации вертикальных созвучий до их утверждения в качестве центров музыкальной структуры (в XX веке произошел еще один переход — в «третье измерение» сонорики).

[99] Немалую роль сыграла здесь традиция обучения полифонии «в ладах», то есть полифонии строгого письма в старинных ладах (по Фуксу — Беллерману — Буслеру — Танееву). Модальность была и в XIX веке, но только без этого слова, а под наименованием «ладовая музыка» (выражение Танеева, по словам Яворского). Еще в 1930 году вышел «Курс контрапункта строгого письма *в ладах*» Конюса (курс. мой. — *Ю. Х.*), то есть *модального контрапункта*. В новом исследовании *Е. В. Трембовельского* «Стиль Мусоргского. Лад/Гармония/Склад» (М., 1999) большое место занимает модальная теория лада (гл. III–V).

[100] Одна из ошибок состоит в том, что иногда «модальностью» называют рыхлую тональность (со слабым тяготением), — но она может быть и без всякой модальности; модальность же может быть и с предельно сильным основным тоном, как на 1-й странице «Петрушки».

[101] В статье автора этих строк «Симметричные лады в теоретических концепциях Мессиана и Яворского» ([1965]//МиС, вып. 7. М., 1971).

[102] *Баранова Т. Б.* Переход от модальности к тональной системе в западноевропейской музыке XVI–XVII веков//Дисс. <...> канд. иск. М., 1981; *ее же*: Понятие модальность в современном теоретическом музыкознании. М.: Информкультура, 1980.

[103] *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии. Л., 1985 (см. примеч. 99). В «Заданиях по гармонии» автора этих строк (1983) модальности (исторически) отведены 4 темы. В. Девуцкий (1994, см. примеч. 68) включает в «новомодальную гармонию» (с. 293 и след.) главным образом симметричные лады, ссылаясь на Римского-Корсакова, Бартока, Мессиана,

но рекомендуя использовать некоторые из них и в «эстрадно-джазовой манере» (с. 299–300). На широком фоне фольклористики, традиционной (и «классической») ориентальности в прежнее время выполнено В. М. Беляевым (в работах 1928, 1962–63, 1964 годов и др.).

[104] *Гуляницкая Н. С.* Введение в современную гармонию. М., 1994.

[105] См. в примеч. 103.

[106] *Дьячкова Л. С.* Гармония в музыке XX века. М., 1994.

[107] См. в статье: *Холопова В. Н.* О теории Э. Лендваи//ПМН, вып. 1. М., 1971.

[108] Начало теории «ладов Шостаковича» было положено еще в 1947 году известной статьей А. Н. Должанского. См. также: *Мазель Л. А.* Заметки о музыкальном языке Шостаковича//Дмитрий Шостакович. М., 1967; *Середа В. П.* О ладовой структуре музыки Шостаковича//Вопросы теории музыки. М., 1968. *Холопов Ю. Н.* Лады Шостаковича <...>// Шостаковичу посвящается. М., 1997. Для понимания системы ладов Шостаковича важно учитывать, что их ядро составляет терцовый тетрахорд (типа *h-c-d-es-dis*), а более широкие объемы (квинты, «гемиоктавы») имеют составной характер. Составной, «сгущенный» характер ладов Шостаковича есть вид *полиладовости* (последний термин был предложен автором этих строк в 1958 году).

[109] *Дернова В. П.* Гармония Скрябина. М.; Л., 1968; *Месхишвили Э.* Гармония в поздних сонатах Скрябина//ПМН, вып. 2. М., 1972; ряд работ исследовательницы из Казани *И. Л. Ванечкиной*, в частности в ее книге совместно с *Б. М. Галеевым* «Поэма огня» (Казань, 1981); *Холопова В. Н.* Обертоновая гармония начала XX века//СМ, 1971, № 10; *Холопов Ю. Н.* Классические структуры в современной гармонии [раздел о Скрябине]//Теоретические проблемы музыки XX века [вып. 1]. М., 1967; *Гуляницкая Н. С.* Эволюция тональной системы в начале века// Русская музыка и XX век. М., 1997. Есть, к сожалению, и прискорбные ошибки. Такова диссертация «Логические основы тонально-гармонической системы позднего Скрябина» Е. А. Косякина (М., 1995) с полностью ошибочной систематикой тональных функций.

[110] См.: *Попеляш Л. В.* Развитие гармонического языка в квартетах Мясковского//ВТМ. М., 1968; *Карклиньш Л. А.* Гармония Н. Я. Мясковского. М., 1971 (автор — латыш, бывший российский музыковед).

[111] *Холопов Ю. Н.* Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967; *Скорик М. М.* Ладовая система С. Прокофьева. Киев, 1969. Также разделы о гармонии в книгах: *Слонимский С. М.* Симфонии Прокофьева (М.; Л.,1964), *Тараканов М. Е.* Стиль симфоний Прокофьева (М., 1968).

[112] *Этингер М. А.* Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича//Теоретические проблемы музыки XX в. [вып. 1]. М., 1967; *Федосова Э. П.* Диатонические лады в творчестве Д. Шостаковича. М., 1980; *Соколова Е. М.* Аккордика и линеарность в гармонии позднего творчества Шостаковича//ВТМ, РАМ им. Гнесиных, сб. тр. 30. М., 1977; *ее же*: Функциональная система гармонии позднего периода творчества Д. Шостаковича//Проблемы лада и гармонии. РАМ им. Гнесиных, сб. тр. 55. М., 1982; *Кочарова Г. В.* Особенности гармонического языка Д. Д. Шостаковича. РАМ им. Гнесиных, сб. тр. 30. М., 1977.

[113] *Арутюнов Д. А.* О тонально-гармоническом развитии в музыке А. Хачатуряна//ПМН, вып. 3. М., 1975.

[114] *Дьячкова Л. С.* Политональность в творчестве Стравинского// ВТМ, вып. 2. М., 1970; *Паисов Ю. И.* О ладовом своеобразии «Свадебки» Стравинского//И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973; *Старостина Т. А.* Фольклорные истоки гармонии раннего Стравинского//Проблемы стиля в народной музыке. М., НТ МГК, 1986; *ее же*: К проблеме многосоставности высотной структуры <...>//И. Ф. Стравинский. М., 1997; *Холопов Ю. Н.* О системе гармонии Стравинского// И. Ф. Стравинский. М., 1997.

[115] *Цендровский В. М.* О гармонии Свиридова//МиС, вып. 5. М., 1967.

[116] *Келдыш Ю. В.* Музыковедение//МЭ, т. 3. М., 1976, кол. 806–807 (там две отсылки на Соч. *К. Маркса* и *Ф. Энгельса*) (курс. мой. — *Ю. Х.*). Формы надо изучать «не как абстрактные внеисторические схемы» (вот чем, оказывается, занималась старорежимная «Музыкальная форма»), а как «содержательные [sic! — *Ю. Х.*] формы» (последние две цитаты — из кн.: *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений, см. кол. 807–808). О соотношении формы и содержания см. также в статье: *Сохор А. Н.* Музыка; там же, кол. 730–751. На эту тему юмор времен 48-го года: в музыке — «формалисты» (это Прокофьев, Шостакович, Шебалин, Способин) и «содержанцы» (те, кто их «долбает»). На Совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) «реалист» Д. Кабалевский обвинил в «формализме» книгу И. Способина «Музыкальная форма» (1947). В 1948-м Способина «прорабатывали» на многолюдном собрании в 21-м классе консерватории и требовали отречься от «формалистической» книги. Способин, выйдя из 21-го класса, закрыл за собой дверь и сказал: «Музыкальная форма как *процесс*...».

[117] Все же не без исключений. В книге, которая хронологически первой имела в своем названии злополучный «анализ музыкального произведения» (*Буцкой А. К.* Структура музыкального произведения: Теоретические основы анализа музыкальных произведений. Л.; М.,

1948), от науки «МФ» осталась лишь вводная методологическая часть, без массива «форм».

[118] Показательно — в смысле научной методологии АМП — отношение к анализу формы в статье: *Мазель Л. А.* Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества//Бетховен. Вып. 1. М., 1971. С. 36–160. Анализируя форму I части 5-й симфонии, автор дает *три разных* (!) определения формы ее экспозиции: «можно» считать конец ГП в т. 21, но «можно» считать и в т. 43 (как 21+23 такта; можно закончить и в т. 44), а «возможно» также в т. 32 (а с т. 33 — связующая) и пишет далее: «какой бы *формальной* трактовки» ни придерживаться (NB! курс. мой. — *Ю. Х.*), «ясно», что «все первые 58 тактов „это изложение и развитие главной темы“» (тогда и 4-й вариант), с. 120–121. Так что форма — это формально, главное — это анализ содержания.

[119] Быть может, чрезмерно резко, но метко А. Лосев назвал это «животными эмоциями».

[120] *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений (для удобства отсылок мы передаем общее название аббревиатурой «АМП», а части этого издания снабжаем римскими цифрами):

АМП–I — Элементы музыки и методика анализа малых форм (совместно с Л. Мазелем). М., 1967;

АМП–II — Вариационная форма. М., 1974 (2-е изд. — 1987);

АМП–III — Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М., 1980;

АМП–IV — Сложные формы. М., 1984 (одна глава написана М. Ройтерштейном);

АМП–V — Рондо в его историческом развитии, ч. 1. М., 1988;

АМП–VI — Рондо в его историческом развитии, ч. 2. М., 1990.

[121] Первая публикация, где отражены черты метода «целостного анализа», — статья Цуккермана «О сюжете и музыкальном языке оперы-былины „Садко“»//СМ, 1933, № 3. Вскоре к методу «целостного анализа» обратился *Л. А. Мазель*, см. его монографическое исследование «Фантазия f-moll Шопена: Опыт анализа». М., 1937. (Строго говоря, первым опытом монографического целостного анализа была книга *В. М. Беляева* «„Свадебка“ Стравинского». Лондон, 1928, на английском языке.) Особо выдающимся образцом «целостного анализа» одного музыкального произведения следует считать исследование *В. А. Цуккермана* «„Камаринская“ Глинки и ее традиции в русской музыке». М., 1957.

О методе анализа Цуккермана см. также в его статьях: Целостный анализ музыкального произведения и его методика//Интонация и музыкальный образ. М., 1965; О некоторых особых видах целостного анализа//СМ, 1967, № 4. Большое влияние на развитие метода целостного анализа оказали идеи Б. В. Асафьева, особенно его учение об интонации.

[122] См. в специальных работах: *Галицкая С. П.* Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981; *Холопова В. Н.* Мелодика. М., 1984; *Дьячкова Л. С.* Мелодика. М., 1985; *Арановский М. Г.* Мелодика С. Прокофьева. М., 1969; *его же*: Синтаксические структуры мелодии. М., 1992. См. также в работах: *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений <...> [вып. 1]. М., 1967; *Кон Ю. Г.* Заметки о ритме в «Великой священной пляске» из «Весны священной» Стравинского//Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971; *Сапонов М. А.* Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо//Проблемы музыкального ритма. М., 1978. Из более ранних работ следует упомянуть книгу Л. А. Мазеля «О мелодии». М., 1952.

[123] М., 1971.

[124] М., 1980.

[125] М., 1983. Из других работ в области музыкального времени назовем более раннюю книгу *Е. В. Назайкинского* «О музыкальном темпе». М., 1965.

[126] Например: О природе неквадратности//О музыке: Проблемы анализа. М., 1974; Ритм и форма//СМ, 1966, № 3; Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении//Ритм, пространство и время <...>. М., 1974.

[127] Русская музыкальная ритмика, указ. изд., с. 213.

[128] Там же, с. 44–45. Автор сравнивает такую единицу с греческим «хронос протос» (с. 45). Аналогичное понятие предлагал и Мессиан — измерять не укладывающиеся ни в какой такт длительности наименьшей из них, например шестнадцатой.

[129] *Тюлин Ю. Н.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Кн. 1–2. М., 1976–77; *Холопова В. Н.* Фактура. М., 1979; *Скребкова-Филатова М. С.* Фактура в музыке, художественные возможности. Структура. Функции. М., 1985; *Сниткова И. И.* О новых принципах фактурной организации в современной музыке//Дисс. <...> канд. иск. Вильнюс, 1986.

[130] В учебных курсах «Анализа музыкальных произведений» все эти проблемы музыкального языка, выразительных средств, содержания музыки входят в вводный раздел (в вузе — размером до семестра).

[131] Для установления правильного понятия темы следует прежде всего помнить о названии одной из классических форм, в наименовании которой оно стоит: «тема с вариациями». И тема меньше всего бывает периодом. Правильно: «тема» есть *песня*, песенная форма. Согласно установкам новой венской школы, тема имеет три формы: 1) период (4+4, 8+8), 2) большое предложение (типа 22112) и 3) трехчастная песня (как тема финала 9-й симфонии Бетховена) либо двухчастная (как тема вариаций II части сонаты ор. 57). См.: *Гершкович Ф. М.* О музыке. М., 1991. С. 45–60, 67–69 («большое предложение» Гершкович называет «фразой»).

[132] Другие публикации: *Холопова В. Н.* Музыкальный тематизм. М., 1983; также в кн.: *Задерацкий В. В.* Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995. С. 42–59 и др.

[133] *Бобровский В. П.* О переменности функций музыкальной формы. М., 1970; *его же*: Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978; *его же*: Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989 и др. работы.

[134] То есть:

$$\frac{\underline{i}}{\underline{i} : m : t}$$
$$\underline{i} : m : t$$

(«О переменности функций <...>», с. 37).

[135] Статус музыкальной темы в сложной системе «идея — образ — тема (как одно из средств реализации образа) — структура — функция» см. в «Функциональных основах <...>», с. 17. О «функциональной» трактовке темы см. далее, в гл. 4.

[136] *Ручьевская Е. А.* Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века//Современные вопросы музыкознания. М., 1976; *ее же*: Функции музыкальной темы. Л., 1977. Но в практическом (в жанре учебника «по анализу») труде автора «Классическая музыкальная форма» (СПб., 1998), где 228 страниц отданы общим вопросам, синтаксису и «форме как целому» (процессуальность музыки, функциональность формы, отношение текста и закономерности, стиль — жанр — форма, форма-данность как речевая форма–I и форма-схема как языковая форма–II, музыкальное событие, количественное подобие, терминология музыкального синтаксиса, событие на уровне синтаксиса, композиции, принципы развития и т. д.) и лишь последние 24 стр. собственно

«типовым формам» — без единого нотного примера (!), одни только буквенные схемы. И нет ни одного раздела, посвященного теме или тематизму. См. также с. 36–37, 47, 77–79 и др.

[137] *Валькова В. Б.* К вопросу о понятии «музыкальная тема»//Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М., 1978; *ее же*: Тематическая организация в симфонических произведениях советских композиторов// ПМН, вып. 5. М., 1983; *ее же*: Музыкальный тематизм — мышление — культура. Ниж. Новгород, 1992; в письме к Вальковой А. В. Михайлов сказал, что книга «в высшей степени хорошая, полезная и важная» (см. след. примеч., с. 226).

