

Глава 7

ШКОЛА ШОСТАКОВИЧА

Шостакович был назначен исполняющим обязанности профессора композиции Ленинградской консерватории в 1937 году. Звание профессора было присвоено ему в 1939-м. В 1943 году, переехав в Москву, он получил профессуру в Московской консерватории, но сохранил за собой профессорское звание в Ленинграде, где с 1945 года продолжил преподавательскую работу. В глазах властей предрержащих влияние Шостаковича на молодежь было чрезмерным, и по итогам постановления 1948 года его предсказуемо сняли с обеих должностей «за непрофессионализм». Тогда же в журнале «Советская музыка» появилась пресловутая карикатура, изображающая стайку одинаковых подростков характерной внешности в очках, смокингах и коротких штанах; подростки строем выходят из ворот с надписями «Ленинградская консерватория» и «Московская консерватория», а сопроводительный текст гласит: «Который год из этих славных стен // Идет череда бесславных смен. // Идут, идут — хоть караул кричи! Все маленькие шостаковичи!».

В Ленинградскую консерваторию Шостакович вернулся только в 1961 году и до 1968-го руководил несколькими аспирантами. Хотя официально педагогическая деятельность Шостаковича продлилась недолго, среди его воспитанников оказалось несколько выдающихся личностей, чье творчество в значительной степени определило «лицо» послевоенной советской музыки. По мнению некоторых авторов ученики Шостаковича, при всех различиях между ними, унаследовали от него по меньшей мере одно фундаментальное качество: склонность к последовательной разработке мотивных «эмбрионов» и выстраиванию на этой основе «напряженной драматургии масштабных структур»¹. Можно предполагать, что Шостакович преподавал своим ученикам и другие, не менее (если не более) важные

¹ [Gojowy 1983: 104]. О Шостаковиче-педагоге см. [Fanning 2004b]. О школе Шостаковича см. также [Blois 2008].

уроки, побуждая их чередовать работу в жанрах серьезной и легкой или прикладной музыки, поощряя в них стремление к психологической сложности и гуманистической содержательности, воспитывая верность классическим принципам организации архитектоники, удерживая от метроритмической неопределенности и эмоциональных крайностей.

Всесторонняя характеристика всех видных представителей школы Шостаковича не входит в наши задачи. Остановимся на творчестве самых известных, независимых и влиятельных. Это (в порядке старшинства) Георгий Свиридов (1915–1998), Кара Караев (1918–1982), Галина Уствольская (1919–2006), Газарос (Лазарь) Сарьян (1920–1998), Герман Галынин (1922–1966), Револь Бунин (1924–1976), Борис Чайковский (1925–1996) и Борис Тищенко (1939–2010). К этому перечню следует присоединить и Моисея Вайнберга (1919–1996), который, формально не будучи учеником Шостаковича, считал его музыкой своей «школой во всех разнообразных аспектах композиторского ремесла»¹ и в стилистическом отношении тяготел к Шостаковичу в большей степени, чем большинство композиторов, упомянутых выше.

Свиридов

Георгий (Юрий) Свиридов — один из немногих учеников Шостаковича, чье зрелое творчество полностью свободно от влияния учителя. Уроженец Курской губернии, он поступил в Ленинградскую консерваторию в 1936 году, уже будучи автором популярного цикла романсов на стихи Пушкина (1935), и окончил консерваторию по классу Шостаковича в 1941-м, перед самым началом войны. Большая часть его предвоенных сочинений, за исключением пушкинских романсов и нескольких малозначительных вещей, была утрачена в период ленинградской блокады.

Симфония d-молл для струнного оркестра (1940) долгое время считалась одной из таких утраченных партитур², но компо-

¹ [Вайнберг 1967: 84].

² Исполненная в 1940 году, она удостоилась восторженной рецензии [Вайнкоп 1941: 22 и след.].

зитор восстановил ее на склоне лет¹. Судя по этой лаконичной камерной симфонии, а также по сохранившимся крупным инструментальным опусам сороковых годов — фортепианной Сонате памяти И. Соллертинского (1944), Квинтету для фортепиано и струнных (1945) и Фортепианному трио (1945), — зависимость молодого Свиридова от стилистики учителя была весьма значительной. Подобно Шостаковичу Свиридов выказывал особое пристрастие к минору, в том числе усугубленному; с музыкой Шостаковича явно ассоциируются многие из его тематических конфигураций, равно как и его методы выстраивания «напряженной драматургии масштабных структур» с применением остро акцентированных остинатных ритмов, длительных *crescendi*, устремленных к большим динамическим кульминациям, и длительных *decrescendi* в медленных завершающих разделах. Трио, состоящее из Элегии, Скерцо, Похоронного марша и Идиллии, особенно богато страницами, написанными словно подчерком самого Шостаковича.

Воздействие Шостаковича преодолевается в вокальном цикле «Страна отцов» для тенора, баса и фортепиано на слова классика армянской поэзии Аветика Исаакяна (1875–1957) в русских переводах. Завершенный в 1950 году, цикл впервые прозвучал на заре «оттепели», в ноябре 1953-го. Здесь со всей отчетливостью проявились такие особенно зрелой манеры Свиридова, как эмоциональная сдержанность, естественный, лишенный аффектации способ интонирования поэтического текста, преобладание экономной гомофонной фактуры, диатоники (мажора и натурального, не усугубленного минора) и полнозвучных гармоний, продиктованных модальной природой мелодических линий. Композитор назвал свой цикл «поэмой», стремясь подчеркнуть его внутреннюю цельность; так же названы и некоторые его более поздние крупные опусы.

Почти все зрелое творчество Свиридова связано со словом. Исключение составляют «Музыка для камерного оркестра» (обработка первых трех частей раннего Квинтета, 1964), «Маленький триптих» для оркестра (1964), трехчастный «Концерт памяти Александра Юрлова» для хора *a cappella*, поющего без слов (1973),

¹ В 2016 году в Иркутске была исполнена еще более ранняя симфония Свиридова, датированная 1937 годом; обстоятельства обнаружения партитуры симфонии неясны, имеющиеся данные не позволяют считать ее полностью аутентичной.

а также популярные оркестровые фрагменты из музыки к фильмам «Метель» (1965) и «Время, вперед!» (1966).

Во второй половине пятидесятых появились самые масштабные партитуры Свиридова, предназначенные для солистов, хора и оркестра, — «Поэма памяти Сергея Есенина» с солирующим тенором (1956) и «Патетическая оратория» на стихи Маяковского с солирующими меццо-сопрано и басом (1959). Уже сам выбор поэтов свидетельствует о достижении Свиридовым независимости от учителя: ни Есенин, ни Маяковский не принадлежали к числу поэтов, интересовавших Шостаковича. Драматургия «Поэмы...» отражает присущий творчеству Есенина трагический конфликт между невозможностью отречься от исконных ценностей народной жизни и искренним стремлением принять ценности «Руси советской». Это по существу первый в советской музыке опыт воплощения ностальгии по ушедшему патриархальному крестьянскому миру; элемент «официального» оптимизма в финальном апофеозе не заслоняет, а скорее подчеркивает трагизм поэзии Есенина. Многолетний фактический запрет на публикацию стихов Есенина в СССР был снят только после начала «оттепели»; неудивительно, что поэма Свиридова прозвучала в то время как нечто в высшей степени свежее и вдохновляющее. «Патетическая оратория» выполнена более прямолинейными, «плакатными» средствами и отнюдь не свободна от соцреалистического китча. Сравнительно смелый, необычный для советской музыки штрих — звучащее вполголоса стилизованное русское духовное песнопение — фигурирует во второй части оратории «Рассказ о бегстве генерала Врангеля»; иногда оно трактуется как намек на симпатию композитора к Врангелю и другим русским людям, ставшим изгнанниками вследствие братоубийственной войны. Оратория принесла ее автору Ленинскую премию за 1960 год; Свиридов стал четвертым композитором-лауреатом этой высшей советской награды после Прокофьева, Шостаковича и Хачатуряна.

Помимо «Поэмы памяти Сергея Есенина» и «Патетической оратории» в наследии Свиридова есть еще один, менее известный, но почти столь же монументальный опус для певцов-солистов, хора и оркестра. Это «Светлый гость» на стихи Есенина, преимущественно религиозного содержания. Произведение было завершено в clavire в 1976-м и опубликовано в 1979 году, но его оркестровка осталась неоконченной; премьера (в оркестровой версии Романа Леденева) состо-

ялась только в 2006 году. Все эти три образца кантатно-ораториального жанра могут рассматриваться как особые случаи излюбленной свиридовской формы — серии положенных на музыку стихотворений, составляющих логически связанное и архитектурически сбалансированное целое. К этому же типу относятся несколько циклов для голоса или нескольких голосов и фортепиано, иногда с участием других инструментов; самые глубокие и сильные откровения Свиридова сосредоточены в циклах (поэмах) на стихи его любимых трагических поэтов Есенина («У меня отец — крестьянин», 1956; «Отчалившая Русь», 1977) и Блока («Петербургские песни», 1961–1969; «Петербург», 1963–1995). Другие характерные для Свиридова жанры — «маленькая кантата» для хора и оркестра («Деревянная Русь», слова Есенина, 1964; «Снег идет», слова Пастернака, 1965; «Грустные песни», слова Блока, 1965; «Весенняя кантата», слова Некрасова, 1972) и концерт для хора без сопровождения или с эпизодическим использованием инструментов (триптих духовных песнопений из музыки к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», 1973; «Пушкинский венок», 1978; «Ночные облака», слова Блока, 1979; «Ладога», слова А. Прокофьева, 1980; «Песни безвременья», слова Блока, 1980; «Гимны Родине», слова Ф. Сологуба, 1981; в последнее десятилетие также новые духовные хоры). Важнейшие исторические прототипы творчества Свиридова — городской романс XIX и начала XX века (предмет особой любви как Блока, так и Есенина), традиционные жанры русской хоровой музыки (партесный концерт, кант), мелодический стиль вокальной музыки Мусоргского (то, что сам Мусоргский именовал «осмысленной/оправданной мелодией»), а также колокольные звоны, которые часто имитируются в фортепианном и оркестровом письме Свиридова.

Особое место занимает кантата «Курские песни» для смешанного хора с оркестром (1964) — редкий у зрелого Свиридова опыт ассимиляции подлинного крестьянского фольклора. Разнообразные по настроению и жанровым истокам, песни объединены в цикл темой «любви и жизни женщины» в русской деревне. Их музыка разворачивается так, как свойственно подлинным народным песням: лаконичными, слегка варьируемыми «попевками» неширокого диапазона, часто на фоне органых пунктов. Вертикаль и горизонталь строго диатоничны, преобладают архаические бесполутоновые лады, функция оркестра ограничивается в основном поддержкой и тембровым обогащением пения. Аналитический подход к фольклору сближает

манеру Свиридова со стилистикой произведений Стравинского русского периода. Как и Стравинский, Свиридов склонен редуцировать мелодико-гармонические признаки национально-русского стиля до обобщенных формул¹. Но у Свиридова формулы-«попевки» и их сочетания лишены характерной для Стравинского изысканности или, с другой точки зрения, искусственности (нарочитости, маньеристичности): чистота диатоники как в горизонтальной, так и в вертикальной плоскости, равно как и регулярность метроритма, как правило, ничем не нарушаются.

В «Курских песнях» максимально концентрированно проявилась такая особенность языка Свиридова, как предпочтение, оказываемое бесполутоновым структурам наподобие трихорда в кварте (содержащего только интервалы большой секунды, малой терции и кварты), трихорда в квинте, тетрахорда в квинте², пентатоники и лидийского тетрахорда, распространенного именно в фольклоре Курской области. Образцом простого и строгого «формульного» свиридовского письма (в данном случае на основе лидийского тетрахорда) может служить начало «Курских песен» — пример 7.1.

Нежно, прихотливо $\text{♩} = 56$

Альты *pp dolce*

ХОР

Зе - ле - ный ду - бо - к,

Fl., Cl.

pp *Arpa, Cel.*

f *Archi*

зе - ле - ный ду - бо - (о) - к' - ли - па зе - ле -

p cantabile

Пример 7.1 — Г. Свиридов, «Курские песни», часть 1

¹ О формульной природе свиридовского тематизма см. [Лучкина 2010].

² Термины «трихорд в кварте», «трихорд в квинте», «тетрахорд в квинте» и т. п. утвердились в русскоязычном обиходе благодаря классическому труду [Рубцов 1964].

Andantino con moto $\text{♩} = 60$

p semplice

Ten. solo

Край ты мой заброшенный, край ты мой - пустырь,

Orch.

p

mf

се - но - кос не - ко - ше - ный, лес да мо - на - стырь. Из - бы за - бо -

Пример 7.2 – Г. Свиридов, «Поэма памяти Сергея Есенина», часть 1

Из структур, содержащих полутон, у Свиридова наиболее обычен эолийский пентакхорд – как, например, в начале «Поэмы памяти Сергея Есенина», пример 7.2.

Гармоническая вертикаль у Свиридова, как правило, подтверждает ладовую природу мелодической линии, сопровождая ее параллелизмами, дублируя или дополняя ее звукоряд, «подпирая» ее органическими пунктами, но не играет заметной самостоятельной роли. Более радикальные отклонения от диатоники и относительно развитые мажоро-минорные последования встречаются главным образом в произведениях на «городскую» тематику, например в некоторых романсах на слова Блока 1970-х годов, включая знаменитый «Флюгер». В нотном примере 7.3 показано фортепианное вступление к романсу – капитальный образец свиридовской «колокольности», где обертоновое богатство достигается в значительной степени благодаря игре натуральных и повышенных ступеней.

На поверхностный взгляд Свиридов, пользовавшийся в СССР официальным признанием и удостоенный самых высоких наград, может показаться фигурой того же ряда, что и Шапорин, Хренников или Кабалевский, – тем более что в противостоянии советских консерваторов

Ровное движение $\text{♩} = 44$ *sempre portamento*

p ma poco pesante
con fca

all.

Пример 7.3 — Г. Свиридов, «Флюгер»

и неконформистов он, будучи приверженцем тонального письма, формально находился на «ретроградной» стороне баррикад. В том, что касается амплитуды выразительных средств, Свиридов даже консервативнее упомянутых «консерваторов»: в их арсенале имелись хроматизмы, модуляции, контрапункт и тематическая работа, тогда как Свиридов тяготел к диатонике и гомофонии, а категория тематической работы, по меньшей мере в сколько-нибудь широких масштабах, его искусству была чужда. Вместе с тем в своих самых оригинальных проявлениях, ориентированных на архаический «воображаемый фольклор», — то есть прежде всего в некоторых опусах на слова Есенина и в «Курских песнях», а также в чисто оркестровом, но, несомненно, принадлежащем этой же линии «Маленьком триптихе», — творчество Свиридова выражает принципиально иную художественную идеологию, обнаруживая родство с влиятельными современными тенденциями, которые в порядке реакции на сплошную диссонантность «продвинутой» музыки вчерашнего дня породили минимализм и «новую простоту». Советский классик, можно сказать, предвосхитил эти тенденции до того как они вошли в силу на Западе.

Свиридов не преподавал и, соответственно, не создал собственной школы, но у него были и есть последователи, развивающие его представ-

ления о том, какой должна быть национальная музыка; таковы, в частности, Роман Леденев (р. 1930) и Валерий Гаврилин (1939–1999), а за пределами России — эстонский композитор Вельо Тормис (1930–2017).

Зрелый Свиридов отделился от Шостаковича не только в стилистическом, но и в мировоззренческом смысле. Его посмертно опубликованные дневники¹ свидетельствуют о том, что по вопросам литературы, искусства и общественной жизни он придерживался взглядов, которые нельзя назвать иначе как крайне реакционными, шовинистическими и юдофобскими. Там же имеется немало критических замечаний о личности и творчестве Шостаковича². Публикатор дневников Свиридова А. С. Белоненко в своей вводной статье дает следующее разъяснение сути принципиальных разногласий между двумя классиками:

Шостакович явил миру равнодушных работников и «задрипанного мужичонку» в опере «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»), которую он сам определил как трагическую сатиру. Проницательный Сталин одним из первых понял, что хотел сказать Шостакович. Он опасался, что у зрителей могут возникнуть исторические аллюзии. Но Шостакович все же думал о другом. Он не изображал старую Россию, не намекал на Гулаг — он писал *вечную* Россию, как он ее понимал. В отношении Шостаковича к России есть что-то родственное чувствам тех поляков, которых описал Достоевский в «Записках из мертвого дома»: для них вся Россия казалась одним сплошным острогом. Это жизнь в постоянном страхе (вспомним страхи, бродящие по Руси, в шостаковической 13-й симфонии), в ожидании личной беды, смерти («Казнь Степана Разина», 14-я симфония). Единственная, чисто психологическая защита — гиньольный юмор, шутки Макферсона, идущего на казнь. Россия как тюрьма народов. Почти обязательный полицейский участок — в обеих (законченных) операх: столичный — в «Носе», провинциальный — в «Катерине Измайловой». Необразованный, грязный, вечно пьяный, страшный «задрипанный мужичонка» — таким был для Шостаковича русский крестьянин. Словом, Шостакович писал Россию такой, какой он ее видел. <...>

Свиридов жил в той же послереволюционной России, что и Шостакович. Но он сам — выходец из крестьян. Это он о себе писал: «У меня отец — крестьянин». «Разные записи» говорят о том, что Свиридов не питал никаких иллюзий относительно страны, где Бог судил

¹ [Свиридов 2002].

² Частично воспроизведены в [Шостакович 2016: 500–503].

ему родиться, жить и умереть. В финале «Поэмы памяти Есенина» он пропел грандиозную, космических масштабов отходную «деревянной Руси». Но, может быть, именно гибель крестьянской России, потрясая сознание Свиридова-художника, привела его к тому, что он прозрел особые, духовные реалии в облике своей любимой Родины.

Он писал «невидимый град Китеж», писал «Отчалившую Русь». «Да такой России и не было», — подумает читатель. И будет прав. Действительно, ее не было. Но она была! Только не наяву. У Свиридова, как и у Есенина, — Русь «в сердце светит». «Пищу миф о России», — признается композитор в «Разных записях».

Вспомним слова Кальдерона: «Все на свете — правда». Шостакович и Свиридов видели две разных России, и каждый говорил о России свою правду. Только Шостакович говорил правду о России земной, а Свиридов — о идеальной, небесной... <...>¹.

Творчество Свиридова, несомненно, привлекало внимание Шостаковича на протяжении нескольких десятилетий. В соответствующих местах этой книги уже было сказано, что в посвященном Свиридову романсе из «британского» цикла соч. 62 Шостакович сближается со стилистикой вокальной лирики своего ученика, в Одиннадцатой симфонии использует мелодию из его оперетты, а в «Казни Степана Разина», возможно, вступает с ним в своеобразное творческое состязание. Было сказано и о категорическом (и, с учетом всех обстоятельств, до некоторой степени демагогическом) неприятии Шостаковичем «Патетической оратории».

Уствольская

Галина Уствольская училась у Шостаковича в Ленинградской консерватории с 1939-го по 1947 год, с перерывом на годы войны. В 1948–1975 годах она преподавала композицию в музыкальном училище при Ленинградской консерватории; в дальнейшем нигде не служила, полностью посвятив себя творчеству и мало общаясь

¹ [Свиридов 2002: 25–30]. Подробная история взаимоотношений между Свиридовым и Шостаковичем в изложении того же автора — [Белоненко 2016–2017, продолжение следует].