[138] См.: Письмо к В. Б. Вальковой//*Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры. М., 1998. С. 228–236; также комментарии на с. 236–237. К этимологии «темы» полезно представить себе историческую схему движения обозначающего ее слова. От греч. thema (то, что положено в основу; далее во всех языках) идет *перевод* на латинский язык subjectum (то, что положено в основу, тема; тема также — propositio), откуда в свою очередь происходят англ. subject (теперь это также и «тема» поиска в компьютере), нем. Subjekt (тема фуги), знаменитый итальянский soggetto (искаженная латынь), франц. sujet (так обозначает тему фуги еще Мессиан; наш «сюжет» — тоже «тема»). Таким образом, как *слово* все это — просто тема (другой вопрос — содержание и структура того, что обозначается этим словом).

[139] *Холопова В. Н.* Музыкальный тематизм. М., 1983. Из других публикаций о тематизме упомянем: *Чигарева Е. И.* О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом//ПМН, вып. 2. М., 1973; *Рыжкова Н.* О новых видах тематизма в советской инструментальной музыке 60—70-х годов//Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. Л., ЛГИТМК, сб. тр. 1980; *Назайкинский Е. В.* Тема и тематическая экспозиция//СМ, 1982, № 6; см. также в *его же* кн.: Логика музыкальной композиции. М., 1982.

[140] Малоизвестно, что метод глобального учения о форме (появившийся еще в середине 60-х годов) получил свое выражение в первоначальной редакции Программы «Анализ музыкальных произведений», в двух частях (измененная редакция — М., 1977). Первоначальный вид Программы был следующим (вкратце):

[I.] Обзор некоторых старинных форм (до XVII века).

Музыка древних эпох (ритм как первичный фактор формообразования; древние ритмические формы; мелодия-модель и др.).

Формы средневековой монодии (принципы ихоса-гласа; псалмодия; текстомузыкальная форма; месса как музыкальная форма и др.).

Формы древнерусской музыки. Жанры (стихира, тропарь и т. д.; канон; литургия; типология текстомузыкальных форм и др.).

Вокальные формы XIV века (эмансипация ритма; баллада, ронд*о́*, и др.; мотет; формы на cantus firmus. Канонические формы нидерландской школы. И др.).

[II.] Музыкальные формы барокко (общая характеристика).

Принципы формообразования. Классификация форм (полифонических, гомофонных).

Формы сквозного развития.

Малые формы. Бар.

Составные (сложные) формы.

Ронд*о́* (куплетное).

Хоральные обработки.

Концертная форма.

Старинная соната.

Оратория и пассион. Кантата.

[III.] (Далее весь корпус классико-романтических музыкальных форм).

[IV.] Музыкальные формы XX века.

(Два рода форм; новые техники композиции).

Здесь был ряд тем-проблем формы XX века; в печатном варианте 1977 года они сняты. (Их удалось опубликовать в статье автора «Музыка XX века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений»// Современная музыка в теоретических курсах вуза. М., 1980.)

Музыкальные формы в творчестве Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Стравинского.

В печатном варианте идея «глобального» Formenlehre фактически исчезла, начало «форм» — с традиционного для АМП «периода» (тема № 12).

Из работ о музыкальной форме упомянем еще: *Протопопов В. В.* Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970; *его же*: Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта. М., 1978; *его же*: Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1979; *Арутюнов Д. А.* Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1989; *Григорьева Г. В.* Анализ музыкальных произведений. Рондо в музыке XX века. М., 1995; *Маклыгин А. Л.* О формообразовании в вокальной музыке эпохи Возрождения. Казань, 1990; *Гончаренко С. С.* Музыкальная форма XX века. Новосибирск, 1989.

[141] Логика музыкальной композиции. М., 1982 (автор анализирует не формы, а «общие законы временно́го развертывания» музыкальной композиции, чтобы выявить «в наиболее чистом виде содержательную, смысловую основу» всякой композиции, причем развертывание это подчинено «особой музыкально-сюжетной логике»; с. 5, 7, 59); *его же*: Звуковой мир музыки. М., 1988.

[142] Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982.

[143] Человек в зеркале интонационной формы//СМ, 1980, № 9; *его же*: О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976 (в частности, анализ эмоции как компонента содержания музыки; теория коммуникативности) и др.

[144] Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

[145] Стиль в музыке. Л., 1981.

[146] См. сб. «Выразительные средства». Новосибирск, 1988.

Ко всему сказанному хотелось бы еще прибавить, что в целях объективности картины автор стремился не придерживаться своей точки зрения и не рассматривать расхождения между науками «*музыкальная форма*» и «*анализ музыкальных произведений*». Упомяну лишь: 1) ошибочна практика определения формы по *буквенной схеме* (АВА — «трехчастная форма», АВ — «двухчастная форма», АВАСА — «рондо» и т. п.); 2) требуют исправления вытекающие отсюда *неверные определения* форм (вроде якобы «промежуточной» или «с элементами» формы финала 6-й симфонии Чайковского, которая в действительности и не «простая» трехчастная, и без «элементов» «сонатной формы без разработки»; или неверные определения форм трех частей [!] из четырех в 5-й симфонии Шостаковича).

[147] Когда-то в 60-е годы на Ленинградской конференции автор этих строк внес предложение изучать додекафонию в школьных теоретических курсах. Т. Н. Хренников на собрании в Союзе композиторов «разнес» идею, заявив, что «Холопов хочет весь Советский Союз обучить додекафонии». Естественно, подобные официальные установления насчет who is who закрывают пути печатания для подобных рискантов.

[148] М., 1996.

[149] Там же, с. 257 (и др.).

Конечно, додекафония — тема отнюдь не новая для русской теории. Назовем ряд работ: *Богатырев С. С.* [Анализ Вальса Шёнберга (текст 20-х годов)]//*Богатырев С. С.* Исследования, статьи, воспоминания. М., 1972; *Денисов Э. В.* Додекафония и проблемы современной композиторской техники — [«знаковая» работа времени II авангарда, написанная Денисовым еще в 1963 году и ходившая в списках]//МиС,

вып. 6. М., 1969; *Евдокимова Ю. К.* «Шесть картин» Арно Бабаджаняна//СМ, 1967, № 2; *Лаул Р. Х.* О творческом методе А. Шёнберга// ВТиЭМ, вып. 9. Л., 1969; *Холопова В. Н.* О композиционных принципах Скрипичного концерта А. Берга//МиС, вып. 6. М., 1969; *Дьячкова Л. С.* Додекафония и вопросы гармонического анализа//Современная музыка в теоретических курсах ВУЗ'а. М., 1981; книги *Н. С. Гуляницкой* (1984) и *Л. С. Дьячковой* (1991) о гармонии XX века; *Гершкович Ф. М.* [ученик Веберна], статьи «Додекафония и тональность», «Тональные истоки Шёнберговой додекафонии»//*Гершкович Ф. М.* О музыке <...>. М., 1991; *Холопов Ю. Н., Холопова В. Н.* Антон Веберн. М., 1984 [книга была начата автором этих строк в 1960 году]; *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Музыка Веберна. М., 1999.

[150] М., 1992.

[151] В частности, согласно этому методу анализируется музыка Я. Ксенакиса, одного из наиболее «трудных» композиторов. Касаясь сонорики, Соколов приводит острую мысль П. Мещанинова, ставящего перед современной теорией задачу создать ХТС — «Хорошо темперированную сонорность», чтобы уметь показать ее не как декоративный, а как конструктивный фактор музыки.

[152] М., 1985. Принципиально важна общая теоретическая систематика понятий: как общее понятие — «сонорика», как ее виды (заодно отчасти и этапы эволюции) — 1) *колористика* (выдвижение красочности, как у Шопена, романтиков, Дебюсси); 2) (собственно) *сонорика* (когда не слышны отдельные высоты и интервалы, на первом плане красочные комплексы, как в «Атмосферах» Лигети) и 3) *сонористика* (со звуками неопределенной высоты, как в Антракте для ударных из оперы «Нос» Шостаковича).

[153] О современной систематике музыкальных форм//Laudamus. М., 1992.

[154] Типология музыкальных форм второй половины XX века//Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. РАМ им. Гнесиных, сб. тр. 132. М., 1994.

[155] Музыкальные формы XX века. Новосибирск, 1989; *ее же*: Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века. Новосибирск, 1997.

[156] *Чаплыгина М. А.* Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена. М., 1990; *Савенко С. И.* Карлхайнц Штокхаузен//XX век. Зарубежная музыка <...>, вып. 1. М., 1995; там же перевод ряда текстов Штокхаузена (Савенко); *Просняков М. Т.* «Плюс-минус» К. Штокхаузена: символ и звучание//Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland.

Kassel, 1994; *Цареградская Т. В.* Критический анализ композиционных методов Булеза, Штокхаузена, Бэббита <...>//Дисс. <...>. Вильнюс, 1988; также: *Хлыбова С. А.* Формульная композиция Штокхаузена в гепталогии СВЕТ//Дипл. раб. МГК, 1997.

[157] *Кон Ю. Г.* Пьер Булез как теоретик//Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 4. М., 1983; *Цареградская Т. В.* (см. предыдущее примеч.); *Петрусева Н. А.* Проблемы композиции в музыкально-теоретических трудах Пьера Булеза//Дисс. <...>. М., 1996; *ее же*: К анализу Третьей фортепианной сонаты Пьера Булеза//Музыкальное искусство XX века. Вып. 2. М., 1996; *Курбатская С. А., Холопов Ю. Н.* Пьер Булез, Эдисон Денисов <...>. М., 1998.

[158] *Кон Ю. Г.* О теоретической концепции Яниса Ксенакиса//Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. М., 1976; *Цареградская Т. В.* О Ксенакисе//Искусство XX века: уходящая эпоха? Т. II. Ниж. Новгород, 1997.

[159] *Болашвили К.* К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети <...>//Дьердь Лигети: Личность и творчество. М., 1993 (в том же сборнике статья Д. Лигети «Превращение музыкальной формы»).

[160] *Буцко Ю. Н.* Витольд Лютославский <...>//СМ, 1972, № 8; *Никольская И. И.* Беседы с Витольдом Лютославским//*Лютославский В.* Статьи, беседы, воспоминания. М., 1995.

[161] *Дроздова О. И.* Андрей Волконский//Дисс. <...> канд. иск. М., 1996.

[162] См., например, издания *В. С. Ценовой*: Музыка Эдисона Денисова. М., 1995; Неизвестный Денисов <...>. М., 1997; Свет. Добро. Вечность <...>. М., 1999 (там же список музыкально-теоретических работ Денисова); Пространство Эдисона Денисова <...>. М., 1999. Также: *Шульгин Д. И.* Признание Эдисона Денисова <...>. М., 1998.

[163] *Гуляницкая Н. С.* О высотно-гармонической системе А. Шнитке <...>//Деп. рукопись, РГБ, 1981; *Холопова В. Н., Чигарева Е. И.* Альфред Шнитке. М., 1990 (там же некоторые тексты Шнитке и указание его работ); *Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М., 1993; *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994.

[164] *Холопова В. Н., Рестаньо Э.* София Губайдулина. М., 1996.

[165] Из последних его работ — Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984; также публикация стихир Федора Христианина (Крестьянина). М., 1974.

[166] О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971; особой важности — лишь в 90-е годы опубликованный (Беляев умер в

1968 году) его труд «Раннее русское многоголосие» (М., 1997), подтверждающий документально существование русского «допартесного» многоголосного склада, где применяются свободные диссонансы (стиль, когда-то осужденный еще Иоанникием Кореневым, но в конце XX века вошедший в исполнительскую практику некоторых коллективов).

[167] В 1971 вышло расширенное издание «Образцов древнерусского певческого искусства».

[168] «Христофор. Ключ знаменной, 1604». М., 1983.

[169] См. написанные ею главы 4 и 6 в изд.: *Владышевская Т. Ф., Левашева О. Е., Кандинский А. И.* История русской музыки. Вып. 1. М., 1999.

[170] Ее диссертация: Принципы систематизации древнерусской музыкальной письменности XI–XIV вв. Л., 1982, и последующие работы.

[171] Ее диссертация: Фиты знаменного роспева <...>. Л., 1981, и другие работы.

[172] См. кн.: Песнопения русским святым <...> «Стихирарь месячный». СПб., 1994.

[173] О семиографии попевок знаменного роспева <...>//Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979.

[174] Проблемы адаптации византийского пения на Руси. Владивосток, 1996, и другие работы.

[175] Певческие азбуки древней Руси. Кемерово, 1991.

[176] См. также в сб.: Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.

[177] Это мнение несостоятельно во всех отношениях: 1) под «ладом» (здесь — модальным) подразумевается тональность, система тяготений (не случайно некоторые «древники» не употребляют сам термин «модальность» и даже вместо него говорят «тональность»); 2) простой крестьянин тоже не имел никакой теории «лада»; но лад его песни мы определяем без труда, причем в терминах, которых он — автор — не понял бы вообще; 3) неверна сама установка, будто правильна лишь «аутентичная» теория, согласно которой сочинял композитор, так как в этом случае нам пришлось бы отрицать функциональную гармонию у Моцарта и Бетховена (классики не имели о ней ни малейшего понятия, ибо знали только генерал-бас с цифрами), у них же еще и «классическую» форму; 4) неверно, наконец, что русская церковная монодия не знала никакой теории лада — она не знала теории тонального лада, тональности, но модально-ладовая теория (звукоряд, а не тяготение к тонике) там была, и верным доказательством этого является строжайше выверенный *единый звукоряд* (обиходный), одинаковый во всех кано-

нических книгах начиная с вышеупомянутого Синодального издания; сколько-нибудь вразумительного опровержения этой системы (например, у старообрядцев) пока не обнаружено.

[178] Об обиходных ладах см. в работах: *Федорова Г. С.* Ладовая система русской монодии//Дисс. <...>. М., 1988; раздел «Проблема обиходных ладов» в книге автора этих строк «Гармония: Теоретический курс». М., 1988 (и в ряде статей — о «странных бемолях» [1982], о ладе в многоголосии, о понятии лада в русской монодии, о термине «гексаих»).

[179] См. в кн.: *Руднева А. В.* Русское народное музыкальное творчество <...>. М., 1994 (вступительная статья начинается фразой: «Анна Васильевна Руднева — это целая эпоха в советской фольклористике», с. 5). Также в сб.: Музыка устной традиции: Материалы международных научных конференций памяти А. В. Рудневой//НТ МГК, сб. 27. М., 1999 (сост. В. Щуров и Н. Гилярова). В данном разделе мы касаемся лишь исследований русского фольклора. Между тем многочисленны труды относительно фольклора и других народов: адыгейского, армянского, белорусского, татарского, отдаленных стран — Африки, Новой Гвинеи и проч.

[180] Изд.: М., 1979.

[181] Например: *Савельева Н. М.* Истоки: Календарные и свадебные песни села Верещаки Брянской области. Вып. 1–2. Брянск, 1993.

[182] Например: Фольклорные сокровища Московской земли <...>. М., 1997; *Гилярова Н. Н.* Новогодние поздравительные песни Рязанской области. М., 1985 (еще несколько работ того же автора, в частности и ее диссертация «Народная музыкальная культура Мещеры <...>». М., 1986); Традиционный фольклор Владимирской деревни (ред. Э. Померанцева). М., 1972.

[183] Например: *Савельева Н. М.* Народные песни русско-белорусско-украинского пограничья//Дисс. <...> канд. иск. Л., 1988; *Мехнецов А. М.* Песни Псковской земли. Л., 1989; *Рубцов Ф. А.* Русские народные песни Смоленской области. Л., 1991.

[184] Например: *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды. М., 1975; *Щуров В. М.* Южнорусская песенная традиция. М., 1987; *его же*: Белгородское Приосколье <...>. М., 1995 (и еще работы того же автора).

[185] Например: *Ефименкова Б. Б.* Севернорусская причеть <...>. М., 1980; *Мехнецов А. М.* Народные песни Вологодской области <...>. Л., 1981; сб. «Русский Север <...>». Л., 1986.

[186] Например: *Кабанов А. С.* Многоголосие и ритмика русской протяжной песни донских казаков//Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества. М., 1982.

[187] Например: *Мехнецов А. М.* Лирические песни Томского Приобья. Л., 1986; *Щуров В. М.* Сибирские народные песни. Иркутск, 1986; *Дорофеев М.* Русские народные песни Забайкалья <...>. М., 1989.

[188] Например: *Герасимов О. М.* Марийские песни. М., 1978; *Кондратьева С. Н.* Карельская народная песня. М., 1977; *Нигмедзянов М.* Народные песни волжских татар. М., 1982.

[189] См.: *Ефименкова Б. Б.* Ритмика русской традиционной песни в свете структурно-типологических исследований//Музыкальная фольклористика <...>. М., 1990; *Щуров В. М.* Стилевые основы русской народной музыки. М., 1998 (гл. V), и др.; *Савельева Н. М.* Ритмика стиха и напева в свадебных песнях Брянской области//Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке. Сб. тр. МГК. М., 1980.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

XX столетие оказалось веком постоянно меняющейся культуры. Напомним, что порубежье XIX—XX веков и начало последнего были отмечены появлением в отечественном искусстве ярчайших индивидуальностей, способствовавших его прогрессу (из множества творцов, событий и явлений напомним лишь о Скрябине и Рахманинове, Стравинском, Прокофьеве и Рославце, новой русской духовной музыке, о «серебряном веке» в литературе, о Блоке и Маяковском, Кандинском и Шагале в живописи, исканиях Дягилева в сфере музыкального театра и другом). Художественные провидения великих русских мастеров были мощным импульсом не только для последующего развития отечественного творчества, но и для всей мировой культуры.

Всемирная история искусства располагает немалым количеством примеров, когда та или иная эпоха, значительный период, например столетие, начинается исключительно яркой вспышкой, возникает как бы из вершины-источника, а затем венчается более умеренно — тихим окончанием. Мощный рывок культуры в начале XX века сменился в его последние десятилетия процессами эволюционного развития.

В ходе духовного движения человечества яркий «выплеск» гениальных личностей или их отсутствие в иные времена — явление типичное, даже закономерное. XX столетие тут не стало исключением. Его последние десятилетия, как справедливо отмечали многие исследователи, были буквально пронизаны идеями своеобразного «договаривания» уже сказанного, ощутимо звучавшими «прощальными» интонациями. Развитие русской музыки в этот период не вылилось в бурное продолжение обновленческих процессов, имевших место как в первой, так и во второй половине столетия. Здесь было иное — шло развитие вширь уже сложившихся стилевых тенденций за счет привлечения всего объема накопленного и освоенного.

К настоящему моменту XX век еще не получил своего образного наименования, того емкого смыслового «шифра», по которому потомки будут его кодировать в реестре мировой истории. Непреложно, однако, то, что главным координатором событий завершившегося столетия были острейшие социальные катаклизмы, непреодоленные и в начале XXI века. Именно они, к сожалению, и определяли многое не только в жизни соотечественников, но и, естественно, в творимой ими культуре. История России XX века демонстрировала гигантские усилия, чтобы отстоять и свою территорию, менталитет, и культуру, веру как неотъемлемые составные многогранной общемировой цивилизации.

«XX век войдет в историю как *век трагический*, — размышляет Чингиз Айтматов, писатель-мудрец, знающий цену и времени, и человеку. — Гуманитарная область человеческого бытия оставляет желать лучшего — постоянные столкновения и конфликты, кровопролитные события, к сожалению, не прекращаются. Куда ни взгляни — везде и всюду социальные беды. В итоге век оставляет в наследство такие страшные „достояния", как национализм, религиозный фанатизм, попытка навязать свой образ жизни другим, диктат и т. д.»[1].

Насколько российская история XX столетия богата переменами, настолько историография, посвященная столетию, предстала изменчивой, подверженной идеологической коррозии. Констатируется это не в укор прошлым поколениям историков и других деятелей музыкальной культуры (нельзя забывать, в каких сложнейших условиях им приходилось творить), а с целью подчеркнуть особую общественную функцию этой отрасли музыкальных знаний, из которых «исторический опыт» черпался весьма избирательно, нередко сквозь конкретный социальный заказ, реально действовавший в тот или иной промежуток времени.

Подобная ситуация затруднила, но, разумеется, не закрыла перед современными историками культуры стремление попытаться наиболее объективно исследовать отдельные этапы развития отечественной музыкальной культуры завершившегося столетия.

На переходе к новым временам делаются попытки отыскать связи и определить взаимообусловленность всех музыкальных экспериментов XX столетия. Уже выдвигаются музыковедческие

идеи, пытающиеся осознать минувший век как *целое*, весьма подвижное, однако, в своих контрастно-взаимообусловленных стилистических устремлениях[2].

Как и в другие исторические эпохи, например барокко, XX веку были в высшей степени свойственны стилевые оппозиции (нельзя забывать, что развитие стилей идет путем противоречий — в недрах сложившегося стилевого абриса возникает контрдвижение с достаточно контрастной системой координат). Таково, например, соотношение сериализма и алеаторики, полистилистики и минимализма, тонального и атонального.

Взаимообусловленность стилевых движений в исторической панораме столетия исследователями осознается, разумеется, в разных аспектах. Так, Ю. Холопов предлагает обобщенный взгляд на биоритм художественных процессов завершившегося века, где он видит сходную импульсивность музыкальных открытий в первую и вторую половины века: «1-й авангард-апогей (10—20-е годы) начал с позднеромантической гармонии и пришел к 12-тоновой музыке, затем перигей-1, период всеобщего освоения добытых новаций, 2-й авангард-апогей начал с того, чем кончил первый, с 12-тоновости, и пришел к сонорике, музыке звучностей»[3].

В диалектике стилевых тенденций XX столетия П. Мещанинов видит возможность их метафорической трактовки в виде сонатной формы: «Малер задал главную партию века. И эта главная партия вернулась в сильно преображенном, но вполне узнаваемом виде в зеркальной репризе сонатной формы. Ее прощально-кодовый оттенок весьма многозначителен»[4].

Показателен комментарий С. Губайдулиной: «Представить в форме сонатного аллегро все течение XX века и, соответственно, последовательные композиторские усилия — это мысль П. Н. Мещанинова (по-моему, блестящая мысль). Но мне кажется, Малер пришел к заключительной партии только значительно раньше, чем полагалось. А главную исполнили, конечно, додекафонисты»[5].

Подчеркнем существенное: действительно, эмоциональный тонус музыки Малера, его эстетика оказались в высшей степени созвучными последней трети XX века. Даже корни полистилис-

тики, доминирующей технической идеи конца столетия, можно отыскать в стиле Малера, в поэтике его контрастов.

По мнению А. Соколова, форма всего XX века прежде всего обнаруживает грани симметрии. «И ось симметрии — 1950 год. Вокруг этой оси кольцами располагаются зоны владычества авангарда (первой и второй волн, разделенных „цезурой“) и модерна — постмодернизма. Нарушением этой стройной симметрии является неоклассицизм — „контрапунктирующая оппозиция“ авангарду. Но в этом нарушении есть своя логика: если в первой половине века модерн вытеснили (это и подтверждает неоклассицизм), то авангард лишь притормозили»[6].

Эволюционные процессы в русской музыке второй половины XX века проходили путем очевидных стилистических контрастов. Как явственный стилевой прорыв обозначились авангардные тенденции 60-х годов. Вторая волна авангарда стала очередным «окном в Европу», которое «прорубалось» как естественная реакция на прессинг официозной доктрины соцреализма с его изощренными акциями запретительства и цензуры. Многие отечественные композиторы обретали себя не столько на почве российской музыкальной действительности, сколько на художественном поле нововенцев, особенно Веберна.

Практика показала, что важнейшими импульсами авангарда стали не только додекафония веберновского типа, но и обретения, связанные с экспериментами в сфере тембров и звукоизвлечений на традиционных инструментах, а также новые выразительные возможности, привнесенные сонорикой, алеаторикой, электронными и электроакустическими экспериментами.

Справедливое утверждение Малера о «художнике, строящем мир заново», лишний раз, однако, подтверждало, что художественное открытие отнюдь не сводимо к освоению того или иного технического приема на уровне языковых средств. Подлинное открытие — это прежде всего создание нового поэтического миропонимания, нахождение особых языковых средств для запечатления общезначимого в жизни и культуре[7].

Рубеж 70—80-х годов подавал первые признаки разочарования. Наступило время, когда многих композиторов (один из ярких примеров — эволюция Шнитке) перестали устраивать стро-

гие ограничения и регламентированность авангарда. Назревала необходимость очередного и достаточно радикального обновления. Приток новых идей ощутили в обострении самого диапазона контрастов, которые и предложила полистилистика.

Стилевым плюрализмом была исторически обусловлена одна из таких важнейших тенденций развития музыкального искусства, как взаимодействие разных высотных структур. Возникали всевозможные микстовые явления: тонально-модального (модально-тонального), серийно-тонального и серийно-модального типов, оказавшие определяющее воздействие как на особенности тематического материала, так и на своеобразие формы. Синтезирующие высотные системы особенно отчетливо проявились в сочинениях 70-х годов таких разных композиторов, как Щедрин («Фрески Дионисия») и Шнитке (скрипичный и фортепианный концерты, 1-я и 2-я симфонии), Н. Сидельников («Русские сказки»), Губайдулина (Партита для виолончели, баяна и струнного оркестра), Эшпай (Концерт для оркестра), и других.

Интонационно-мелодическому и интонационно-гармоническому обогащению отечественной музыки способствовали постепенно складывавшиеся в ней новые гармонические знаки — интервально-звукорядные структуры, ладовые системы, гармонические комплексы и характерная интервалика. Последняя оперировала устоявшимся кругом интервалов (кстати, небольшим), многие из которых приобрели символический смысл, способный усиливать их выразительность через символическую наполненность.

Обозначились индивидуально-стилистические структуры и в сфере гармонии, представляющие новые формы взаимодействия диатоники и хроматики. В их числе, например, суперминор (по Ю. Холопову) Шостаковича или специфическая звуковысотная лексика Денисова, восходящая к безграничным возможностям 12-тоновости.

Изменение характера соотношения гармонии и мелодии, проявившееся во влиянии последней на первую, привнесло в гармонический и тональный процесс мелодический тип связей, линейное движение голосов и линеарную гармонию. Формирование микротематической мелодики и гармонии содействовало усилению фонического уровня музыкальной композиции.

Творческая практика оказалась открытой для создания нового отношения и к другим музыкальным средствам. В частности, возможности современной гармонии способствовали усилению тембровой стороны звучания. В звуковом мире музыки XX столетия во многом именно феномен тембра обеспечивал слияние в новый фонический конгломерат звуков с точной высотой со звуками нефиксированной высоты. Авангард сделал выдающиеся открытия, совершил истинную революцию в сферах нотописи, звукоизвлечения, инструментовки.

Принципиальные моменты внес XX век в сферу формообразования, которую многие творцы рассматривали как область, более всего открытую для вдохновения. Приведем в этой связи в высшей степени показательную, хотя и пространную цитату, принадлежащую «академику» Н. Метнеру. Данные идеи были высказаны им еще в начале 30-х годов, но, думается, не утратили своей актуальности: «...99 процентов художников, художественных критиков и любителей искусства думают, что форма, подлинная художественная форма, рождается и воспринимается исключительно *сознанием, рассудком,* вследствие чего 99 процентов художественных произведений и теорий проходят мимо искусства. Эти тени-призраки ничего общего не имеют с живой формой, они суть лишь рефлективные очертания, расплывчатые контуры форм. Форма же рождается и воспринимается *непосредственно*, духом, душой и всегда интуитивно. Но, увы, под вдохновением и интуицией эти 99 процентов всегда подразумевают только легкость и быстроту *процесса* рождения „формы", т. е. какую-то „свободную", безболезненную *импровизацию*, которая в сущности гораздо более доступна и ничем не управляемому рассудку, нежели духу, *всегда управляемому свыше* и потому всегда ожидающему приказа свыше. Вдохновение — всегда свыше! Форма же есть результат наибольшего вдохновения»[8].

Разумеется, движение русской музыки во вторую половину столетия не сводилось лишь к поискам новых возможностей фоносферы и структурирования. Стремление постичь начало, заключенное в глубинах человеческого существа, взывало к поискам тех художественных смыслов, которые бы гарантировали современной культуре духовные контакты со слушателями. При этом

новейшее искусство прочно придерживалось одной из жизненно важных позиций, так часто нарушаемой предшествующей отечественной историей, — стилевой полифонии, абсолютной свободы выбора.

Фоносфера новейшей русской музыки ныне заключает в себе огромную палитру звуковых красок (как традиционных, так и сонорных). Ничто ценное из нее не изъято. Не отброшены прежние «языки музыки», которые входят в новое мышление как его элементы. Взаимодействуя, они преобразуются в феномен современной музыки как явление сложносоставное.

Уже с середины 70-х годов дали о себе знать приметы так называемой «новой простоты», когда отечественная музыкальная культура в очередной раз ощутила необходимость фазы упорядоченности. Особую весомость стали получать романтические эмоции, лирическая одухотворенность. В конце века лирическое музыкальное чувствование, как одно из ведущих свойств национальной ментальности, приобретает очевидное продление.

XX век (и последние десятилетия здесь не исключение) оставил потомкам искусство, где наряду с вдохновенной лирикой в безграничном калейдоскопе оттенков все же преобладали драматическая экспрессия, ностальгические ноты, трагические эмоции. Исследователи чутко улавливали в последних «актах» драмы уходящего столетия, «в духе времени поставангардного конца века — плодящиеся усталости: ретро, нео, мини, псевдо, квази, поли, „некрофилия“»[9].

А разве могло быть иначе, если 90-е годы вобрали в себя еще один акт драматической социальной летописи эпохи — развал России? Очевидность распада, разгул беспринципности привели к «эскалации» страха, инспирированного непредсказуемостью «завтра».

Все эти типичные знаки «смутного времени», однако, не сломили в отечественной культуре ее устремленности к исконным постулатам — очищению через страдание, тяге к красоте и свету. Эпилог XX столетия подытоживал трагический рисунок завершившегося века поисками новых абрисов Красоты.

Главное, ни с чем не сравнимое приобретение в культуре XX столетия — осознание духовности как фундамента русской му-

зыки, не разрушаемого сменой идеологии. Здесь многое проясняет ныне открывшаяся, но долгие десятилетия сокрытая от внешнего мира религиозность ведущих композиторов (Свиридов, Каретников, Б. Чайковский, Денисов, Шнитке, Губайдулина и другие), позволившая создать высокие образцы — канонические и неканонические — в разных жанрах духовной музыки. Количество партитур, воплощающих духовный смысл разных религиозных конфессий, ныне настолько внушительно, что превышает все, что было создано отечественными композиторами в этой сфере за предшествующие три четверти века (имея в виду творческий вклад Стравинского, Мясковского, Прокофьева, Шостаковича).