с внешним миром. До конца 1950-х годов Уствольская была известна лишь немногими произведениями, созданными по советскому «социальному заказу»; впоследствии она объявила их не имеющими ценности и фактически запретила к исполнению, сделав исключение только для былины «Сон Степана Разина» для баса с оркестром на народные слова (1948), Первой симфонии (1955; в партитуру симфонии включены два дисканта, поющих текст итальянского писателя-коммуниста Джанни Родари) и симфонических поэм «Огни в степи» (1958) и «Подвиг героя» (1959). Первая серьезная публикация о ее творчестве появилась только в год ее сорокалетия¹.

Между тем еще в конце сороковых годов (после сравнительно традиционного, звучащего местами по-бартоковски Концерта для фортепиано, струнных и литавр, 1946) она выработала своеобразный, непростой для восприятия стиль, для которого характерны преобладание размеренного, четко ритмизованного движения, аскетическая фактура, акцентирование динамических и регистровых контрастов, необычные сочетания инструментальных тембров. Основными факторами экспрессии в музыке Уствольской служат подчеркнутая жесткость диссонантных вертикалей (вплоть до многозвучных кластеров), ораторский пафос инструментальной артикуляции, гипнотизирующая повторяемость элементарных структур. Ее произведения последних «сталинских» лет — три сонаты для фортепиано (1947, 1949, 1952), Трио для кларнета, скрипки и фортепиано (1949), Октет для двух гобоев, четырех скрипок, литавр и фортепиано (1949–1950), Соната для скрипки и фортепиано (1952) и цикл 12 прелюдий для фортепиано (1953), — были впервые исполнены только в 1960-х или позже. Стилистически они бесконечно далеки от всего, что звучало тогда с советских концертных эстрад и передавалось по советскому радио. Лапидарное, лишенное внешней «красивости», не предназначенное для того, чтобы «нравиться» кому бы то ни было, искусство Уствольской принадлежит совершенно иному порядку вещей: в нем реализована внутренняя свобода, о которой ее современники даже не осмеливались мечтать, — разве что Шостакович приблизился к подобной степени свободы в самой смелой из своих фортепианных фуг (№ 15 Des-dur). О почти невероятной для того времени смелости Уствольской может свидетельствовать почти любой взятый наугад отрывок почти любого

¹ [Сохор 1959].



Пример 7.4 — Г. Уствольская, Соната для фортепиано № 2

из перечисленных опусов — хотя бы фрагмент Второй фортепианной сонаты, показанный в примере 7.4. Последования нарочито резких диссонансов в ровном ритме стали, можно сказать, опознавательным знаком ее письма (ср. показанный в примере 4.54 фрагмент финала ее Трио, процитированный в Пятом квартете Шостаковича).

С годами манера Уствольской эволюционировала мало, преимущественно в сторону еще большей агрессивности акцентов, резкости динамических и регистровых контрастов, еще более настойчивой повторяемости простейших мотивов, а также экстравагантности в подборе инструментальных составов. Последняя особенно ярко проявилась в трех композициях 1970-х с заглавиями, заимствованными из католической церковной традиции — (но, как отмечала сама Уствольская, совершенно не религиозных по духу¹): *Dona nobis pacem* для флейты-пикколо, тубы и фортепиано (1970–1971), *Dies irae* для 8 контрабасов, деревянного ящика и фортепиано (1972–1973) и *Benedictus qui venit* для 4 флейт, 4 фаготов и фортепиано (1974–1975). В связи с композицией *Dona nobis pacem* было замечено, что ее инструментальный состав ассоциируется скорее с цирком², чем с молитвой, обращенной к Агнцу Божьему. Первая часть основана на мотиве, излагаемом вначале солирующей тубой; при втором проведении на этот *cantus firmus*

¹ [Гладкова 1999: 73].

² [Суслин 1996: 146].

The image shows a musical score for three instruments: Tuba, Piccolo, and Piano. At the top left, the tempo is marked as ♩ = 80. The Tuba part (bass clef) starts with a *ff* dynamic, followed by a *fff* section, then a *p* section, and ends with *fff* sections. The Piccolo part (treble clef) features a *gliss.* instruction and a *fff* section. The Piano part (treble clef) has a *fff* section. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Пример 7.5 — Г. Устольская, Композиция № 1 *Dona nobis pacem*, часть 1

пятью октавами выше накладываются флейтовые «взвизги» и фортепианные кластеры — пример 7.5. Так с самого начала избранная причудливая комбинация инструментов используется для получения звучаний, абсолютно противоположных любым представлениям о благозвучии. При следующих проведений *cantus firmus* и в интермедиях первой части фактура варьируется, но динамика почти нигде не опускается ниже *ff* (последний такт помечен характерной для Устольской ремаркой '*ffff espressivissimo*'), линия на отрицание благозвучия выдерживается неуклонно.

Во второй и третьей частях намечается некоторое смягчение гармонического колорита, но «мольба о внешнем и внутреннем мире» (пользуясь ремаркой Бетховена к разделу *Dona nobis pacem* в его «Торжественной мессе») почти до самого конца омрачена чужеродным, тревожным элементом. Фрагментарная структура композиции *Dies irae* ассоциируется с Секвенцией канонического реквиема, в однообразном моноритмическом «хоре» восьми контрабасов слышится отдаленная стилизация архаического «ровного пения» (*cantus planus*), а ритм фраз этого «хора», возможно, подсказан поэтическим ритмом соответствующих разделов Секвенции. Отголоски «ровного пения» отчетливо слышатся также в самой спокойной (или, точнее, наименее беспокойной) пьесе триптиха, *Benedictus qui venit*, где «хоры» флейт и фаготов противопоставлены по антифонному принципу.

Не все произведения Уствольской, созданные со второй половины 1950-х, предназначены для столь необычных составов, — в ее авторском каталоге фигурируют «Большой дуэт» для виолончели и фортепиано (1959), Дуэт для скрипки и фортепиано (1964) и фортепианные сонаты № 4–6 (1957, 1986, 1988), — но все выдержаны в сходном ключе и столь же трудны для восприятия. Экстравагантность тембрового оформления отличает четыре одночастные симфонии Уствольской, инструментованные, соответственно, для 6 флейт, 6 гобоев, 6 труб, тромбона, тубы, 2 барабанов и фортепиано (Симфония № 2, 1979¹), 5 гобоев, 5 труб, тромбона, 3 туб, 3 барабанов, фортепиано и 5 контрабасов (Симфония № 3, 1983), трубы, фортепиано и тамтама (Симфония № 4, 1987) и гобоя, трубы, тубы, скрипки и деревянного ящика (Симфония № 5, 1990). На инструментальную ткань симфоний № 2–4 накладывается декламация или (в № 4) пение отдельных слов из духовных текстов южногерманского монаха, книжника и музыканта Германа Парализованного (Hermannus Contractus, XI век), тогда как в Пятой симфонии чтец произносит «Отче наш». Все симфонии снабжены подзаголовками: Вторая — «Истинная, вечная Благодсть!»; Третья — «Иисусе Мессия, спаси нас!»; Четвертая — «Молитва»; Пятая — Amen². Религиозные коннотации этих подзаголовков не должны дезориентировать: жесткая, напористая императивность музыки Уствольской категорически не согласуется с такими понятиями, как «благодсть» или «молитва».

Уствольская не без оснований считала свою музыку не имеющей исторических прецедентов, совершенно новой по смыслу и содержанию³ и просила всех, кому дорого ее творчество, «не делать его теоретического анализа»⁴. Последнее требование имеет смысл постольку, поскольку фундаментальные теоретические категории — мелодия, гармония, ритм, форма — редуцированы в этой музыке до немногих простейших моделей; соответственно музыкальный текст как таковой не предоставляет особых возможностей для разбора его структуры⁵.

¹ Напомним, что Первая симфония Уствольской, со словами Джанни Родари, была сочинена еще в 1955 году.

² Возможно, последний подзаголовок указывает на решение 71-летнего композитора распрощаться с симфоническим жанром.

³ См. ее текст 1994 года, процитированный в [Гладкова 1999: 3–4].

⁴ [Гладкова 1999: 9].

⁵ Подробнее о музыкальном языке Уствольской см., в частности, [Южак 1979], [Васильева 2014].

Скупость материала компенсируется императивной и авторитарной манерой его презентации.

В поздние годы Уствольская настойчиво, даже слишком настойчиво отрицала всякое влияние Шостаковича на свою музыку и активно критиковала его человеческие качества¹. Своего рода рупором Уствольской выступил композитор Виктор Суслин², чье письмо ей, предназначенное для публикации, — любопытный в своем роде документ, представляющий достаточно распространенную альтернативную точку зрения на личность и творчество Шостаковича. Если неприятие Шостаковича Уствольской носило, судя по всему, личный характер с элементами «достоевщины»³, то Суслин выступает с более общих позиций. Приведем выдержки из этого документа, отметив, что сделанная на нем помета Уствольской гласит: «Я, Галина Уствольская, целиком и полностью подписываюсь под этой статьей В. Суслина. 25. VIII. 1994 г.»⁴. Думается, под ней подписались бы и многие другие музыканты и меломаны, в том числе вполне компетентные и свободомыслящие, но склонные рассматривать «феномен Шостаковича» под специфическим углом зрения.

<...>

Когда Иисус говорил ученикам: «Пусть да у вас будет да, а нет — нет, а что сверх того — от лукавого», под словом «лукавый» подразумевался вполне конкретный и хорошо Христу знакомый персонаж, а не некая поэтическая метафора. «Сверх того» здесь означает: и «да» и «нет» одновременно, или ни «да», ни «нет», или «да», переходящее в «нет», или «нет», переходящее в «да». Одним словом, от лукавого произошло то, что гораздо позднее было обозначено словом «диалектика» <...>.

Так вот, Д. Д., как мне кажется, нашел некий философский камень, позволяющий ему сочинять в огромном количестве очень посредственную

¹ См. [Гладкова 1999: 43 и след.]. С другой стороны, в одном из писем Шостаковича к ней (не сохранившемся) будто бы фигурирует следующая фраза: «Не ты находишься под моим влиянием, а я под твоим»; цит. по [Гладкова 1999: 42].