Хронологические рамки столетия условны, как условны любые аналогичные границы в истории искусств. В оценке нового искусства не может, однако, не быть точек отсчета, и пространство длиною в целый век предоставляет исследователям весьма обильный материал для размышлений, обобщений и гипотез.

Процессы, происходящие в отечественной музыке XX столетия, демонстрируют глубинные взаимосвязи старого и нового, уходящего и нарождающегося.

При этом показательно, что симпатии слушателей обнаруживают подвижность интересов к разным стилистическим (да и хронологическим) срезам российской музыкальной культуры, точнее — к тем или иным композиторским персонам. Стоит прислушаться к Щедрину, его зарубежным свидетельствам и отечественным прогнозам: «...Авангард явился величайшим открытием... но нельзя не признать его навязчивости, искусственности, „предсказуемости“ наконец. Это и разлучило его с аудиторией. По существу, он лишился сегодня своих слушателей. Несомненно и другое. Музыка стремится ныне вернуться на круги своя, выйти из узеньких келий своих авангардистских мини-религий. Она возвращается к законам, выработанным еще в XIX веке, но через пережитое, через освоенное. Музыка возвращается не просто к своим истокам, но и к своим биологическим истокам. К данности человеческого организма — слуха. На Западе прошла волна, когда 3—4—5 имен заполняли собой весь музыкальный мир. Сейчас, например, огромен интерес по всему миру к таким композиторам, как, скажем, Глиэр. Появилось 5—6 разных записей его

третьей симфонии „Илья Муромец". А раз эти диски есть на рынке, значит, они пользуются спросом. Сравнительно недавно по баварскому радио передавали очень популярный у нас в 40—50-е годы концерт для голоса с оркестром Глиэра, его же валторновый концерт. Часто стали играть музыку Сергея Василенко, вышли диски с музыкой Гавриила Попова. Я сам удивлен таким внезапным пробуждением интереса к советской музыке 30—40—50-х годов. Люди пресытились снобизмом, ситуацией, когда композиторы писали для композиторов. Эти процессы происходят не только в Германии, но и в других странах. В одной из программ я увидел „Гусарскую балладу" Хренникова. И это рядом с классикой — Моцартом, Бетховеном, Вагнером, Брукнером, Брамсом»[10].

В многообразии явлений рубежа столетий (да и тысячелетий) причудливо переплелось все ценное, что мы акцентировали как наиболее перспективное. Однако вряд ли историки пограничья XX и XXI возьмут на себя ответственность решать: какая из стилевых тенденций завершившегося столетия окажется приоритетной для следующего века, кто из композиторов станет законодателем моды в музыкальном искусстве даже самого обозримого будущего, кто в художественной культуре порубежья веков будет провозглашен протеем, новатором, а чьи художественные поиски смогут классифицировать как консервативные?

Одной из очевидно первоочередных задач будущих историков, изучающих широкую панораму отечественной музыки XX столетия в переплетении ее сложнейших творческих тенденций, станет необходимость свести к естественному единству возникшие в XX столетии два очага генерации русской музыки — отечественный и зарубежный, ведущие свое происхождение от общего корня (это сделано пока по отношению к персонам первой величины, мощно заявившим о себе еще в конце предшествующего века; речь идет, например, о Рахманинове, Стравинском, Прокофьеве зарубежного периода).

В широкой музыкальной панораме различных творческих тенденций, в поисках и неизбежных ошибках обнаруживаются глубинные связи старого и нового. Показательно, что XX век обнажил внимание к самым контрастным полюсам — «новому» и «вечному». Ученый был прав, утверждая: «XX век — век ускоряю-

щейся истории и мобилизованного общества, разорванной повседневности и поиска родственных уз с самым далеким»[11].

В музыкальном искусстве постепенно выдвигался на ведущее положение альянс несоединимого: последний век тысячелетия пытался осмыслить связь времен и свое значение в нем. XX столетие как эпоха великого синтеза утвердило конец былой эстетики — стилевой замкнутости, однородности музыки. В каждом случае синтез был непредсказуемым, а потому его возможности оказывались бесконечными.

«Происходящий сейчас информационный взрыв породил новое представление и о музыкальной истории — не как о предыстории, поглощенной стилем сегодняшнего дня, а как о живой составной части нашего сегодняшнего мироощущения, где есть место и для григорианского хорала, и для песен трубадуров, и для нидерландских месс, и для русских духовных концертов, и для барочной оперы, и для Вивальди, Баха, Моцарта и всего XIX века, и для индийской раги, и для японской музыки „гагаку“ и еще многого другого. Все это — мы, и все это окружающая нас звучащая среда»[12]. Таким образом, индивидуальность композитора в XX веке требует для своего обнаружения как бы особых обстоятельств, не лишенных известной парадоксальности. Не всегда гарантом здесь может служить привлечение малоизвестного или открытие принципиально нового (экспериментирование в завершившемся столетии шло в мировой культуре спонтанно и вне всяких ограничений, в силу чего ныне поразить новацией, а тем более увлечь — задача проблематичная). Сегодня индивидуальность композитора нацелена не столько на открытие нового, сколько на умение ощутить старое как явление сегодняшнего дня. Этим объясняется достаточно вольная комбинаторика при синтезировании как языковых средств (прежде всего семантически значимых формул, заключенных в тематизме), так и принципов формообразования минувших эпох. Таким образом и осуществлялся один из основных принципов музыкальной истории — «постоянное обновление и варьирование при столь же постоянном и даже обязательном заимствовании у предшественников и современников»[13]. Вместе с тем разные аспекты заимствования не становились, естественно, самоцелью. Это были, по сути, лишь внешние механиз-

мы, которые позволяли композиторам XX столетия воплощать свои взгляды, особую проблематику, иные мироощущения, совершенно неповторимую национальную и историческую среду. И создавать, разумеется, новый музыкальный язык.

Исследователи правы, подчеркивая, что именно XX век был исключительно открыт для воплощения страшных апокалиптических картин-пророчеств, реакцией на которые становился глубочайший шок, а в разверзшейся тишине в виде наплывов, воспоминаний и вставали спасительные образы Красоты, Гармонии, доставшиеся в наследие от минувших эпох. Перефразируя Станиславского, можно сказать, что композиторы не только определяют свое место в современном искусстве, но и преломляют в себе искусство всех эпох.

Каждый композитор стремится писать свою музыку как бы поверх традиций, вольно оперируя многовековым мировым художественным опытом. Нередко даже у одного и того же автора следующее новое сочинение стилистически независимо от предыдущего. Ныне не имеет значения, в какой системе или вне ее написано то или иное произведение (тональное или серийное, сонорное или алеаторное, тяготеющее к медитативности или к остроконфликтной драматургии). Его жизненность определяется одним — обретением и закреплением контактов с аудиторией. Вместе с тем так было далеко не во все периоды развития отечественной музыки в XX веке. Когда речь идет о «расколотом единстве» (М. Арановский) русской музыки завершившегося столетия, следует помнить не только о длительно существовавшем «железном занавесе», надолго перекрывшем контакты с творчеством соотечественников за рубежом. Надо иметь в виду и очевидную внутреннюю «расколотость» самой нашей культуры, которая, став жертвой идеологических давлений и запретов, разделила композиторов на творящих свободно, в рамках установленных законов и запретов (во многом подобные творцы сами и формировали «конституционный порядок» в советском искусстве, здесь весьма характерный пример — Д. Кабалевский), и тех, кто должен был принести несвободе великое жертвоприношение (сломать свою композиторскую индивидуальность, как, например, Мосолов, или сохранить авторский стиль, но быть обреченным на длительное

публичное молчание — напомним о затянувшихся «годах неизвестности» Денисова, Шнитке, Губайдулиной).

Несомненен положительный факт: уже многие сочинения (хотя и далеко не все), принципиально значительные для стилистических процессов в отечественной культуре XX столетия, ныне прочно заняли свое исторически справедливое место. Более жизненными оказались произведения, наделенные чертами концертности — то есть в большей степени направленные на слушателя. Слушательская же аудитория естественно продолжает расслаиваться по интересам: выбирает своих кумиров и среди композиторов, и среди исполнителей. Композиторы — традиционалисты и новаторы, почвенники и западники, знаменитые и безвестные — противостоят устрашающему шквалу маскультуры в ее непрофессиональных, бездарных образцах, продолжают, каждый в меру своих сил, традиции высокого отечественного искусства.

В очевидном разнообразии стилей (и творящих их композиторских личностей) можно ощутить не только то, как сталкиваются, но и в конечном итоге как сливаются потоки течений и направлений, образуя русскую музыку последних десятилетий XX столетия. Ныне у художников разных стилевых ориентиров наблюдается парадоксальное сближение в средствах музыкального языка, ощущается прояснение стиля, стремление к «новой простоте».

Художественная культура России XX века, со своей оригинальной системой ценностей, оставляет в наследство уникальную историю искусств, равную в своей выразительности любому другому периоду мирового творчества, продолжать изучать которую нужно с непредубежденным вниманием. Необходимо заботливо и объективно сохранить все ценное, что накопил XX век в разные фазы политической формации России, и предпринять все возможное, чтобы деятели культуры последних десятилетий завершившегося века не обошлись с советской культурой так же однозначно внеисторично, как советская культура обошлась с дореволюционной русской музыкой и ее гениальными творцами рубежа XIX—XX веков. Трагизм ситуации тогда заключался в том, что было по сути подвергнуто сомнению аксиомальное положение: *разные* эпохи политической жизни России в истории ее культуры

(в том числе музыкальной) связаны *единством* логики развития национальных традиций.

Как уже отмечалось, на порубежье тысячелетий новые художественно-стилевые явления в русской культуре начали проступать с меньшей активностью. Кризис личного творчества, о котором Б. Асафьев предостерегал композиторов начала века, по-своему обозначился и в его конце. Однако факт этот не должен быть возведен в ранг национальной трагедии. Как известно, такие фазы закономерны в саморазвитии культуры всех цивилизованных стран и эпох. В художественной жизни России это замедление имело как бы и свою эмоциональную, образно-смысловую подоплеку. Ностальгические ноты, которые доминировали в звуковом мире отечественной музыки последних десятилетий (за исключением, пожалуй, минимализма), словно подготавливали психологическую почву тому, чтобы трагический XX век по праву мог в своем финалисе развиваться экстенсивно.

Накапливание смысловой энергетики происходит, как известно, не только в активных фазах бытия культуры, но и на его замедленных этапах, когда идет скрытый процесс накопления новых внутренних смыслов, ведущих к открытиям. Пульсирующие процессы культуры уже сегодня обозначили меты постепенного перехода к новым качественным поворотам (стилевым, жанровым, языковым), которые несомненно грядут. Последние десятилетия XX столетия, несмотря на дефицит художественных открытий, составили тот фонд, из которого будут черпать композиторы последующих эпох.

В конечном итоге время отберет лучшее, перспективное и объективно расставит опознавательные знаки на музыкальной карте России XX века. Отечественная культура всегда обладала мощным потенциалом для появления в будущем новых Скрябина и Рахманинова, Стравинского и Прокофьева, Шостаковича и Шнитке.

Итак, музыкальное искусство сложного этапа пограничья веков, как эмоционально чуткий барометр, отразило не только обостряющиеся противоречия эпохи, но и ее надежды. Фатальные события века не смогли стать препятствием для общего поступа-

тельного движения русской музыки, вписавшей выдающиеся страницы в летопись мировой художественной культуры.

Примечания

[1] Итоги века с Чингизом Айтматовым // Аргументы и факты, 2000, № 3. С. 3.

[2] С названной культурологической задачей отчасти совпадают суждения социологов и историков. Приведем одно из них: «В цепочке событий XX век выступает очередным *целостным* (курс. мой. — *Е. Д.*), быть может еще и незаконченным этапом, в рамках которого решались глобальные задачи цивилизованного рывка. В то же время — это совокупность разнонаправленных движений, каждое из которых укладывалось в свои временны́е рамки, имело различную динамику, различных участников, преследовало разные цели». *Дмитренко В.* История России XX века. М., 1998. С. 6.

[3] *Холопов Ю.* Эдисон Денисов и музыка конца века // Свет. Добро. Вечность. М., 1999. С. 9.

[4] Цит. по: *Соколов А.* Какова же она — «форма» музыкального XX века? // Муз. академия, 1998, № 3—4. С. 7.

[5] Там же. С. 2—3.

[6] «В советские времена, действительно, были деятели культуры и искусства, которые сознательно и откровенно поддерживали тоталитарный режим, ставя ему на службу свое перо, кисть, свой поэтический или композиторский талант, — подчеркивает М. Арановский, размышляя о разных позициях тех, кто вынужден был заниматься творчеством в советский период. — Были и другие, подчинившиеся режиму вынужденно, отдававшие некую творческую дань ради того, чтобы иметь возможность хотя бы в ограниченном объеме сохранить некоторую степень творческой свободы, но чаще всего — ее иллюзию. И совсем небольшой и, разумеется, отверженной и преследуемой, была группа художников, которые не желали иметь ничего общего с режимом и уже этим ему противодействовали». *Арановский М.* Расколотая целостность // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 821.

[7] Авангард, как и любое крупное движение в искусстве XX века, ныне полностью обнаружил свои принципиально существенные аспекты. Как известно, часть экспериментальных усилий инспирировалась альтернативой сложившемуся, привычному. Тиражирование же технических средств способствовало стилистической однотипности рождав-

шейся музыки, затенению композиторской индивидуальности: «В первый момент произведение, строящееся на „минус-приемах“ (выражение Ю. Лотмана), приковывает внимание своей яркой отличимостью. Но „минус-прием“ внутренне пуст. Он питается соками „плюс-приема“. Поэтому произведения, основанные только на „минус-приемах“, перестают отличаться друг от друга». *Медушевский В.* Интонационно-фабульная природа музыкальной формы. М., 1981. С. 128.

[8] Из записных книжек Н. К. Метнера // Процессы музыкального творчества. Вып. 2. 1997. С.173.

[9] *Холопов Ю.* Эдисон Денисов и музыка конца века // Свет. Добро. Вечность. С. 7.

[10] Муз. академия, 1998, № 2. С. 6.

[11] *Хабермас Ю.* Вопросы философии, 1992, № 4. С. 59.

[12] *Рубаха Е.* Цитата, Заимствование, Плагиат, Мистификация, или Краткая криминальная история музыки. Екатеринбург, 1998. С. 41.

[13] Там же. С. 44—45.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

Абрахам Г. — 550
Аврелий Августин — 596
Автор (аноним) «Бамбергских диалогов» — 568
Автор (аноним) Ватиканского трактата — 568
Автор (аноним) Миланского трактата — 568
Автор (аноним) «Суммы музыки» — 596
Автор (аноним) трактата о плавном пении, Картузианский монах — 596
Агафонников В. Г. — 266, 435
Айвз Ч. Э. — 47, 137
Айги Г. Н. — 107
Айтматов Ч. — 616, 628
Акопян Л. — 544, 551
Аксенов В. П. — 465
Александров Ан. Н. — 58, 76
Александров Б. А. — 513
Александров Ю. — 192
Алексеев А. Д. — 526, 534
Алексеев Г. В. — 584
Алексеев Э.Е. — 585
Алов А. А. — 347
Альшванг А. А. — 524
Амирханян Р. — 493
Андай М. Д. — 382
Андреев Д. — 325
Аннинский Л. — 364
Антонов С. П. — 240
Антонов Ю. — 470
Анчаров М. — 473
Апетян З. А. — 548
Аполлинер Г. — 69
Арановский М. Г. — 55, 57, 68, 113, 132, 137, 138, 527, 537, 605, 625, 628
Арапов Б. А. — 58, 85, 536
Арбузов А. Н. — 266
Аренский А. С. — 133, 578
Аристоксен — 569, 595, 596
Аристотель — 166, 560
Аристофан — 501
Арнштам Л. О. — 158
Артемов В. П. — 27, 36, 56, 58, 59, 81, 85, 87, 133, 265, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 355, 438, 447, 543
Арутюнов Д. А. — 528, 603, 608
Архангельский А. А. — 349, 412
Архипова И. К. — 46
Асафьев Б. В. — 314, 405, 436, 451, 458, 510, 519, 521, 522, 523, 524, 525, 528, 539, 547, 550, 551, 555, 588, 589, 605, 627

* Составила И. Ф. Прудникова.

Астахов А. П. — 599
Афанасий Кирхер — 596
Афанасьев Л. В. — 465, 467
Ахмадулина Б. А. — 468, 497
Ахматова А. А. — 26, 335, 339, 373, 395, 438, 478, 495, 498
Ашкенази В. Д. — 33
Ашкенази Л. — 468

Бабаджанян А. А. — 116, 152—153, 460, 464, 468, 470, 511, 610
Багрицкий Э. Г. — 478
Бадрак А. — 313, 315
Баева А. А. — 5
Баневич С. П. — 37, 191, 252, 502
Банщиков Г. И. — 26, 85, 191, 238, 265, 266, 280
Баранова Т. Б. — 574, 596, 598, 601
Барданашвили И. — 505
Баренбойм Д. — 109
Барсова И. А. — 526, 533, 538, 548
Барт Л. — 503
Барток Б. — 28, 116, 141, 323, 529, 565, 575, 584, 601, 608
Баршай Р. Б. — 30
Баснер В. Е. — 302, 303—304, 461, 462, 465
Батагов А. — 56
Баташев А. — 531
Баташов К. К. — 319, 323
Бать Н. Г. — 566, 593
Батюк И. В. — 63, 364
Бах И. С. — 82, 95, 97, 100, 101, 106, 125, 147, 166, 179, 180, 183, 235, 562, 564, 565, 566, 571, 572, 574, 580, 593, 598, 608, 624
Бахрах Т. — 135
Бахтин М. М. — 204, 545, 551
Бахчиев А. Г. — 42, 105
Башкиров Д. А. — 32, 42
Башлачев А. — 485, 486
Башмет Ю. А. — 35, 36, 42, 85, 112
Безродная С. Б. — 35
Безродный И. С. — 32
Бейлина Н. М. — 32
Белинский А. — 317
Беллерман И. Ф. — 601
Белов Г. Г. — 37, 363, 435
Белова О. П. — 363
Бельский И. Д. — 260, 261, 276, 280—281, 305, 314, 315
Беляев В. М. — 443, 521, 523, 583, 600, 602, 604, 611
Берг А. — 18, 77, 167, 189, 223, 227, 529, 533, 572, 573, 581, 610
Бердяев Н. А. — 11, 53, 325, 424, 447, 520
Березовская Л. — 597
Березовский М. С. — 28, 300, 451
Беринский С. С. — 40, 49, 81, 85, 86, 125
Берио Л. — 44, 137, 141
Берков В.О. — 598
Берковский В. — 478, 511
Берлиоз Г. — 79, 133

Берман Л. Н. — 32
Бернс Р. — 478
Бернстайн Л. — 503
Бертолуччи Б. — 135
Бершадская Т. С. — 570, 574, 575, 597, 601
Бетховен Л. ван — 79, 95, 167, 168, 176, 598, 599, 604, 606, 608, 612, 623
Бизе Ж. — 312
Блантер М. И. — 461, 463
Блейк У. — 207
Блок А. А. — 26, 163, 168, 194, 336, 338, 369, 370, 373, 377, 378, 390, 439, 615
Бобровский В. П. — 161, 185, 363, 580, 606
Бобылев Л.Б. — 591
Богатиков Ю. И. — 461
Богатырев С. С. — 563, 567, 591, 609
Богданов-Березовокий В. М. — 524
Богданова А. В. — 53, 538
Богомазов С. — 194
Богомолова М. В. — 584
Богословский А. — 506
Богуславский С. — 521
Боккадоро В. — 302
Болашвили К. — 611
Борисовский В. В. — 157, 185
Бородин А. П. — 33, 276, 402, 571, 572, 599
Бортнянский Д. С. — 28, 190, 300, 355, 451, 571, 572
Боэций А. М. С. — 568, 569
Боярский А. А.— 230
Боярчиков Н. Н. — 261, 265, 267, 302, 312, 315, 316
Бражников М. В. — 347, 426, 526, 583
Брамс И. — 53, 77, 133, 623
Браудо Е. М. — 521, 522
Бриттен Б. — 68, 189, 190, 565
Бродский И.А. — 26, 382, 391, 478, 495, 498
Броннер М. Б. — 132, 191, 265, 266, 279—280
Брукнер А. — 75, 96, 134, 623
Брянцев Д. А. — 265, 279, 302, 305, 315
Брянцева В. Н. — 540
Бударин Б. — 314
Букстехуде Д. — 564
Булгаков М. А. — 24, 266, 298, 299
Булез П. — 44, 553, 554, 557, 558, 561, 565, 568, 572, 576, 582, 583, 611
Булычев В. — 519
Бунин Р. С. — 85
Буслер Л. — 601
Бутенко В. — 465
Буцко Ю. М. — 25, 26, 59, 75, 76, 80, 85, 116, 138, 146, 186, 188, 192, 230—234, 254, 319, 323, 326, 440, 443—444, 447, 449, 452, 575, 611
Буцкой А. К. — 603
Бэббит М. — 611
Бэлза И. Ф. — 525
Бялик М. Г. — 536

Вагнер Р. — 53, 71, 97, 227, 406, 590, 599, 623
Ваймак М. И. — 37
Вайнберг М. С. — 15, 26, 30, 35, 40, 49, 58, 80, 85, 121—123, 133, 141, 157, 166, 168, 169—172, 179, 185, 188, 230, 251, 252, 319, 438, 502, 504
Вайнберг С. — 171
Вайнонен В. И. — 305
Валькова В. Б. — 580, 607
Ван Гог В. — 234
Ванечкина И. Л. — 602
Ванни Ж. ди — 543, 544, 550
Ваншенкин К. Я. — 461, 482
Варунц В. П. — 535, 549
Василёв В. Ю. — 191, 253, 265, 316
Василенко С. Н. — 522, 623
Васильев А. — 483
Васильев В. В. — 262, 263, 265, 272, 274, 275, 314, 315, 317
Васильев К. — 501, 502
Васина-Гроссман В. А. — 525, 526, 534
Введенский А. И. — 109, 388, 487
Веберн А. — 18, 33, 88, 148, 150, 335, 554, 557, 565, 566, 572, 581, 593, 597, 610, 618
Ведель А. Л. — 451
Ведерников Н. — 40, 346, 421, 422, 423, 435, 541
Верди Дж. — 345
Верлен П. — 478
Верстовский А. Н. — 519, 520
Вершинина И. Я. — 527
Веселовский А. Н. — 589
Виан Б. — 235, 388
Виардо В. В. — 133
Вивальди А. — 77, 100, 101, 598, 624
Виеру А. — 39
Визбор Ю. — 473
Виноградов О. М. — 260, 262, 265, 276, 277, 278, 302, 307, 314, 316
Винокуров Е. М. — 460
Вирдунг С. — 597
Вирсаладзе С. Б. — 315
Вирсаладзе Э. К. — 33
Витри Ф. де — 569
Вишневский Вс. В. — 266, 279, 280
Владышевская Т. В. — 534, 584, 612
Власенко Л. Н. — 32, 49
Власова Е. — 535
Вознесенский А. А. — 256, 320, 469, 495, 498
Войнович В. Н. — 464
Волков К. Е. — 26, 50, 85, 133, 234, 235, 251, 435
Волков С. — 542, 550
Волконская М. Н. — 301
Волконский А. М. — 29, 30, 59, 141, 143—145, 388, 582, 583, 591, 611
Волошинов В. В. — 47
Воронец О. — 461
Воскресенский М. С. — 32, 42
Вустин А. К. — 79, 81, 133

Высоцкий В. С. — 30, 472, 473, 474, 475, 477, 485
Вышнеградский И. А. — 17, 549

Гаврилин В. А. — 25, 31, 37, 43, 116, 149, 265, 266, 313, 314, 319, 331—334, 353, 362, 363, 383—387, 435, 460, 468, 494, 506
Гайдар А. П. — 266
Гайдн Й. — 77, 95, 105, 111, 190, 307, 598
Гаккель Л. Е. — 36, 42, 44, 54, 55, 56, 526, 537
Галахов О. Б. — 55
Галеев Б. М. — 602
Галицкая С. П. — 605
Галич А. А. — 30, 472, 474
Галкина Н. — 497
Галуппи Б. — 451
Гамзатов Р. Г. — 281, 461, 462
Гамова И. В. — 592
Ганон Ш. Л. — 127
Гвидо д'Ареццо (Аретинский) — 568, 596
Гейдебрехт Э. — 315
Гейне Г. — 386
Гендель Г. Ф. — 190, 598
Генина Л. С. — 316
Герасимов О. М. — 614
Герберт М. — 596
Гергиев В. А. — 35, 48
Герингас Д. Г. — 107
Герлах Х. — 543, 550
Герцман Е. В. — 568, 569, 595
Гершвин Дж.— 529
Гершкович Ф. М. — 606, 610
Гёте И. В. — 194, 360
Гилельс Э. Г. — 332
Гилярова Н. Н. — 613
Гинзбург Г. Р. — 32
Гинзбург Л. Г. — 252, 526
Гинзбург С. Л. — 527, 533
Гиппиус Е. В. — 541
Гладков Г. И. — 245, 265, 266, 482, 493, 502, 504
Гладков Ф. В. — 266
Глазунов А. К. — 520, 522
Глареан Г. — 570, 596
Глебов И. см. Асафьев Б. В.
Гликман И. — 63, 70, 71, 132, 535
Глинка М. И. — 21, 53, 73, 131, 167, 215, 253, 389, 390, 411, 421, 519, 520, 547, 571, 572, 579, 604
Глиэр Р. М. — 522, 525, 622, 623
Глюк К. В. — 220
Глядешкина З. И. — 599
Гнесин М. Ф. — 47, 523, 525
Гоберник Г. — 265
Гоголь Н. В. — 26, 168, 230, 231, 233, 254, 266, 313
Гозенпуд А. А. — 526, 535
Гойовы Д. — 543, 544, 550, 551
Голованов Н. С. — 346
Головин А. И. — 34, 50, 56, 59, 77, 138
Головинский Г. Л. — 55, 135, 527, 537
Голубев Е. К. — 27, 435
Голубев И. — 447
Голубовская Н. И. — 7

Гольденвейзер А. Б. — 32
Гончаренко С. С. — 83, 608, 609
Гордеева И. А. — 600
Гордин Я. — 207, 220
Городинский В. М. — 524
Городницкий А. — 473
Горский В. — 492
Готлиб А. Д. — 32
Готлиб М. Д. — 32
Гофф И. — 466
Гоцци К. — 126
Градов П. — 504
Градский А. Б. — 265, 485, 437, 505
Грач Э. Д. — 32, 35, 140
Гребенников С. — 461
Гребенщиков Б. — 485, 490, 513
Гребнев Н. — 364
Гречанинов А. Т. — 346, 349, 398, 401, 406—410, 413, 414, 434, 436, 451, 452, 537
Григ Э. — 294
Григорович Ю. Н. — 33, 260, 262, 270, 271, 314, 315
Григорьев В. Ю. — 54
Григорьев С. С. — 570, 590, 597
Григорьева В. — 526
Григорьева Г. В. — 23, 327, 363, 537, 608
Грин А. С. — 506
Гринберг М. И. — 32
Гринблат Р. С. — 245, 483, 505, 506
Гринденко А. Т. — 362
Гринденко Т. — 33—34, 38
Гродберг Г. Я. — 42
Грокейо И. де — 569, 596
Грошева Е. А. — 534
Грузин Б. — 191
Губайдулина С. А. — 10, 15, 27, 29, 33, 34, 36, 38, 40, 43, 45, 59, 78, 79, 82, 83, 86, 87, 90, 91, 103—108, 124, 131, 132, 134, 136, 137, 146, 169, 177—179, 180, 183, 185, 313, 334, 335, 363, 446, 538, 582, 583, 611, 617, 619, 622, 626
Гудмен Б. — 79
Гуляницкая Н. С. — 430, 541, 570, 571, 575, 597, 602, 610, 611
Гумилев Н. С. — 490
Гусев П. А. — 261, 314
Гусейнова З. М. — 584
Гутман Н. Г. — 32, 36, 38, 42, 51, 105, 140

Давид — 395
Давидович Б. М. — 32
Данилевич Л. В. — 525
Данилин Н. М. — 406, 412, 423
Данько Л. Г. — 527, 536
Дараган Д. Г. — 364, 535
Даргомыжский А. С. — 494, 547
Дашкевич В. — 493, 496
Двоскина Е. М. — 597
Дебюсси К. А. — 54, 227, 440, 532, 575, 610
Девуцкий В. Э. — 597, 601
Дегтярев С. А. — 451
Дементьев А. Д. — 280, 312, 315, 466, 511
Демидов А. — 294

Демченко А. И. — 5, 520
Денисов Э. В. — 11, 12, 15, 21, 22, 25, 26, 27, 29, 33, 37, 38, 40, 45, 46, 48, 49, 53, 59, 75, 77, 78, 82, 83, 85, 86, 90, 91, 108—112, 132, 136, 137, 146, 150—151, 186, 192, 235—238, 251, 265, 294—295, 296, 313, 323, 334, 335, 336, 337, 339, 340, 343, 343, 344, 345, 350, 362, 363, 364, 387—388, 389—390, 391, 434, 435, 438, 440, 536, 538, 545, 558, 561, 565, 579, 582, 583, 609, 611, 619, 622, 626, 628, 629
Державин Г. Р. — 222
Держановский В. В. — 519, 521
Дернова В. П. — 602
Десятников Л. А. — 40, 252, 494
Дешевов В. М. — 141
Джами А. — 395
Джезуальдо ди Веноза — 570, 598
Дилецкий Н. П. — 28
Дирута Дж. — 597
Дмитренко В. — 628
Дмитриев Г. — 350
Дмитриев Г. П. — 27, 34, 85, 118, 138, 435
Днепров В. — 131
Добронравов Н. — 461, 464
Добрынин В. — 470
Добужинский М. В. — 378
Должанский А. Н. — 34, 602
Долинская Е. Б. — 5, 249, 251, 514, 526, 534, 536
Долматовский Е. А. — 467, 511
Дольский А. — 74
Дорофеев М. — 614
Достоевский Ф. М. — 59, 168, 230, 368, 369, 378, 502
Дроздов А. Н. — 521
Дроздова О. И. — 611
Дронов И. А. — 49
Дружинин Ф. С. — 32, 167
Друскин М. С. — 34, 452, 516, 517, 527, 533
Дубинец — 452
Дубравская Т. Н. — 591
Дудин М.А. — 468
Дулов А. А. — 478
Дунаевский И. О. — 500
Ду Фу — 359
Дыховичный В. — 461
Дьяченко В. — 40, 239
Дьячкова Л. С. — 575, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 605, 610
Дюма А. (отец) — 303
Дягилев С. П. — 615