² Со второй половины 1960-х В. Суслин (1942–2012) был одним из видных «нонконформистов» в московском композиторском сообществе. В 1981 году эмигрировал в ФРГ.

³ О наличии в характере Уствольской «достоевской черты» Шостакович открыто высказался в письме Гликману от 3 ноября 1960 года [Шостакович — Гликман 1993: 162].

⁴ [Гладкова 1999: 47].

музыку и казаться при этом гением не только другим, но и самому себе. Эту возможность предоставила ему диалектика.

Она же дала ему и другую, не менее блестящую возможность: подписывать десятки партийно-директивных статей в центральной прессе, подписывать политические доносы (Сахаров в 1973 г.¹), сидеть в президиумах рядом с бандитами и голосовать за любое бандитское предложение с проворством щедринского болванчика, и в то же время слыть символом внутреннего сопротивления режиму не только в советско-либеральных кругах, но и в собственной душе <...>.

<...> [Б]удучи двадцатилетним, я увидел, что Шостакович окружен почти религиозным почитанием в кругу так называемых «настоящих музыкантов» (т. е. тех, для которых, помимо Будашкина и Мокроусова², существовали еще и Хиндемит, Берг и т. д.). Мой профессор Н. Пейко³ постоянно ставил его нам в пример в качестве не только музыкального, но и человеческого идеала. Он называл Шостаковича музыкальной совестью нашего времени.

Сейчас я склонен думать, что Николай Иванович Пейко в некотором смысле был прав: Шостакович действительно был музыкальной совестью своего времени, лишенного всякой совести. Каково время, таково и совесть.

Мне кажется, что Господь Бог судит человеческие поступки и дела, а не намерения и побуждения. Дела же таковы:

1. Носимая Шостаковичем маска распятого страдальца нисколько не помешала ему делать блестящий бизнес по всем правилам советского общества. Он был несомненно козырной картой партийной идеологии. Циничные и «все понимающие» московские и ленинградские интеллигенты охотно прощали ему подписи под идеологически-директивными статьями («это не он писал, только подписывал», «его заставили» и т. д.).

<...>

¹ Шостакович был одним из «подписантов» коллективного письма композиторов и музыковедов, осуждающего академика А. Д. Сахарова за «антисоветскую деятельность». Под этим документом, опубликованным в «Правде» 3 сентября 1973 года в рамках массивной антисахаровской кампании, фигурируют также подписи Д. Кабалевского, К. Караева, Г. Свиридова, А. Хачатуряна, А. Холминова, Т. Хренникова, Р. Щедрина, А. Эшпая и Б. Ярустовского.

² Николай Будашкин (1910–1988) и Борис Мокроусов (1909–1968) — композиторы-песенники, выдвинувшиеся в 1940-х.

³ Николай Пейко (1916–1995) — композитор, ученик Мясковского, многолетний профессор композиции Московской консерватории и Института имени Гнесиных (начинал свою педагогическую карьеру как ассистент Мясковского и Шостаковича).

2. О произведениях Шостаковича часто говорят такие слова, как «музыкальная драматургия», «музыкальная проза» и пр. Но никто не произносит при этом слова: «журналистика», «занимательное чтение», хотя во многих случаях они были бы вполне уместны.

Часто произведениям Д. Д. действительно не откажешь в занимательности: например, даже в 12-й симфонии, подобно фице в кармане, отовсюду торчит известный и даже набивший некоторую оскомину мотив «Dies irae»¹. Диалектика!

А что касается его деяний, преисполненных «гражданского мужества», то мне еще никогда не доводилось слышать от кого-нибудь, что цикл «Из еврейской народной поэзии» или 13-я симфония представляют собой выдающиеся события в музыкальном отношении. Даже самые фанатичные поклонники Шостаковича об этом молчат и предпочитают разглагольствовать об общественном резонансе, о смелости автора, нарушившего общественные табу. Но в таком тоне можно говорить о «смелой статье» в «Литературной газете», а не о музыкальном шедевре. <...>.

3. Никто не может отнять у Шостаковича то, что ему дал Бог: способность из музыкального «мусора» создать что-то индивидуальное, легкость сочинительства, феноменальное трудолюбие и слух, театральнo-драматургическая изобретательность, парадоксальность. Диалектичность, по-видимому, у него была в крови. Она нисколько не была помехой «практическому разуму»: пройдя корсаковско-штейнберговскую² выучку (добротную, но одностороннюю) и хорошо усвоив, что «порядочно инструментованное сочинение при мало-мальски исправном исполнении звучит хорошо, а при хорошем — изумительно». Д. Д. создал обширный репертуар, являющийся настоящим бальзамом на душу дирижеров и оркестрантов, не имеющих ни времени, ни желания репетировать. Судите сами: ритмические трудности равны почти нулю, интонационные проблемы более, чем скромные, ансамбль несложный (двухголосие — тутти), да и психологически с этой музыкой нет никаких больших проблем: она состоит из хорошо знакомых компонентов, за немногими исключениями. И состав оркестра традиционный донельзя. И музыка занимательная да темпераментная: можно эффектно показать себя, не очень при этом надрываясь.

Сделана она хорошо, но вопрос в том: что она такое?

¹ Очевидно, имеется в виду начальный мотив симфонии [d]–f–e–g–d — см. пример 5.32. Напомним, что *Dies irae* начинается несколько иначе: f–e–f–d.

² Напомним, что консерваторским педагогом Шостаковича по композиции был ученик Римского-Корсакова Максимилиан Штейнберг (1883–1946).

4. Филип Гершкович¹ назвал однажды Д. Д.: «халтурщик в транс». Хотя это и сказано зло, но содержит в себе некую истину. Действительно, музыка Д. Д. содержит в себе оба компонента: халтуру и транс. Транс отрицать невозможно: иначе осталась бы одна халтура, и не было бы никакого Шостаковича. Он обладал уникальной способностью впадать в транс посредством халтуры, что и возвышает его над большинством его советских коллег: они в транс не впадали, а часто попросту хрюкали. Как мне кажется, Д. Д. впадал в транс в двух ситуациях: 1) жестокость, 2) страх. Именно в этих двух случаях он наиболее приближался к гениальности и создал настоящие шедевры (примеры Вы знаете лучше меня). Мне лично он наиболее неприятен, когда он впадает в «благородный пафос» или становится бездонно-глубокомысленным с помощью уменьшенных кварт и октав — этот род музыкальной жевательной резинки у виолончелей и контрабасов заполняет десятки минут времени в его симфониях.

Хотя Шостакович более чем консервативен в выборе инструментальной «плоти» для своих замыслов (в конце концов, оркестр — это мастодонт XIX века, вымирание которого было лишь отчасти задержано авторами, подобными Шостаковичу), он был «прогрессистом» в том отношении, что его генезис прочно связан с таким новшеством XX века, как кино. Из кинозала он перенес в свою музыку плакатность, склонность к непритязательной, но общедоступной символической жестикуляции, к заимствованным мотивам, намекам, преувеличенной жестикуляции. В кино может прийти каждый, и у него нет ни времени, ни желания замечать музыкальные тонкости. Если музыка не будет кричаще-броска и плакатна, у нее мало шансов быть замеченной. Кроме того, в кино некогда экспериментировать, нужно делать банальности на высочайшем профессиональном уровне (подразумевается в первую очередь спринтерская скорость в написании партитуры и отсутствие исполнительских проблем во время записи). И эти плебейско-пролетарские добродетели были Шостаковичем полностью перенесены на симфоническую эстраду. Его симфонии — это «общедоступное чтиво» на очень высоком профессиональном уровне. Они в меру занимательны, в меру скучны, в меру глубокомысленны <...>².

¹ Ф. Гершкович (1906–1989) — композитор, музыковед и педагог родом из Румынии. До войны учился в Вене у А. Веберна и А. Берга. С 1940 года жил в СССР, с 1946-го — в Москве, где снижал авторитет среди музыкальной молодежи 1950–1970-х годов как знаток и пропагандист новой венской школы. Был апологетом австро-немецкой музыки, считал ее единственной достойной внимания (из чего нетрудно сделать вывод о ценности любых его суждений, касающихся Шостаковича).

² Письмо полностью опубликовано в [Гладкова 1999: 47–52], воспроизведено в [Шостакович 2016: 517–520].

Вайнберг

Моисей (при рождении Моше, затем Мечислав) Вайнберг родился в Варшаве в музыкальной семье (его отец был музыкальным руководителем Еврейского театра), там же дебютировал как композитор, а в 1939 году окончил Варшавскую консерваторию как пианист. После вторжения Гитлера в Польшу бежал в СССР; его родители и сестра, оставшиеся в Польше, погибли. В 1939–1941 годах Вайнберг учился композиции в Минской консерватории, затем эвакуировался в Ташкент, а в 1943-м поселился в Москве, где познакомился и сблизился с Шостаковичем. Впоследствии Шостакович посвятил Вайнбергу свой Десятый квартет.

За первое десятилетие жизни в Советском Союзе Вайнберг сочинил три симфонии (1941, 1946, 1949), Симфониетту, Концертино для скрипки и струнных, Концерт для виолончели с оркестром (все — 1948), «Молдавскую рапсодию» для скрипки с оркестром (1949), несколько вокальных циклов и ряд крупных камерно-инструментальных опусов, включая сравнительно широко известный Квintет для фортепиано и струнных (1944). Некоторые из его ранних вещей, включая все три симфонии и Виолончельные концерт, дождались премьеры только после начала «оттепели», тогда как другие вскоре после завершения были исполнены такими выдающимися музыкантами как Эмиль Гилельс, Мария Гринберг, Давид Ойстрах, Квартет имени Бетховена и Квартет имени Большого театра. Тематический материал музыки Вайнберга обычно наделен еврейским колоритом, а методы тематического развития, в Первой симфонии все еще достаточно прямолинейные, становятся более изысканными и содержательными в позднейших произведениях, отмеченных влиянием Шостаковича.