Евдокимова Ю. К. — 541, 547, 591, 592, 596, 610
Евлахов О. А. — 44, 47
Евтушенко Е. А. — 61, 63, 64, 66, 321, 468
Егиков И. А. — 493, 496, 497, 498, 513
Егорова Т. — 544
Едлина — 176
Екимовский В. А. — 34, 181
Елизавета I Тюдор — 207

Ермолаев (Коллонтай) М. Г. — 34, 40, 59, 85, 86, 124, 138, 182, 447—448, 452
Ершов П. П. — 305
Ершова Т. А. — 8
Есенин С. А. — 26, 222, 336, 377, 380, 381, 439, 483, 506
Ефименкова Б. Б. — 613, 614
Ефимова Н. И. — 569, 596, 598

Жарковский Е. Э. — 460
Жислин Г. Е. — 32
Житомирский Д. В. — 525, 529, 550
Жоскен Депре — 591
Жуков И. М. — 35
Жуков С. В. — 265, 267, 281
Журбин А. Б. — 245, 265, 266, 312, 483, 505, 506

Забелин И. Е. 547
Заболоцкий Н. А. — 391, 487
Завальнюк Л. — 467
Загний С. А. — 567, 594
Задерацкий В. В. — 566, 567, 580, 593, 606
Заславский С. А. — 499
Зазаров М. А. — 256
Захаров Р. В. — 259
Захарова Е. — 597
Зверев С. А. — 584
Зверева С. — 452, 538
Земцовский И. — 55
Зив М. П. — 191
Зива В. П. — 42
Зыкина Л. Г. — 461

Ибсен Г. — 267
Иван IV (Грозный) — 76, 445
Иванов Р. — 315, 316
Иванова О. — 56
Иванов-Борецкий М. В. — 519, 520
Ивашкевич В. — 245
Ивашкин А. В. — 94, 316, 364, 537, 611
Игумнов К. Н. — 153
Иконников А. А. — 526
Ильф И. А. — 266
Иоффе И. И. — 524
Иофьев М. — 260, 314
Истомин П. А. — 599
Йон М. — 542, 543, 550

Кабалевский Д. Б. — 339, 500, 543, 603, 625
Кабанов А. С. — 614
Каган О. М. — 36, 38, 42, 140
Кагель М. — 48
Кадена Ф. — 40
Кажлаев М. М. — 494
Казакова Р. Ф. — 467
Казанская Л. — 534
Казарян Н. К. — 598
Казенин В. И. — 502, 534
Калистратов В. Ю. — 319, 323, 331, 424
Каллош Ш. Э. — 265, 266, 301
Калныньш И. — 494, 505
Калужникова Т. И.— 599
Кальвокоресси М. — 550
Камбурова Е. — 469
Каменецкий Ю. — 511

Кангро Р. — 494
Кандинский А. И. — 419, 451, 452, 527, 533, 534, 540, 550, 612
Кандинский В. В. — 615
Канчели Г. А. — 12, 29, 59, 83, 113, 114—115, 116, 134
Каравайчук О. — 302
Караев К. А. о. — 502, 504, 514, 591
Караев Ф. К. о. — 50, 183
Караманов А. С. — 27, 58, 81, 87, 134, 146, 319, 340, 346, 363, 438, 446
Карамзин Н. М. — 546
Каратыгин В. Г. — 520, 521
Караян Г. фон — 32
Каретников Н. Н. — 15, 27, 38, 49, 58, 83, 85, 146, 151, 186, 192, 193, 220, 222, 228, 347, 364, 435, 440, 538, 582, 622
Карклиньш Л. А. — 602
Касаткина Н. Д. — 191, 253, 265, 316
Каспаров Ю. С. — 34, 40
Кастальский А. Д. — 349, 398, 403—406, 407, 412, 413, 414, 420, 422, 434, 436—438, 451, 452, 525, 538, 539, 550
Катаев И. Е. — 40
Катанян В. — 240
Катонова С. В. — 293
Катуар Г. Л. — 600
Катугин Н. А. — 316
Катунян М. И. — 600
Кац С. А. — 460
Кейдж Дж. — 33, 44, 557, 568, 576
Келдыш Ю. В. — 452, 524, 525, 526, 533, 534, 537, 540, 549, 576, 588, 603
Кёхель Ю. — 55
Кикта В. Г. — 50, 265, 266, 267, 300, 301, 435
Килвардби Р. — 596
Ким Ю. — 30, 473, 474, 477
Киплинг Дж. Р. — 511
Киреева Р. — 546
Киреевский П. В. — 26
Кирилл Мариафинский — 595
Кириллина Л. В. — 364
Кирсанов С. И. — 468
Киселев А. — 424
Киселев В. А. — 525
Клее П. — 150
Клейнер Б. А. — 570, 596
Клементи М. — 598
Клеонид — 597
Клиничев Л. П. — 267
Ключевский В. О. — 515, 547
Клячкин Е. — 473
Кнайфель А. А. — 29, 34, 37, 40, 44, 50, 137, 146, 181, 182
Кобекин В. А. — 76, 186, 191, 192, 193, 220, 222, 230, 251
Кобзон И. Д. — 461
Ковнацкая Л. Г. — 536
Коган Г. Л. — 32
Коган Г. М. — 32
Коган Л. Б. — 42
Кодай З. — 529
Коженкова А. — 315

Козинцев Г. М. — 70
Козлов А. — 489, 491, 492
Козолупов С. М. — 32
Колкер А. Н. — 37, 245, 502, 504, 505
Коллонтай М. см. Ермолаев М. Г.
Колмановский Э. С. — 454, 460, 462, 467, 510, 511
Колобов Е. А. — 48
Колтыпина Г. — 533
Компанейский Н. — 405, 451
Кон Ю. Г. — 566, 593, 594, 605, 611
Кондратович И. В. — 584
Кондратьева С. Н. — 614
Кондрашин К. П. — 64
Конен В. Дж. — 244, 255, 526, 531, 538, 545
Конотоп А. В. — 584
Конрад Н. И. — 546, 551
Конюс Г. Л. — 551, 601
Корабельникова Л. З. — 526, 533, 549
Корев С. И. — 522
Корев Ю. С. — 52
Корелли А. — 100, 101
Коренев И. — 612
Корндорф Н. С. — 15, 34, 39, 40, 50, 59, 133, 181, 230, 447
Корнилов С. — 492
Коровин К. А. — 254
Корчинский Е. Н. — 567, 594
Корчмар Г. О. — 192
Корыхалова Н. П. — 560, 590
Космовская М. — 547
Костомаров Н. И. — 547
Косякин Е. А. — 602
Кофанова Е. С. — 596
Кончарова Г. В. — 566, 593, 603
Кочнев Ю. — 49, 56
Кравченко Б. П. — 187, 188, 251, 252
Кравченко С. П. — 584
Крайнев В. В. — 42, 102, 105
Крам Дж. — 47, 48
Крейн А. А. — 523
Кремер Г. М. — 32, 33, 36, 38, 42, 85, 91, 105
Кремлев Ю. — 16
Крестьянин (Христианин) Ф. — 347, 426, 429, 611
Кривицкий Д. И. — 234, 235
Кристаллинская М. — 461
Кругликов С. Н. — 538
Кручинин А. Н. — 584
Крылов И. А. — 239, 366
Крыса О. В. — 32
Ксенакис Я. — 39, 44, 576, 583, 610, 611
Кубацкий Л. — 37
Кудрин Д. — 438
Кузмин М. А. — 490
Кузнецов И. К. — 565, 566, 592, 594
Кузнецов Н. И. — 40, 189, 190, 234
Кукин Ю. — 473
Куклин Л. — 464
Кулиев К. Ш. — 194
Кун Э. — 550
Куницына И. С. — 566, 594
Купала Я. — 506

Куперен Ф. — 598
Купрявичус Г. — 505
Курбатская С. А. — 566, 582, 593, 611
Курёхин С. — 512
Куриленко Е. Н. — 5
Кюи Ц. А. — 520
Кюгерян Т. С. — 581, 598
Кюхельбекер В. К. — 69

Лавровский Л. М. — 259
Ладыженский П. — 265
Лазарев Л. Э. — 266
Лало Э. — 133
Ламм П. А. — 526
Ларин А. — 439
Ларош Г. А. — 594
Лассо О. ди — 564, 598
Лаукс К. — 543, 550
Лаул Р. Х. — 610
Лебедев Л. — 312, 396
Лебедев Н. С. — 424, 435
Лебедев С. Н. — 569, 598
Левашов В. С. — 460, 462
Левашева О. Е. — 526, 527, 534, 612
Левая Т. Н. — 520, 536
Левенталь В. Я. — 292, 314, 315, 316
Левин И. А. — 498
Левитанский Ю. Д. — 478, 498, 511
Легран М. — 503
Леденев Р. С. — 18, 27, 53, 59, 78, 81, 85, 88, 146, 148—149, 319, 435
Лейе Т. Е. — 599
Лем С. — 267, 281
Леман А. С. — 40, 85, 581
Лемер Ф. К. — 544, 551
Лендваи Э. — 575, 602
Ленин В. И. — 132, 320, 321, 466, 561
Леонин — 595
Лесков Н. С. — 351, 353, 440
Лещенко Л. В. — 461
Ли М. — 503
Либерман В. Е. — 32
Ливанова Т. Н. — 516, 527, 533, 535
Лигети Д. — 88, 542, 566, 583, 592, 593, 594, 610, 611
Липс Ф. Р. — 85, 105, 180
Лисса З. — 550
Лист Ф. — 79, 133, 167
Лихачев Д. С. — 363, 545, 551
Лихачева И. В. — 566, 594
Лицова Л. — 49
Лобанов В. П. — 49, 186, 191, 192, 220
Лобанова М. Н. — 542
Логинова Л. Н. — 600
Лозовая И. Е. — 549
Локшин А. Л. — 30, 58, 61, 133
Ломоносов М. В. — 547
Лопухов Ф. В. — 314
Лорка Ф. Г. — 69, 193, 194, 222, 356, 357, 388, 438
Лосев А. Ф. — 551, 555—558, 559, 560, 588, 589, 590, 604
Лотман Ю. М. — 629
Лоу Ф. — 503

Лукошков И. — 429
Лукьянов В. Г. — 560, 590
Луначарский А. В. — 526
Лунгин А. — 222
Лурье А. С. — 17, 141, 542, 549, 550
Лученок И. — 506
Львов М. — 462
Львов-Анохин Б. А. — 283
Любимов А. Б. — 33, 36, 42, 50, 51, 56, 140, 278
Любимов Ю. П. — 278
Людовик XIII — 303
Люлли Ж. Б. — 239
Лютославский В. — 565, 575, 583, 611
Лядов А. К. — 149, 520
Лядова Л. А. — 460

Магомаев М. М. — 461, 510
Мазель Л. А. — 525, 590, 598, 602, 603, 604, 605
Майер К. — 544, 551
Майоров Г. — 307
Макаревич А. — 485, 489, 512, 513
Макдональд Дж. — 544, 551
Маклыгин А. Л. — 583, 608
Малевич К. С. — 17
Малер Г. — 21, 23, 53, 59, 61, 68, 75, 79, 91, 95, 97, 137, 533, 617, 618
Маликов Ю. — 482
Малинин Е. В. — 32, 42, 140
Малков Н. П. — 521
Мамонов П. — 486, 512
Мандельштам О. Э. — 26, 471, 495
Манн Т. — 64, 361
Мансурян Т. Е. — 33
Мар Н. — 185
Маринкова Л. — 596
Маркетто Падуанский — 569, 596, 598
Марков А. — 32
Маркс А. Б. — 587—588
Маркс К. — 561, 562, 603
Марло К. — 360
Мартынов В. И. — 181, 323, 348, 364, 421, 423, 435, 591
Мартынов Е. — 466
Мартынов И. И. — 525
Мартынов Н. А. — 266, 267
Масловская Т. Ю. — 255, 541
Матвеева Н. Н. — 474, 475
Матусовский М. Л. — 461, 462, 465, 466
Матфей о. (Мотыль Л.) — 421, 422, 452
Матюшин Н. — 141
Мацкявичус Г. — 315
Машо Г. де — 605
Маяковский В. В. — 17, 135, 193, 495, 496, 615
Мдивани Т. Г. — 599
Медведев А. — 532, 549
Медведева О. — 532, 549
Медушевский В. В. — 563, 581, 590, 629
Мейерхольд Вс. Э. — 17
Мейнерт Н. — 511
Меликов А. Д. — 59, 200

Мелкумян М. — 315
Мериме П. — 312
Мессиан О. — 48, 339, 565, 566, 575, 581, 601, 605, 607
Месхишвили Э. П. — 602
Метнер Н. К. — 518, 522, 526, 535, 536, 550, 620, 629
Мехнецов А. М. — 613, 614
Мещанинов П. Н. — 610, 617
Миансарова Т. — 461
Мигуля В. — 470, 482
Мийо Д. — 529, 532
Микеланджело Буонарроти — 132, 369, 370, 374, 375, 376
Милка А. П. — 538, 581
Минин В. Н. — 362
Минков М. А. — 191, 265, 266, 311, 468, 511
Минчев Г. — 39
Мистраль Г. — 335, 388
Михайлов А. В. — 559, 560, 580, 589, 607
Михайлов Д. К. — 252
Михайлов Л. — 189, 190, 191
Михайлов М. — 526, 581
Михалков С. М. — 484
Молчанов К. В. — 188, 262, 263, 265, 266
Монтеверди К. — 207, 564, 570, 592
Мориц Ю. П. — 478, 511
Морли Т. — 596
Мормыль Л. см. Матфей о. (Мормыль Л.)
Москва Ю. В. — 598
Мосолов А. В. — 17, 38, 40, 55, 141, 533, 536, 545, 548, 549, 625
Моцарт В. А. — 21, 151, 190, 345, 608, 612, 623, 624
Мравинский Е. А. — 64
Музалевский В. И. — 521, 526
Мулявин В. — 482, 506
Мур Т. — 207
Мурадели В. И. — 460, 499, 511
Мурванидзе Т. — 316
Мусоргский М. П. — 33, 59, 61, 68, 166, 196, 198, 215, 219—220, 227, 233, 253, 325, 330, 332, 358, 379, 382, 402, 418, 494, 519, 522, 547, 571, 572, 579, 600, 601
Мюллер Г. — 546
Мюллер Т. Ф. — 570, 597
Мюльбах М. — 543, 550
Мюссе А. — 297
Мясковский Н. Я. — 16, 17, 33, 38, 39, 47, 54, 58, 61, 74, 77, 133, 134, 154, 443, 449, 522, 525, 526, 535, 536, 548, 565, 575, 602, 608, 622
Мясоедов А. Н. — 570, 571, 597, 599