В «ждановщину» Вайнбергу удалось избежать преследований; его Симфониетта 1948 года, посвященная дружбе народов СССР, была даже отмечена Хренниковым как удачный образец крупной инструментальной формы, основанной на фольклорном материале¹. Но в феврале 1953 года он был арестован в связи с так называемым

¹ [Хренников 1949а: 28].

делом врачей¹ и вышел из тюрьмы только в апреле, после смерти диктатора.

В течение следующих четырех десятилетий Вайнбергом был создан солидный корпус произведений всевозможных жанров. В его авторском каталоге — шесть опер, двадцать одна симфония (включая несколько программных, с хором и солистами-певцами), четыре камерные симфонии, две симфониетты, концерты и концертные пьесы для виолончели, скрипки, флейты, трубы, кларнета с оркестром, семнадцать струнных квартетов, множество сонат для разных инструментов, кантаты, вокальные циклы и многое другое. Среди первых интерпретаторов его музыки, помимо тех, кто был упомянут чуть выше, — Кирилл Кондрашин, Рудольф Баршай, Владимир Федосеев, Леонид Коган, Мстислав Ростропович, Тимофей Докшицер и Юрий Башмет. Вайнберг был востребован как композитор прикладной музыки; его известнейшие достижения в этой области — музыка к фильму «Летят журавли» (1957) и к мультфильмам о Винни-Пухе (1969–1972).

Высочайший профессионализм, завидная плодовитость и сотрудничество с ведущими музыкантами-исполнителями, вкуче с очевидной идеологической лояльностью, казалось бы должны были обеспечить Вайнбергу одно из самых видных мест на музыкальной сцене страны. Однако при жизни Вайнберга его крупные и серьезные партитуры большей частью исполнялись либо считанное число раз, либо не звучали вообще. Нет нужды говорить, что такая недооценка Вайнберга (которой он, по-видимому, не придавал особого значения) не имела никакого отношения к его еврейскому или польскому происхождению, равно как и к тому, что он был репрессирован при Сталине. Вполне возможно (хотя и недоказуемо ввиду отсутствия документальных свидетельств), что определенное значение имела близость Вайнберга к Шостаковичу: Вайнберг воспринимался скорее как эпигон Шостаковича, а не как независимый художник с собственным лицом. Действительно, отголоски музыки Шостаковича — характерные мотивные обороты и тембровые сочетания, отчетливо размеренные ритмы, усугубленный минор, про-

¹ Вайнберг был зятем выдающегося актера и режиссера Соломона Михоэлса, чей двоюродный брат, личный врач Сталина Мирон Вовси, стал главным подозреваемым по «делу врачей».

должительная разработка сжатых тематических единиц, «эффекты Четвертой Малера» — слышатся едва ли не во всех значительных опусах Вайнберга. Даже почти вездесущие еврейские интонации могут показаться заимствованиями из арсенала Шостаковича, хотя как раз в данном случае приоритет Вайнберга не вызывает сомнений. Как и Шостакович, Вайнберг был особенно привержен антивоенной и антифашистской тематике.

Ныне, с перспективы прошедших десятилетий, различия между Вайнбергом и Шостаковичем кажутся более существенными, нежели черты сходства. В отличие от Шостаковича, а также от Малера и Бартока, чье влияние на него также неоспоримо, Вайнберг не был особенно склонен к характерным для этих мастеров темповым и динамическим крайностям, гротеску, монументальным драматическим столкновениям; его юмор скорее добродушен, и даже самым трагическим страницам его музыки присущ, как правило, сдержанный, несколько отстраненный тон. С середины 1960-х Вайнберг, подобно некоторым другим советским композиторам его поколения, в том числе прошедшим школу Шостаковича, допускал в свою музыку относительно смелые гармонии, «сонористические» эффекты и элементы так называемой полистилистики.

Своей самой значительной работой Вайнберг считал оперу «Пассажирка»¹, завершённую в 1968 году и никогда не звучавшую при его жизни. Ее либретто (автор — Александр Медведев) основано на одноименной повести польской писательницы Зофии Посмыш (р. 1923) о случайной встрече бывшей надзирательницы и бывшей узницы Освенцима на круизном лайнере спустя полтора десятилетия после окончания войны. Опубликованная в 1962 году, повесть Посмыш вышла по-русски два года спустя. В повести главная коллизия разыгрывается между экс-надзирательницей и ее мужем, уважаемым западногерманским дипломатом, не подозревающим о ее прошлом; под воздействием обстоятельств она вынужденно открывается ему, а он, в свою очередь, вынужден смириться с обретенным новым знанием. Действие оперы разворачивается в двух плоскостях — на лайнере и в концлагере. Сцены в концлагере, в основном добавленные либреттистом, предоставили композитору возможность для создания разнообразных музыкальных номеров, включая

¹ [Никитина 1994: 23], [Fanning 2010: 117].

хоры, арии, монологи и стилизованные народные песни. У главной героини оперы, освенцимской узницы Марты, есть жених-скрипач, также узник. В предпоследней сцене оперы эсэсовцы приказывают ему развлечь их легкой музыкой; вместо этого он играет Чакопу Баха, и они убивают его за непослушание.

Партитура оперы — образец полистилистики, на несколько лет опередивший появление этого термина¹. Спектр использованных в ней идиом простирается от мюзик-холла в сценах великосветских развлечений на корабле, служащих фоном для семейной драмы, до напряженного экспрессионизма, преодолевающего границы расширенной тональности. Немногочисленные лейтмотивы (в одном из которых слышится отголосок первой «Морской интерлюдии» из оперы Бриттена «Питер Граймс») служат эффективным средством, объединяющим контрастные эпизоды в связанное целое. Эпизод с Чакопой Баха — эмблемой высших гуманистических ценностей, звучащей в самых антигуманных условиях и постепенно обрастающей фальшивыми гармониями, — предвосхищает опыты Шнитке по обрисовке низменного, профанного и «негативного» путем нарочитого искажения безупречно гармоничных конфигураций. Отношение к подобному композиционному решению кульминации оперы — вопрос вкуса; ведущий современный специалист по творчеству Вайнберга считает данную сцену «одним из великих моментов оперы XX века»². Как бы то ни было, «Пассажирка» в целом свободна от натурализма и преувеличенного пафоса, а среди ее подлинно «великих моментов» — хоры узников и проникновенные монологи Марты, особенно финальный (на слова Поля Элюара), выражающий скорбь по жертвам и решимость сохранить о них вечную память.

Когда опера была все еще в работе, Шостакович дал ей следующую оценку: «Я слушаю “Пассажирку” в исполнении Моисея Самуиловича Вайнберга в третий раз. Снова потрясен, впечатление идет крещендо. До того как я впервые услышал эту музыку, меня, как и других, беспокоило — как этот симфонист напишет оперу. Но это настоящая опера. Все предыдущие сочинения Вайнберга были дорогой к этой вершине. Помимо своих музыкальных достоинств это сочинение нужное,

¹ Он был введен в употребление Альфредом Шнитке в 1971 году. См. [Холопова, Чигарева 1990: 327–331], [Ивашкин 1994: 143–146].

² [Fanning 2010: 118].

необходимое в наше время»¹. Тем не менее «Пассажирка», не будучи формально запрещена (в 1977 году издательство «Советский композитор» выпустило ее клавиру), так и не была поставлена в СССР. Ее концертная премьера состоялась в Москве только в 2006 году, а сценическая премьера на Брегенцком фестивале 2010 года положила начало серии ее успешных постановок по всему миру.

За «Пассажиркой» последовало еще несколько опер; все они были поставлены без существенных задержек, но и без особого успеха. Наиболее примечательны три оперы на либретто Медведева: «Мадонна и солдат» по рассказу Владимира Богомолова «Зося», действие которого происходит в Польше незадолго до конца войны (1971, пост. 1975, Ленинград), «Портрет» по Гоголю (1980, пост. 1983, Брно) и «Идиот» по Достоевскому (1986, пост. 1991, Москва, в сокращенном варианте с камерным оркестром). В опере «Портрет» «петербургская повесть» Гоголя трансформирована в масштабную психологическую драму о деградации таланта под пагубным влиянием финансового успеха; чтобы высветить эту идею, либреттист и композитор сохранили только часть гоголевского оригинала, обогатив его новыми мотивами и персонажами. В «Портрете» воздействие Шостаковича ощущается заметно сильнее, чем в «Пассажирке», что скорее всего неудивительно, так как ее литературный первоисточник — из того же собрания, что и «Нос». В опере «Идиот» предпринят опыт по музыкальному воплощению центральной сюжетной линии романа Достоевского. Основное внимание уделено душевным драмам и размышлениям главных персонажей; опера изобилует тонко нюансированными монологами и диалогами, тогда как в драматических кульминациях Вайнберг остается верен своему принципу избегать крайностей.

Российское музыкальное сообщество по существу только сейчас приступает к освоению вайнберговского наследия. Между тем на Западе, судя по всему, искусству Вайнберга удалось задеть некоторые чувствительные струны. Стоит процитировать следующие слова с посвященного ему сайта: «В музыке Вайнберга есть нечто божественное — свет, преодолевающий любые ограничения и препятствия и способный изменить мир к лучшему»². Неожиданный

¹ Опубликовано в газете «Советская культура» от 11 марта 1967 года.

² <http://www.music-weinberg.net/music.html>, дата обращения 2.04.2018.

и все еще продолжающийся ренессанс Вайнберга, помимо оперных постановок, многочисленных концертных исполнений и новых записей его музыки (большей частью в интерпретации зарубежных музыкантов) привел к появлению первой (не считая давно устаревшей советской книги¹) монографии о композиторе².

Караев и Сарьян

Самыми видными учениками Шостаковича из «братских» республик СССР были Кара Караев и Газарос (Лазарь) Сарьян. После окончания Московской консерватории оба они сделали в своих республиках выдающуюся карьеру, проявив себя в качестве приверженцев европейского, космополитического подхода к развитию национальной музыкальной культуры.

Караев учился в Бакинской консерватории, в том числе у основоположника современной азербайджанской профессиональной музыки Узеира Гаджибекова (1885–1948). В 1938 году он перевелся в Московскую консерваторию, где его педагогом по композиции был вначале Анатолий Александров (1888–1982), а затем (с 1943 года) Шостакович. Сильным влиянием Шостаковича отмечены первые крупные инструментальные опусы Караева, завершенные в 1946 году, — Вторая симфония *C-dur* и Второй струнный квартет *a-moll*. В том же году Караев и другой азербайджанский студент Шостаковича, Джовдат Гаджиев (1917–2002), удостоились Сталинской премии за совместно сочиненную патриотическую оперу «Родина» (ее премьера состоялась в Баку годом раньше). В 1948 году Караеву была присуждена еще одна Сталинская премия, на этот раз за симфоническую поэму 1947 года «Лейли и Меджнун» по одноименному поэтическому сказанию Низами (XII век). По сравнению с популярными в свое время «симфоническими мугамами» Фикрета Амирова (1922–1984), удостоенными Сталинской премии год спустя, ориентальный элемент в поэме Караева несколько завуалирован и облечен в более «дисциплинированную» форму увертюры-фантазии;

¹ [Никитина 1972].

² [Fanning 2010].

Moderato

The image shows a musical score for a waltz. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Moderato' and 'mf'. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. The second system continues the piece, marked 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 7.6 – К. Караев, «Семь красавиц», Вальс

в аспекте тематического материала произведение отмечено влиянием не только Шостаковича (как и его учитель, Караев демонстрирует склонность к усугубленному минору), но и Чайковского. Следующая работа Караева по Низами, симфоническая сюита «Семь красавиц» (1949), впоследствии расширенная до масштабов четырехактного балета (пост. 1952, Баку), также укоренена в традиции русского музыкального ориентализма. «Космополитический» и «ориентальный» элементы могут сосуществовать в пределах одной фразы или периода – как, например, в теме популярного Вальса (пример 7.6), где первый из этих элементов представлен первым четырехтактом, тогда как во втором четырехтакте утверждается второй элемент с неизбежной увеличенной секундой.

Подобный несколько наивный, по существу провинциальный подход к соединению «локального» и «общего», обычный для музыкальных культур, делающих первые шаги на международной сцене, не характерен для более позднего творчества Караева, где «космополитическое» начало берет верх над «экзотическим», хотя последнее обычно присутствует по меньшей мере на дальнем плане.

С 1946 года Караев занимал ведущие позиции в музыкальной жизни Азербайджана в качестве функционера Союза композиторов

(первый секретарь в 1953–1982 годах) и профессора композиции Бакинской консерватории. По меньшей мере двое из его учеников — его сын Фарадж Караев (р. 1943) и Франгиз Али-Заде (р. 1947) получили международное признание.

Следующим крупным произведением Караева явился балет «Тропюю грома» по одноименному антирасистскому роману южноафриканского писателя Питера Абрахамса (1950–1957, пост. 1958, Ленинград). Партитура, созданная композитором для этой повести о современных Ромео и Джульетте в стране апартеида, сочетает балетную элегантность с широким симфоническим дыханием. Финал, представляющий шествие негодующего народа и иногда исполняемый как отдельный концертный номер, грешит «китчевой» помпезностью; то же можно сказать и о некоторых других страницах балета, несущих идеологическую нагрузку. С другой стороны в произведении есть яркие страницы, рисующие африканскую природу и возвышенные чувства романтических героев; заметное место занимают изобретательно выполненные стилизации европейских и неевропейских танцевальных идиом. «Тропюю грома» — второй, после «Спартака», монументальный послевоенный советский балет на идеологически подходящую тему. Неудивительно, что его автор, хотя и с десятилетним опозданием, был удостоен Ленинской премии, став ее вторым (после Хачатуряна) лауреатом среди композиторов — выходцев с периферии советской империи.

Свое мастерство стилизатора Караев убедительно продемонстрировал в таких партитурах, как цикл симфонических гравюр «Дон Кихот» (1960, на основе более ранней киномузыки), триптих «Ноктюрнов» для голоса и джаз-оркестра на слова афроамериканского поэта Лэнгстона Хьюза (1958) и мюзикл «Неистовый гасконец» по пьесе Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак» (1974). Среди его приношений на алтарь Коммунистической партии, членом которой он стал в 1949 году, — кантата «Наша партия» (1949), хоровой «Гимн дружбе» (1969), оратория-плакат «Ленин» (1970) и т. п. В то же время он интересовался новыми техниками и в 1960-х сочинил два масштабных опуса с использованием додекафонии — посвященную Рудольфу Баршаю четырехчастную Третью симфонию для камерного оркестра (1965) и посвященный Леониду Когану трехчастный Скрипичный концерт (1967). В симфонии двенадцатитоновые ряды сочетаются с квази-фольклорными мелодическими

оборотами. Бодрая ритмика быстрых частей, хоральная фактура и ариозные линии *Andante*, замысловатые контрапункты финала отчетливо указывают на неоклассицистские корни симфонии; общий характер звучания ассоциируется скорее с оживленной атмосферой межвоенного Парижа, чем с Советским Союзом шестидесятых годов. Скрипичный концерт тяготеет к австро-немецкой линии, а в inferнальном марше финала Караев предстает подлинным наследником Шостаковича. В поздние годы Караев сочинял мало, и Скрипичный концерт явился его самым значительным и серьезным достижением¹.

Сын крупнейшего армянского художника Мартироса Сарьяна (1880–1972), Газарос Сарьян до конца 1930-х учился в Ереване, затем переехал в Москву, некоторое время посещал класс композиции В. Шебалина в Музыкальном училище имени Гнесиных, затем был призван в армию, воевал, а с 1945-го продолжил учебу в Московской консерватории, где его педагогами композиции были вначале Шостакович, а с 1948 года Анатолий Александров. С 1950-го до конца своих дней Сарьян преподавал композицию в Ереванской консерватории, в 1960–1986 годах был ее ректором. Самый известный из его студентов, Тигран Мансурян (р. 1939), ныне патриарх армянской музыки, в молодые годы зарекомендовал себя как лидер армянских композиторов-нонконформистов. Повидимому неслучайно некоторые другие видные нонконформисты также вышли из класса Сарьяна — одного из самых просвещенных, широко образованных и свободомыслящих армянских музыкантов своего поколения. При этом Сарьян отнюдь не был плодовитым композитором. Подобно многим своим ровесникам он начинал в традиционной национальной манере, отмеченной неизбежным влиянием не столько Шостаковича, сколько Хачатуряна. В своем самом известном опусе, симфоническом панно «Армения» (1966) по мотивам картин отца, Сарьян все еще выступает как последователь Хачатуряна, хотя и сравнительно изысканный в аспекте гармонического и тембрового колорита. Более оригинальны Скрипичный концерт (1973) и одночастная Симфония (1980). В их тематических конфигурациях распознаются характерные армянские черты, но свойственная этим партитурам «напряженная

¹ Подробно о личности и взглядах Караева см. [Карагичева 1994].

драматургия масштабных структур» уже весьма далека от экстравертной, порой чрезмерно открытой эмоциональности Хачатуряна и его эпигонов. Особенно примечательна Симфония, выполненная неожиданно авангардным для композитора-ветерана языком, богатая динамическими и тембровыми контрастами и «сонористическими» эффектами. Свой творческий путь Сарьян завершил оркестровой Пассакальей (1994) — возвышенно-трагической, как почти все пассакальи его учителя, с масштабной кульминацией близ точки золотого сечения и просветлением в конце.

Галынин

Герман Галынин учился в Московской консерватории у Мясковского и Шостаковича. В его первом крупном оркестровом опусе, Фортепианном концерте *C-dur* (1946), легко узнается почерк представителя школы Шостаковича: быстрые крайние части энергичны, напористы и изобилуют юмористическими деталями, с ними резко контрастирует неожиданно серьезное срединное *Andante*. Сильным влиянием Шостаковича отмечено и Фортепианное трио *d-moll* (1948), четыре части которого носят заглавия из лексикона учителя: Прелюдия, Токката, Пассакалья и Фуга. Более оригинальна «Эпическая поэма» на четыре русские народные темы (1950): дань традиции Балакирева и Бородина, с медленными, торжественными вступлением и заключением и быстрым, широко разработанным средним разделом¹. Несмотря на необычное для 1950 года, противоречащее требованиям «эстетики бесконфликтности» отсутствие оптимистического финала «Эпическая поэма» была удостоена Сталинской премии за 1951 год. К этому времени у композитора развилась неизлечимая душевная болезнь. В 1950 году он написал свое самое объемистое произведение, которое могло бы принести ему новые лавры, — ораторию по юношеской поэме Горького «Девушка и смерть» (той самой «штуке», которая, согласно Сталину, «посильнее чем “Фауст” Гёте»), — но уже не был в состоянии ее оркестровать. В начале 1960-х оратория была завершена

¹ Всесторонний анализ «Эпической поэмы» осуществлен в [Берберов 1986].

известным музыковедом Ю. А. Фортунатовым и передана по радио, но к тому времени она уже успела утратить свою эстетическую и идеологическую актуальность. Самая значительная поздняя работа Галынина — мелодичная, романтическая Ария для скрипки и струнного оркестра (1959).