Набоков В. В. — 26
Назайкинский Е. В. — 563, 581, 590, 605, 607
Намин С. — 482
Нарекаци Г. — 353, 362, 364
Насонов Р. А. — 596
Натансон В. А. — 526

Науменко М. — 512
Наумов А. — 538
Наумов В. Н. — 347
Нежданова А. В. — 419
Нейгауз Г. Г. — 32
Немирович-Данченко Вл. И. — 292
Нерон — 222
Нестьев И. В. — 518, 525, 526, 538
Нигмедзянов М. — 614
Никитин С. — 473, 474, 478, 511
Никитина Л. А. — 5, 185
Никитина Л. Д. — 537
Никишов Г. А. — 584
Николаев А. А. — 38, 40, 78, 187, 188, 191, 230, 239, 251
Николаев И. — 475
Николаева Т. Н. — 32
Никольская И. И. — 611
Никольский А. В. — 401, 402, 538
Нирод Ф. Ф. — 315
Новиков А. Г. — 460, 499, 510, 513
Новиков Н. И. — 547
Ноймайер Дж. — 267, 296, 316
Ноно Л. — 44, 137, 141, 576, 582

Оборин Л. Н. — 37
Образцова Е. В. — 42
Овчинников В. А. — 266, 267, 300
Овчинников Е. И. — 549
Оголевец А. С. — 600
Одиберти Ж. — 364
Озеров В. М. — 549
Ойстрах Д. Ф. 140
Окегем И. — 592
Окуджава Б. Ш. — 462, 471, 473, 474, 475, 476, 511
Орджоникидзе Г. Ш. — 55
Орик Ж. — 529
Орлов В. С. — 406, 412, 538
Орлов Г. А. — 187, 251, 235, 542
Орлова Е. М. — 541, 550
Орманди Ю. — 32
Оссовский А. В. — 520
Острецов А. А. — 524
Островой С. Г. — 466
Островский А. И. — 267, 460, 506
Островский А. Н. — 460, 466
Очеретовская Н. Л. — 560, 590
Ошанин Л. И. — 466, 467
Ошеровский М. — 499, 513

Павел, ап. — 222, 445
Павленко С. В. — 39
Павлова Н. С. — 589
Паизиелло Дж. — 190
Паисов Ю. И. — 252, 327, 363, 452, 603
Палестрина Дж. П. — 564, 591, 598
Пальчиков Н. Е. — 585
Парфентьевы А. и А. — 5
Пастернак Б. Л. — 26, 194, 220, 336, 347, 360, 439, 469, 478, 495
Пасынков Э. Е. — 189, 190, 240
Паулс Р. — 482, 502, 504, 511
Пахмутова А. Н. — 460, 461, 462, 464, 466, 468, 482

Пашкевич В. А. — 55, 190
Пащенко А. Ф. — 438, 523
Пейко Н. И. — 57
Пекарский М. И. — 35, 36, 40, 55, 85, 180
Пекелис М. С. — 524, 527, 534
Пеку Т. — 39
Пелецис Г. Э. — 592
Пендерецкий К. — 339, 566
Пёрселл Г. — 207
Персон Д. М. — 528
Петефи Ш. — 382
Петр I — 215
Петров А. — 192
Петров А. — 317
Петров А. П. — 15, 26, 31, 37, 40, 80, 188, 191, 192, 193, 194, 215—220, 260, 261, 265, 266, 276, 298—300, 310—311, 460, 461, 464, 468, 470, 494, 502, 504
Петров Б. Ю. — 265
Петров В. И. — 105
Петров Е. П. — 266
Петров Н. А. — 33, 42, 85
Петрова О. А. — 252
Петрусева Н. А. — 611
Петухов Ю. Н. — 315
Пигузов В. Г. — 252
Пильгун А. В. — 570, 596, 598
Пирумов А. И. — 141, 146, 591
Платон — 364
Платонов А. П. — 252
Плетнев М. В. — 42, 180
Плешак В. В. — 252
Плиева Ж. В. — 181, 183
Плисецкая М. М. — 265, 292, 315, 316
Пляцковский М. — 467, 501
Подгайц Е. И. — 35, 124, 183, 252, 346
Поженян Г. — 468
Покровский Б. А. — 35, 48, 55, 189, 190, 240, 249, 252, 506, 514
Покровский Д. — 30
Полякова Л. В. — 452
Поляновский Г. А. — 521
Полянский В. К. — 357, 362
Померанцева Э. — 613
Пономарев А. — 362
Понькин В. А. — 49
Попеляш Л. В. — 602
Попов Вал. С. — 180
Попов Вик. С. — 362
Попов Г. Н. — 142, 531, 536, 548, 623
Попова Е. О. — 597
Попова Р. Л. — 569, 596, 597
Поспелова Р. Л. — 569, 596, 597
Потапова В. — 335
Потеенко Ю. А. — 40
Потищева Г. А. — 584
Преображенский А. В. — 401, 402, 451, 539
Пригожин Л. А. — 31, 331, 353
Прокофьев Г. П. — 520
Прокофьев С. С. — 11, 16, 17, 23, 26, 33, 35, 38—40, 46, 54, 126, 127, 134, 137, 141, 142, 151, 186, 187, 189, 190, 227, 238, 253, 254, 260, 266, 283, 292,

294, 321, 492, 518, 522, 523, 525—528, 531—533, 535, 536, 542, 543, 548, 549, 566, 572, 573, 575, 578, 590, 594, 597, 599, 602, 603, 605, 608, 615, 622, 623, 627
Просняков М. Т. — 555, 610
Протопопов Вл. В. — 527, 563, 564, 591, 608
Псевдо-Дамаскин — 595
Псевдо-Хукбальд — 568, 595
Птичкин Е. Н. — 466, 501, 502, 513, 514
Пугачева А. Б. — 469, 471, 511
Пузей Н. М. — 598
Пуленк Ф. — 529
Пуссер А. — 39, 137, 582
Пустовит Е. А. — 599
Пушкин А. С. — 26, 109, 193, 194, 222, 223, 230, 239, 266, 299, 300, 321, 328, 330, 360, 372, 390, 393, 497
Пушкина М. — 512
Пушкина С. И. — 586
Пьеха Э. С. — 461
Пьянков В. — 424
Пярт А. А. — 29, 33, 91, 113, 137
Пятигорский Г. П. — 37

Раабен Л. Н. — 251, 526, 546
Рабинович А. — 33
Равель М. — 21, 54, 77, 532
Радунский А. 305, 316
Рапацкая Л. — 520
Раскатов А. М. — 86, 183
Распутин В. Г. — 230, 235
Распутин Г. Е. — 102
Рассина Э. Б. — 8
Растворова Е. Л. — 362, 363
Раухвергер М. Р. — 35, 191
Рахманинов С. В. — 16, 17, 21, 46, 53, 56, 77, 143, 154, 346, 350, 366, 401, 413, 414—419, 421, 422, 430, 434, 435, 452, 494, 520, 532, 540, 542, 550, 572, 580, 599, 615, 623, 627
Рахманова М. П. — 451, 452, 538, 540
Регер М. И. — 54
Регистан Г. — 464
Редепеннинг Д. — 543, 550
Рейн Е. Б. — 394
Рестаньо Э. — 106, 134, 136, 137, 363, 538, 611
Рехин И. В. — 50
Рильке Р. М. — 69
Римский-Корсаков А. Н. — 519
Римский-Корсаков Н. А. — 21, 33, 77, 364, 403, 418, 419, 452, 522, 524, 534, 547, 571, 572, 578, 601
Рихтер С. Т. — 36, 42, 46, 140
Робертс П. Д. — 543
Ровенко А. И. — 567, 594
Рогалев И. Е. — 187, 252
Рогов В. — 429
Родари Дж. — 307
Рождественский Г. Н. — 33, 38, 91, 96, 108, 134, 136, 137, 190, 254, 313, 464, 467
Рождественский Р. И. — 454, 461
Рожкова Т. — 452

Розанова Ю. А. — 526, 534
Розе Ю. — 316
Розин В. — 537
Розов В. С. — 280
Розовский М. — 193
Ройзман Л. И. — 32
Ройтерштейн М. И. — 570, 597, 604
Роллан Р. — 234
Романова И., кн. — 53
Ромащук И. М. — 53
Ромм М. И. — 96
Ронсар П. де — 207
Рославец Н. А. — 17, 38, 47, 55, 141, 536, 542, 545, 549, 573, 600, 615
Ростан Э. — 504
Ростропович М. Л. — 32, 35, 36, 49, 85, 170
Ротару С. — 461
Роузберри Е. — 544, 551
Рубаха Е. — 629
Рубин В. И. — 188, 191, 192, 193, 194, 225, 252, 351, 435
Рубцов Ф. А. — 613
Рубцова В. В. — 533, 538
Руднева А. В. — 324, 585, 613
Русакова А. В. — 597
Руфер Й. — 600
Ручьевская Е. А. — 253, 580, 581, 606
Рыбников А. Л. — 245, 246, 312, 435, 482, 493, 505
Рыженко Н. — 315
Рыжкин И. Я. — 535
Рыжкова Н. — 607
Рыжов К. — 504
Рындин В. Ф. — 315
Рыцарев С. А. — 138
Рыцарева М. — 533, 538
Рябов А. П. — 513
Рябов В.В. — 56, 77, 363, 424, 435
Ряэтс Я. П. — 113

Сабанеев Л. Л. — 520
Сабинина М. Д. — 65, 66, 132, 188, 192, 251, 527
Савельева Н. М. — 613, 614
Савенко С. И. — 5, 134, 182, 185, 345, 533, 810
Савкина Н. — 533, 535
Садовников Е. — 528, 548
Саккетти Л. — 547
Салимбаев В. — 316
Салманов В. Н. — 58, 326, 331
Салтыков-Щедрин М. Е. — 323
Сальери А. — 190
Саминский Л. С. — 600
Самойлов Д. С. — 468, 478, 511
Сапонов М. А. — 605
Сарти Дж. — 451
Сати Э. — 532
Саульский Ю. С. — 265, 311, 316, 470
Сац Н. И. — 35, 48, 190
Свелинк Я. П. — 597, 598
Светланов Е. Ф. — 33
Светлов М. А. — 194, 469
Свешников А. В. — 346
Свиридов Г. В. — 4, 11, 15, 16, 17, 20, 21, 25, 26, 27, 40, 49,

148, 266, 313, 323, 324—325, 326, 328—331, 332, 336, 347, 351, 362, 377—381, 424—434, 438—439, 452, 536, 540, 575, 603, 622
Седельников Г. С. — 230
Сейфуллина Л. Н. — 195, 196
Селицкий А. Я. — 364, 538
Сен-Санс К. — 133
Сергеева Т. П. — 15, 81, 180, 184
Сергий о. Трубачев — 421, 422
Серебряков П. А. — 37
Серебрякова Д. — 452
Серегин Н. С. — 584
Середа В. П. — 602
Серов А. Н. — 547
Сидельников Н. Н. — 26, 27, 38, 40, 58, 59, 76, 77, 266, 331, 349—350, 351, 356—360, 362, 435, 440, 562, 619
Сильвестров В. В. — 12, 29, 33, 59, 113, 133, 137, 336, 389, 573
Симакин Ю. А. — 312
Симакова Н. А. — 563, 591, 592
Синадин — 595
Синицын Е. — 511
Синьковская Н. Н. — 599
Ситковецкий А. — 483, 512
Скарлатти Д. — 598
Скорик М. М. — 600, 602
Скребков С. С. — 526, 581
Скребкова-Филатова М. С. — 579, 605
Скрябин А. Н. — 16, 46, 53, 54, 61, 110, 133, 519, 520, 522, 532, 533, 542, 544, 549, 572, 574, 575, 578, 580, 599, 600, 602, 615, 627
Слободской М. — 464
Слонимская Р. — 548
Слонимский С. М. — 10, 12, 14, 15, 21, 25, 26, 29, 31, 37, 40, 43, 45, 47—48, 49, 53, 58, 76, 78, 79, 82, 85, 86, 88, 90, 116, 125—126, 129—131, 133, 139, 188, 191, 192, 193, 194, 195—201, 207—215, 220, 251, 254, 271—276, 323, 325, 331, 336, 337, 338, 393—397, 494, 527, 533, 538, 575, 597, 600, 602
Слонимский Ю. И. — 314
Слуцкий Б. — 511
Смелков А. П. — 252
Смирнов В. В. — 533
Смирнов Д. Н. — 15, 34, 39, 40, 50, 59, 81, 186, 192, 220
Смирнов М. А. — 590
Смирнова М. — 563
Смирнов-Голованов В. В. — 267, 315
Смоленский С. В. — 349, 401, 412, 415, 538
Смоляков Б. Г. — 584
Сниткова И. И. — 566, 593, 605
Собинов Л. В. — 37
Соколов А. — 281, 315
Соколов А.С. — 8, 582, 610, 618, 628
Соколов В. Г. — 435
Соколов Г. Л. — 33
Соколов И. Г. — 183
Соколова Е. М. — 603

Солженицын А. И. — 14, 24, 53, 54, 375
Соллертинский И. И. — 159, 259, 524, 526
Соловцов А. А. — 525
Соловьев С. М. — 547
Соловьев-Седой В. П. — 460, 499
Сорокина Е. Г. — 8, 42, 526—527
Софроницкий В. В. — 32
Сохор А. Н. — 34, 55, 251, 336, 521, 526, 535, 547, 548, 560, 563, 590, 591, 603
Спадавеккиа А. Э. — 191, 234
Спиваков В. Т. — 35
Способин И. В. — 571, 597, 599, 603
Ставонин Д. — 265, 266
Сталин И. В. — 321, 438, 545, 561
Станиславский К. С. — 625
Старостина Т. А. — 596, 603
Стасов В. В. — 547
Станберг Э. Г. — 315, 316
Степанов А. А. — 599
Степанов О. Б. — 541
Степанова И. В. — 5, 452, 541
Стравинский И. Ф. — 16, 17, 28, 54, 61, 77, 88, 116, 140, 141, 142, 164, 186, 189, 190, 227, 239, 323, 326, 365, 387, 440—442, 452, 518, 526, 527, 531, 532, 535, 542, 549, 557, 565, 566, 567, 572, 573, 574, 575, 578, 581, 593, 601, 603, 604, 605, 608, 615, 622, 623, 627
Стюарт М. — 207
Суворов Д. В. — 265, 266, 300
Сукачев И. — 512
Суслин В. Е. — 39
Суханов А. — 474
Сухарев Д. — 473
Сухово-Кобылин А. В. — 504, 505
Сыров В. — 538