Борис Чайковский

В 1940-х годах Борис Чайковский учился в Московской консерватории как пианист (у Льва Оборина) и композитор — вначале у Шебалина, затем у Шостаковича, а после его увольнения у Мясковского. Вскоре по окончании консерватории он отказался от пианистической карьеры, чтобы полностью посвятить себя композиции. Среди его сочинений — пять симфоний, четыре инструментальных концерта и еще несколько крупных оркестровых партитур, шесть струнных квартетов, ряд других камерно-ансамблевых опусов, вокальные циклы на стихи русских поэтов XIX и XX веков. Он сочинял также фортепианную музыку (преимущественно в молодые годы), писал для театра и кино (ему принадлежит, в частности, музыка к одному из лучших советских детских фильмов «Айболит-66»), но по меньшей мере в зрелые годы не работал в жанрах оперы и балета, равно как и в крупных хоровых жанрах.

На музыкальной сцене Советского Союза Б. Чайковский всегда занимал обособленную позицию. Некоторые комментаторы усматривали в его творческих установках преемственную связь с Глазуновым и Мясковским¹. Но было бы несправедливо считать его последователем этих консервативных и, пользуясь самокритичным выражением Мясковского, «бескрасочных» классиков. В искусстве конструирования крупной формы Б. Чайковский был несравненно изобретательнее их обоих и, при всей своей приверженности к традиционному гармоническому языку, знал толк в резких диссонансах, ярких красках, неожиданных контрастах, иронии и гротеске. Среди

¹ Наряду с ними упоминались Бородин, Римский-Корсаков, Лядов, Прокофьев, иногда Мусоргский и, естественно, Шостакович [Рахманова 1975], [Лихт 1981], [Григорьева, Головин 1985].

учеников Шостаковича он был, вероятно, одним из самых умелых мастеров по организации «напряженной драматургии масштабных структур» путем последовательной разработки рельефно очерченных сжатых мотивов. Одна из самых привлекательных особенностей его зрелого стиля заключается в постепенном преобразовании таких мотивов, поначалу скорее нейтральных и абстрактных, в экспрессивные напевные линии.

Б. Чайковский твердо придерживался несколько старомодной веры в этическую силу музыки. Его партитуры, как правило, наделены «позитивным» эмоциональным профилем: даже самые драматические конфликты почти непременно приходят к разрешению либо на спокойной и просветленной, либо на яркой утвердительной ноте. Композитор подчеркивал свою неприязнь к «темной беспросветности» в искусстве¹, тем самым фактически противопоставляя себя Шостаковичу. В немногих опусах, не имеющих однозначно «позитивной» завершения, — таких, как мрачный шестичастный Третий квартет 1967 года (предшественник Пятнадцатого квартета Шостаковича, состоящего из шести минорных медленных частей) или одночастный Пятый квартет 1974 года, — отголоски музыки Шостаковича, включая элементы усугубленного минора, слышатся более отчетливо, чем в большинстве других работ Б. Чайковского.

Ранние произведения Б. Чайковского чаще всего основаны на русском или славянском материале (примечательна «Славянская рапсодия» 1951 года на болгарские, польские и чешские темы; редкое исключение — «Каприччио на английские темы», 1954). В позднейшем творчестве русский колорит сохраняется, но его презентация становится менее демонстративной. В Концерте для кларнета и камерного оркестра (1957) и особенно в Квинтете для фортепиано и струнных (1962) Б. Чайковский предстает полностью сформировавшимся мастером, но сравнительно широкая известность пришла к нему лишь после премьеры посвященного Ростроповичу Виолончельного концерта (1964). Четырехчастный цикл наделен подлинно симфоническим дыханием, насыщен драматическими осложнениями и увенчан триумфальной кодой; в партии «протагониста» на первый план выдвинуто не столько виртуозное, сколько ораторское начало — при том, что к солисту, особенно в скерцозной

¹ Цит. по [Федченко 1996: 102].

третьей части, предъявляются высочайшие технические требования. Ростропович был первым исполнителем и нескольких других опусов Б. Чайковского. Многогранная индивидуальность великого артиста подсказала композитору ряд экстравагантных жестов, для него скорее необычных; примечательна шестичастная Партита для виолончели и инструментального ансамбля (1966), где элементы «продвинутого» языка использованы в откровенно ироническом ключе.

Не чужда экстравагантности и трехчастная Вторая симфония (1967). Ее первая и самая объемистая часть построена как серия контрастных эпизодов — своего рода рапсодия, изображающая суету современной жизни. Незадолго до конца части суматошное движение успокаивается под воздействием внезапных «гостей» из мира вечных ценностей, представленного здесь цитатами из Моцарта, Бетховена, Баха и Шумана. В конце шестидесятых, до появления Пятнадцатой симфонии Шостаковича и Первой симфонии Шнитке, прием переноса музыкального повествования в возвышенную плоскость путем использования цитат из общепризнанной классики обладал несомненной новизной. Впрочем, в творчестве Б. Чайковского этот опыт «полистилистики» оказался едва ли не единственным. Медленная средняя часть, выдержанная в характере ноктюрна, но не свободная от драматических и гротескных моментов, сменяется финалом, построенным по схеме большого *crescendo* с последующим более сжатым *diminuendo*; целое завершается мажоро-минорным трезвучием, по-видимому символизирующим непреодолимость жизненных противоречий.

Вторая симфония — не только самое длинное, но и самое причудливое по форме и яркое по колориту из всех крупных произведений Б. Чайковского. Ее можно назвать вершиной, условно говоря, «барочной» линии в творчестве композитора. В большом одночастном Скрипичном концерте (1969) и пятичастном Фортепианном концерте (1971) «барочное» начало проявляется во внезапных сдвигах темпа и настроения, причудливо искаженных контурах некоторых фраз, настойчивых повторах простейших мотивов (первая часть Фортепианного концерта — едва ли не первый в русской советской музыке образец репетитивного минимализма, напоминающий музыку Стива Райча или Филипа Гласса). В шестичастной Камерной симфонии (1967), предназначенной для оркестра Р. Баршая, композитор предпринял опыт неоклассицистской стилизации. Одна из вершин его «классицизма» (в противоположность «барокко») —

«Тема и восемь вариаций» для оркестра (1973): архитектурно совершенная конструкция примерно того же масштаба, что и брамсовские «Вариации на тему Гайдна». Тема проста и выразительна, интенсивность контрастов между вариациями постепенно нарастает вплоть до торжествующей кульминации в финале.

Любимым поэтом Б. Чайковского как композитора вокальной музыки был Николай Заболоцкий — бывший обэриут, ставший к концу жизни одним из самых глубоких мыслителей в русской поэзии, пантеист по мировоззрению и традиционалист в своем отношении к форме. Финал камерной кантаты «Знаки Зодиака» (1974) написан на текст одного из шедевров Заболоцкого периода ОБЭРИУ (в остальных частях использованы слова Тютчева, Блока и Цветаевой, вектор смыслового движения направлен от лирики к фантастике и эксцентрике), а вокальный цикл «Последняя весна» (1980) всецело основан на поздних стихах Заболоцкого. Поздние оркестровые произведения Б. Чайковского — «Севастопольская симфония» (1980), симфоническая поэма «Подросток» с облигатной партией виолы д'аморе (на основе музыки к одноименному фильму по роману Достоевского, 1984), симфоническая поэма «Ветер Сибири» (1984), «Музыка для оркестра» (1987), «Симфония с арфой» (1993) — романтичны по тону и стилю и богаты запоминающимися мелодическими идеями, которые часто вырастают в результате тематического развития как бы из глубин музыкальной ткани; каждая такая идея — своего рода бонус для слушателя¹.

Как и Вайнберг, Б. Чайковский не слишком заботился о популяризации собственного творчества и, несмотря на некоторые знаки официального признания (Государственная премия, звание Народного артиста), оставался в тени многих других, не обязательно более достойных лауреатов и народных артистов. Есть основания надеяться, что вслед за вайнберговским ренессансом в мире наступит и ренессанс Б. Чайковского — композитора, о котором с не меньшими основаниями, чем о Вайнберге, можно сказать, что в его музыке «есть свет, способный изменить мир к лучшему». Во всяком случае за последние годы был переиздан ряд старых записей его музыки и появилось некоторое количество новых.

¹ Об особенностях музыкального языка Б. Чайковского см. [Лейе 1985]. Самый полный на сегодняшний день источник сведений о его жизни и творчестве — [Корганов 2006].

Бунин

Револь Бунин — еще один композитор того же поколения, чья музыка, по-видимому, заслуживает более пристального внимания. Бунин учился в Москве, в том числе у Г. Литинского и В. Шебалина; студентом класса Шостаковича он был с 1943-го до окончания Московской консерватории в 1945-м. Шостакович был высокого мнения о Бунине¹ и выбрал его своим ассистентом в Ленинградской консерватории, но в 1948 году, после увольнения Шостаковича, Бунин вынужденно оставил работу и вернулся в Москву, где некоторое время служил редактором в музыкальном издательстве, а затем сосредоточился на композиции. Его наследие включает девять симфоний, четыре инструментальных концерта, ораторию «Веди нас, дорога» на тексты из пьес Шекспира (1964) и множество менее значительных работ. Среди первых исполнителей его произведений — Р. Баршай, Л. Коган и Г. Рождественский. Посвященный Баршаю ранний Альтовый концерт G-dur (1953) позволяет судить о сильных и слабых сторонах композитора, в значительной степени присущих и его более поздним работам. В медленной музыке он демонстрирует несомненный мелодический дар и способность к интересной тематической работе; он знает толк в колоритной инструментовке и виртуозном письме для солирующего инструмента. С другой стороны, в быстрой музыке ему часто не хватает тематической изобретательности, он склонен злоупотреблять оstinатными повторами и тематически бессодержательным «рамплиссажем». Эти недостатки менее заметны в его лаконичном Фортепианном концерте g-moll, сочиненном в 1963 году для Татьяны Николаевой; концерт красноречиво свидетельствует об увлеченности Бунина музыкой Стравинского (чье Каприччио для фортепиано с оркестром впервые прозвучало в СССР годом раньше в исполнении Николаевой и оркестра под управлением автора). В отношении живости и разнообразия ритмики это произведение превосходит другие доступные работы Бунина, отмеченные преимущественным влиянием Шостаковича, —

¹ См., в частности, [Баршай 2013: 130].