Тагунов Н. — 316
Тактакишвили О. В. — 324, 362
Танеев С. И. — 133, 256, 314, 452, 519, 520, 533, 551, 563, 564, 565, 567, 572, 601
Танич М. — 464
Танцер Ф. — 340, 341, 438
Тараканов М. Е. — 6, 8, 12, 53, 164, 185, 204, 254, 282, 315, 527, 531, 533, 534, 537, 573, 573, 602
Таривердиев М. Л. — 256, 461, 469, 493, 497, 498, 511, 536
Тарковский А. А. — 24
Тарнопольский В. М. — 34, 81, 181, 182, 184
Татищев В. Н. — 547
Твардовский А. Т. — 252, 266
Тевлин Б. Г. — 39, 362
Тевосян А. Т. — 252, 327, 363, 364
Телеман Г. Ф. — 190, 598
Темирканов Ю. Х. — 33, 48
Терентьев Б. М.— 37, 191, 511
Тернов И. Я. — 412
Тер-Саакова А. А. — 589
Тертерян А. Р. — 12, 29, 59, 83, 113, 114, 115, 116, 134

Тигранов Г. — 527, 533
Тимофеев Н. А. — 567, 594
Тинкторис И. —569, 596
Титель А. Б. — 48, 189, 191
Тищенко Б. И. — 15, 25, 26, 31, 37, 40, 59, 85, 86, 89, 91, 123—124, 146, 151—152, 169, 180, 260, 266, 276—278, 323, 339, 381—383, 438, 536, 543, 597
Товстоногов Г. А. — 256
Толкунова В. — 461
Толстоброва М. С. — 597
Толстой А. К. — 425, 438
Толстой Л. Н. — 252, 267, 283, 284, 287, 292
Тонха В. К. — 105, 180
Тормис В. Р. — 319, 324, 362
Трембовельский Е. В. — 600, 601
Третьяков В. В. — 32, 35, 36
Трубачев С. — 452
Тувим Ю. — 495
Туликов С. С. — 460, 467
Туманина Н. В. — 524, 527, 534, 535
Турчанинов П. И. — 451
Тухманов Д. Ф. — 460, 461, 463, 468, 482
Тушнова В. М. — 468
Тюлин Ю. Н. — 579, 605
Тютчев Ф. И. — 336

Уитмен У. — 495
Успенская С. Л. — 533
Успенский Б. — 187, 188, 251, 252
Успенский В. А. — 82, 265, 280—281, 435, 440
Успенский Н. Д. — 445, 526, 583
Уствольская Г. И. — 15, 27, 29, 31, 37, 54, 82, 133, 141—143, 446

Файн Я. Н. — 566, 593
Фалик Ю. А. — 239, 346
Фарбштейн А. А. — 560, 590
Федорова Г. С. — 613
Федосеев В. И. — 38
Федосова Э. П. — 541, 603
Федотов В. А. — 568
Фейгельсон Л. — 185
Фейгин В. Я. — 49
Фейнберг С. Е. — 32, 523
Фелдман М. — 48
Фельцман О. Б. — 460, 464, 482, 499
Ферман В. Э. — 248
Фетисов В. — 315
Финдейзен Н. Ф. — 518, 519, 520, 547
Фирсова Е. О. — 34, 39, 40, 49, 183
Фиртич Г. И. — 302
Фихтенгольц Л. — 140
Фихтенгольц М. И. — 140
Фишман Н. Л. — 526
Фламм К. — 550
Флиер Я. В. — 32, 37, 537
Фомин Е. И. — 55
Форе Г. — 364
Фрадкин В. К. — 599

Фрадкин М. Г. — 454, 461, 464, 466, 482
Фраёнов В. П. — 592
Франко Кёльнский — 596
Франтова Т. В. — 566, 593
Френкель Я. Б. — 461, 466
Фрид Г. С. — 36, 188, 192, 193, 234, 255
Фридрих II — 106
Фролов С. В. — 584
Фукс И. — 601

Хаба А. — 566
Хабермас Ю. — 629
Хагагортян Э. А. — 35, 191
Халецкий Я. — 239
Хара В. — 505
Харитонов В. — 461, 510
Хармс (наст. Ювачёв) Д. И. — 209, 368, 388, 487
Хачатурян А. И. — 11, 20, 33, 137, 260, 270, 272, 321, 528, 548, 565, 575, 603
Хачатурян К. С. — 58, 133, 307—310, 543
Хемингуэй Э. — 498
Хентова С. М. — 132, 184, 532
Хиль Э. — 461
Хиндемит П. — 147, 365, 532, 565, 566, 572, 575, 593
Хлебников В. В. — 334, 490
Хлыбова С. А. — 611
Холминов А. Н. — 26, 88, 187, 188, 192, 230, 238, 251, 252, 255
Холопов Ю. Н. — 5, 144, 184, 363, 538, 547, 575, 588, 598, 600, 602, 603, 610, 611, 617, 619, 628, 629
Холопова В. Н. — 53, 134, 135, 136, 137, 138, 151, 178, 184, 185, 254, 363, 364, 537, 538, 562, 563, 578, 579, 580, 581, 583, 602, 605, 606, 607, 610, 611
Хренников Т. Н. — 15, 36, 40, 58, 133, 456, 460, 461, 499, 510, 536, 538, 543, 609, 623
Христофор — 612
Хрумов С. Ю. — 589
Хрущев Н. С. — 64
Хубов Г. Н. — 528
Хуциев М. М. — 465
Хярм Т. — 316

Цареградская Т. В. — 611
Цвейг Ст. — 207, 234
Цветаева М. И. — 26, 43, 369, 370, 372, 373, 383, 469, 495
Цендровский В. М. — 603
Ценин С. А. — 195
Ценова В. С. — 184, 363, 537, 538, 550, 567, 583, 594, 611
Цеслюкевич И. В. — 252
Цимбалист В. А. — 32
Циммерман Б. А. — 137
Цинцадзе С. Ф. — 141
Цой В. — 486, 489, 490
Цукер А. М. — 5, 536
Цуккерман В. А. — 525, 577, 600, 604, 605

Цыганов Д. М. — 157
Цыпин В. Г. — 569, 595, 596
Цытович Т. Э. — 525

Чайка Ю. — 315
Чайковский А. В. — 15, 26, 34, 40, 50, 82, 86, 124, 239, 260, 265, 266, 276, 297—298, 302, 307
Чайковский Б. А. — 15, 27, 38, 40, 49, 58, 80, 82, 85, 87, 120—121, 133, 141, 169, 391, 622
Чайковский М. И. — 520
Чайковский П. И. — 21, 23, 33, 46, 53, 77, 79, 80, 95, 101, 121, 128, 133, 141, 154, 180, 227, 256, 282, 284, 285, 288, 314, 350, 389, 390, 400, 403, 406, 412, 419, 421, 430, 435, 494, 522, 524, 532, 534, 567, 572, 594, 599, 600, 608, 609
Чалаев Ш. Р. — 35, 191, 324
Чаплыгина М. А. — 610
Чеботарева Н. — 597
Чекалов А. — 316
Чемоданов С. М. — 521
Чередниченко Т. В. — 53, 538, 560, 562, 590, 591
Черепнин А. Н. — 537, 549
Черепнин Н. Н. — 346
Чернов А. А. — 251
Чернова А. — 597
Черный Саша (наст. Гликберг А. М.) — 366
Чернышев И. А.— 316
Чесноков А. — 346
Чесноков П. Г. — 349, 410, 411, 419—421
Чехов А. П. — 26, 230, 239, 266, 291, 293
Чигарева Е. И. — 53, 135, 185, 363, 364, 537, 607, 611
Чимароза Д. — 190
Чинаев В. П. — 56
Чугаев А. Г. — 38, 47
Чулаки М. И. — 266
Чумов Л. Е. — 180

Шабалин Д. С. — 584
Шабалина Л. К. — 599
Шавердян А. И. — 524
Шагал М. З. — 17, 615
Шаинский В. Я. — 460, 466
Шайбе И. А. — 597
Шайдт С. — 564
Шалару Ж. — 597
Шаляпин Ф. И. — 21, 53
Шантырь Г. М. — 187, 255
Шапорин Ю. А. — 390, 548
Шаферан И. — 454, 465, 510
Шафран Д. Б. — 32, 42, 49
Шахназарова Н. Г. — 135, 527, 528, 537, 563, 590
Шаховская Н. Н. — 32, 42, 140
Шварц Б. — 543, 544, 550
Шведов К. Н. — 346
Швоб М. — 151
Шебалин В. Я. — 132, 390, 531, 548, 603
Шебалина А. М. — 548
Шекспир В. — 263, 471, 478
Шелли П. Б. — 382

Шёнберг А. — 18, 33, 48, 150, 554, 565, 566, 567, 574, 597, 600, 609
Шеридан Р. Б. — 239
Шеффер Б. — 582
Шиллер Ф. — 311
Шимановский М. — 529
Шиндин Б. А. — 584
Ширинский В. П. — 157
Ширинский С. П. — 37, 80, 157
Школьникова Н. Е. — 32
Шлифштейн С. И. — 548
Шнабель Д. — 39
Шнитке А. Г. — 4, 10, 11, 12, 15, 17, 19, 21, 22, 23, 27, 29, 33, 34, 36, 38, 40, 43, 45, 48, 49, 51, 53, 59, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 85, 86, 90, 91—103, 104, 113, 114, 134, 135, 136, 137, 146, 169, 172—176, 179, 185, 192, 223, 251, 265, 266, 267, 295—296, 313, 319, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 345, 346, 353—355, 356, 360—361, 362, 363, 364, 434, 435, 438, 444—445, 475, 511, 531, 537, 543, 545, 548, 561, 565, 566, 573, 582, 583, 593, 611, 618, 619, 622, 626, 627
Шолохов М. А. — 501
Шопен Ф. — 108, 170, 307, 599, 604, 610
Шостакович Д. Д. — 4, 10, 11, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 26, 30, 33, 35, 38, 39, 43, 49, 57, 59—74, 80, 83, 89, 91, 95, 97, 105, 113, 119, 121, 123, 124, 132, 134, 136, 137, 140, 141, 143, 147, 153—169, 171, 173, 175, 179, 184, 186, 189, 196, 199, 227, 238, 253, 260, 276, 302, 319, 321, 322, 323, 356, 358, 363, 365—376, 494, 500, 523, 525, 528, 532, 535, 536, 542, 543, 544, 548, 550, 551, 565, 566, 572, 575, 578, 591, 593, 594, 597, 602, 603, 608, 609, 610, 619, 622, 627
Шостакович И. А. — 184
Шостакович Н. В. — 155, 184
Шпаликов Г. — 461, 464, 465
Штаркман Н. Л. — 32
Штейнберг М. О. — 523
Штокхаузен К. — 33, 141, 339, 554, 558, 561, 565, 568, 572, 576, 579, 582, 583, 597, 610, 611
Шуберт Ф. — 21, 46, 53, 77, 96, 111, 112, 386, 494
Шукшин В. М. — 230, 331, 332, 352
Шульгин Д. И. — 173, 185, 537, 538, 597, 611
Шуман Р. — 67, 133
Шумилов Г. — 266
Шуть В. А. — 86, 182
Шушкова О. — 597
Шютц Г. — 564, 570, 598

Щаза — 388
Щедрин Р. К. — 15, 19, 22, 25, 26, 29, 33, 34, 38, 40, 41, 48, 53,

54, 56, 58, 76, 78, 79, 80, 82, 85, 86, 90, 93, 103, 116, 124, 125, 126—129, 132, 138, 146—148, 179—180, 183, 186, 188, 190, 192, 194, 201—206, 226, 228, 239—244, 252, 255, 265, 266, 282—288, 291—294, 296, 300, 304—306, 312, 315, 316, 317, 320, 321—323, 332, 337, 352—353, 362, 363, 384, 434, 440, 445, 449, 493, 513, 531, 533, 538, 565, 566, 591, 593, 594, 619, 622
Щербатов М. М. — 546
Щербачев В. В. — 47, 142, 146, 523, 531, 548
Щетинский А. — 544
Щуров В. М. — 585, 586, 587, 613, 614

Эйзенштейн С. М. — 297, 497
Эйфман Б. Я. — 265, 299, 316
Эйхродт Л. — 589
Эллингтон Дюк — 237
Энгель Ю. — 520
Энгельс Ф. — 561, 603
Эрре Т. — 534
Этингер М. А. — 574, 598, 603
Эфрос А. М. — 374
Эффель Ж. — 310
Эшпай А. Я. — 15,21, 27, 38, 40, 58, 76, 78, 79, 80, 83, 85, 86, 90, 116—120, 124, 125, 133, 138, 265, 266, 301, 435, 445—446, 449, 460, 494, 619

Юдина М. В. — 32, 37, 42
Южак К. И. — 566, 594
Юзефович В. А. — 528
Юрлов А. А. — 25, 27, 328, 336
Юровский М. В. — 254
Юрок С. — 52

Яворский Б. Л. — 551, 573, 600, 601
Яголим Б. С. — 533
Якамоти О. — 382
Якобсон Л. В. — 302
Яковлев Л. — 301
Якубовская Т. — 315
Якушева А. — 473
Ямпольский И. М. — 525, 526
Яндл Э. — 364
Янченко О. Г. — 180
Ярустовский Б. М. — 526, 527, 528, 529, 548
Ястребцев В. В. — 547

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3
Русская музыкальная культура 60—90-х годов 9
Инструментальные жанры
Симфоническое творчество 57
Камерно-инструментальная музыка 139
Музыкальный театр
Опера 186
Балет 256
Вокальные жанры
Кантатно-ораториальное и хоровое творчество ... 318
Камерная вокальная музыка 365
Русская духовная музыка XX века 398
Массовые музыкальные жанры в контексте культуры ... 453
Музыкальная наука
Отечественная историография XX века 515
Теория музыки 551
Заключение 615
Указатель имен 630

И 90 **История** современной отечественной музыки: Учебное пособие. Вып. 3 / Ред.-сост. Е. Долинская. — М.: Музыка, 2001. — 656 с., нот.

ISBN 5-7140-0943-6(вып. 3)
ISBN 5-7140-0410-8

Учебное пособие освещает историю музыкальной культуры нашей страны в 60—90-е годы. В нем рассматриваются основные жанры, но впервые в масштабе всего завершившегося XX века представлена судьба духовной отечественной музыки и музыкальной науки. Изучение новейших явлений по преимуществу русской музыки включило в орбиту внимания авторов музыкальные события как прошедшие, так и проходящие. Материал книги имеет не только педагогическую, но и исследовательскую направленность.

Для студентов консерваторий, училищ, колледжей.

4905000000 – 038
И ——————— **Без объявления** **ББК 85.313**
026(01) – 01

ISBN 5-7140-0943-01 (вып. 3).
ISBN 5-7140-0410

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 05.01.1997 г.

ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

Выпуск 3

(1960—1990)

Учебное пособие для музыкальных вузов

Редактор *Т. Ершова.* Худож. редактор *А. Головкина.*
Техн. редактор *С. Буданова.* Корректоры *Л. Асеева, В. Голяховская.*
Нотный набор *А. Волостнова.* Компьютерный набор и верстка *И. Власова.*

ИБ № 4676

Подписано в набор 23.06.00. Подписано в печать 06.02.01. Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Печать офсетн. Объем печ. л. 41,0. Усл. п. л. 41,0. Уч.-изд. л. 35,8. Тираж 3000 экз. Изд. № 15830. Зак. № 1207

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Опечатано с готового оригинал-макета
в ППП Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6