при том, что в музыке Бунина отчетливее слышится характерная русская интонация. Посвященная Шостаковичу Шестая симфония d-moll (1966), Восьмая симфония g-moll для большого камерного оркестра (1970) и сочиненный для Когана Скрипичный концерт («Концертная симфония») d-moll (1972) позволяют судить о Бунине как о незаурядном мастере музыкальной архитектуры, сочинявшем серьезную симфоническую музыку в духе учителя.

Тищенко

Но самым преданным последователем Шостаковича-симфониста был, несомненно, Борис Тищенко. Он учился композиции у Уствольской в музыкальном училище при Ленинградской консерватории, затем в консерватории у авторитетных композиторов и педагогов Вадима Салманова (1912–1978), Виктора Волошинова (1905–1960) и бывшего ученика Шостаковича Ореста Евлахова (1912–1973), а в 1962–1965 годах совершенствовался в аспирантуре под руководством самого Шостаковича, весьма высоко ценившего его талант¹. В знак своей особой симпатии Шостакович в 1969 году переинструментировал сочиненный еще в 1963-м Первый виолончельный концерт Тищенко (в авторской версии предусматривающий оркестр из 17 духовых, ударных и фисгармонии). Тищенко, в свою очередь, отредактировал юношеское Трио Шостаковича соч. 8 и оркестровал его вокальные циклы «Сатиры» и Четыре стихотворения капитана Лебядкина.

Следуя принципам Шостаковича, Тищенко сочинял музыку «больших идей», насыщенную драматическими конфликтами. Он разделял с Шостаковичем склонность к противопоставлению «высоких» и «низких» музыкальных идиом, к протяженным медитативным линиям как «вместилищам» наиболее возвышенного и глубокого содержания, к подробной разработке сжатых тематических элементов и их радикальной семантической трансформации, к иронии и гротеску, к инфернальным остинато и апокалиптическим

¹ Об этом свидетельствуют, в частности, некоторые его письма к Тищенко, опубликованные в [Шостакович — Тищенко 1997].

кульминациям. В его техническом арсенале фигурировали приемы организации нерегулярной ритмики, частично заимствованные у Стравинского и Мессиана, элементы серийной техники и пуантилизма, мотивы из русского и «экзотического» фольклора.

Основную часть наследия Тищенко составляют объемистые партитуры со сложной, тщательно рассчитанной архитектурной. Между 1961-м и 1995 годом он сочинил семь пронумерованных пятичастных симфоний. Шесть из них предназначены для больших составов и отличаются монументальными масштабами. Таковы, в частности, симфония с хором «Марина» на слова Цветаевой (по общему счету вторая, 1964), почти двухчасовая Четвертая для двух больших оркестров, где каждая часть представляет собой законченную симфонию (1974), и посвященная памяти Шостаковича Пятая (1976), в которой наряду с монограммой DSCH разрабатывается фигура BSCHSCH – Boris Schüler Schostakowitschs («Борис ученик Шостаковича»). Особняком стоит Третья симфония (1966), предназначенная для камерного оркестра и посвященная Шостаковичу; ее первые четыре части образуют единое целое, озаглавленное «Размышления», со спокойной диатоникой в начале и конце и драматическими осложнениями и хаосом в срединных разделах, тогда как пятая часть выделена в сосредоточенный «Постскрипtum». В программной симфонии «Хроника блокады» (1984) Тищенко прямо апеллирует к языку и тематизму «Ленинградской симфонии» учителя. С конца 1990-х Тищенко работал над циклом симфоний по «Божественной комедии» Данте.

Унаследованная от Шостаковича предрасположенность к масштабной конфликтной драматургии проявляется и в других работах Тищенко, включая фортепианные сонаты (из них наиболее известна Седьмая, 1982, с партией колоколов), квартеты, инструментальные концерты. С этой точки зрения особенно примечателен огромный Второй скрипичный концерт, названный «Скрипичной симфонией» (1981), но даже в Концерте для арфы с оркестром (1977) композитор стремится преодолеть известную ограниченность сольного инструмента, чтобы создать подлинно напряженную инструментальную драму в своей обычной манере. Особое место в наследии Тищенко занимает «Реквием» для сопрано, тенора и оркестра на слова Ахматовой (которую композитор знал лично), сочиненный «в стол» в 1966 году, когда поэма

все еще была под запретом. «Реквием» Тищенко был впервые опубликован и исполнен в СССР только на исходе «перестройки», в 1989-м. Музыка его одноактного балета «Двенадцать» по Блоку (1964) и трехактного балета с хором «Ярославна» («Затмение») (по «Слову о полку Игореве», 1974) так же бескомпромиссно сложна и драматически насыщена, как и его главные произведения концертных жанров.

Как и у многих других композиторов его поколения и культурного круга, у Тищенко за музыкальным повествованием кроется некая идейно-этическая подоплека, во многих случаях воплощаемая через столкновения контрастных идиом, наделенных разными «этическими индексами»¹. Значительная часть его партитур, при всех различиях между ними, разворачивается по одной и той же обобщенной схеме:

В лучших и наиболее своеобразных произведениях Тищенко видна характерная для него драматургическая фабула, которая включает следующие этапы: первый — вызревание в органически растущей однородности внутреннего контраста, второй — достижение кризисной кульминационной точки нагромождением или, наоборот, распадом материала, третий — отчуждение этого материала, сопоставление его с чем-то совсем далеким и непредсказуемым <...>, четвертый этап — переоценка ценностей, переход в другое измерение — от мира объективных событий в мир чисто нравственных представлений².

Согласно другому автору типичная для Тищенко «фабула» включает шесть стадий: «начало», «рост», «кризис», «катастрофу», «преодоление» и «итог»³. Оба комментатора подчеркивают значимость стадии «роста», то есть постепенной качественной трансформации, ведущей к конфликтам и катаклизмам и, далее, к своего рода моральному итогу. В другом музыковедческом исследовании обычный для Тищенко метод извлечения целостной формы из исходной однородности (часто из одногласной линии) описывается следующим образом:

¹ Источник термина — [Арановский 1979: 161].

² [Холопова 1994: 67–68].

³ [Кац 1986: 26 и след.].

Тищенко всегда начинает свои композиции с элементарнейшего самообнаружения музыки и, постепенно «расшатывая» устойчивость первого элемента, растит из него, как из зерна, всю форму. Идея роста пронизывает все его сочинения, определяя конфигурацию целого, обязательность фактурного развития, кульминации и последующего свертывания формы в исходное зерно¹.

«Свертывание в исходное зерно», однако, не сводится к простому возвращению на круги своя. Это результат сложного процесса движения по спирали²: конец может быть внешне похож на начало, но он уже относится к другому порядку вещей — скорее «нравственному», нежели «объективному».

Все это звучит убедительно, но эмпирическая реальность музыки Тищенко слишком часто производит не столь убедительное впечатление вследствие чрезмерно подробной разработки тематических «зерен», приводящей к тому, что музыка, особенно на срединных стадиях драматургической «фабулы», теряет художественную привлекательность; настойчивое стремление к содержательности то и дело оборачивается однообразной тяжеловесностью. Очевидно, Тищенко принял близко к сердцу то место из письма Шостаковича от 26 октября 1965 года, где учитель отстаивает важность «морализаторства» в искусстве (приводя Евтушенко в качестве позитивного примера) и утверждает, что отсутствие добра, любви и совести в музыке, литературе и живописи не может быть возмещено ни оригинальными звукосочетаниями, ни изысканными рифмами, ни ярким колоритом³. Дух морализаторства превалирует над эстетическими соображениями в особенности в крупных инструментальных опусах, созданных после Третьей симфонии; большей частью они представляют собой различные версии одной и той же схемы, сконструированные без особой заботы о красоте и изысканности.

Некоторое противоречие между высоким этосом музыки и ее эстетическими качествами заметно и в «Реквиеме». Гражданское

¹ [Арановский 1979: 112–113]. Об излюбленной драматургической схеме Тищенко см. также [Рыжкова 1979: 60].

² [Кац 1986: 49–50].

³ [Шостакович — Тищенко 1997: 19].

мужество Тищенко, конечно, вне сомнений, однако трудно пройти мимо того обстоятельства, что маньеристичные, аффектированные, порой почти невыносимо затянутые фразы в партиях солистов, шокирующие квази-экспрессионистские эффекты в оркестре и замысловатые хитросплетения серийной техники абсолютно не вяжутся с поразительной простотой поэзии Ахматовой: «Для них соткала я широкий покров // из бедных, у них же подслушанных слов».

Как бы то ни было, Тищенко был одной из наиболее значительных фигур на музыкальной сцене Ленинграда / Санкт-Петербурга. Он принял эстафету своего учителя не только как композитор, но и как педагог, став одним из ведущих преподавателей композиции в Ленинградской / Санкт-Петербургской консерватории¹. С его смертью в 2010 году фактически завершилась эпоха музыки «больших идей», требующих для своего воплощения сложных монументальных симфонических форм в традициях и духе Шостаковича.

Послесловие

Видимо нет оснований огорчаться по поводу того, что эта эпоха осталась в прошлом. Новое время — новые песни. В любом случае это не значит, что музыка Шостаковича тоже утратила жизненность. Оторвавшись от своего советского контекста, отрешившись от своей идейной подоплеки, она продолжает звучать и срывать аплодисменты на всех широтах, и на горизонте не видно признаков того, что Шостакович уступит свое высокое место в рейтинге наиболее часто исполняемых композиторов-классиков.

¹ Один из его учеников, композитор и музыкальный критик Борис Филановский (р. 1968), выступил в год столетия Шостаковича с критикой методов своего учителя (не упоминая его имени) и других консерваторских педагогов, строящих все свое преподавание на «монотеистическом» (по выражению Филановского) культе Шостаковича. Эта статья вызвала некоторую полемику, ее автора упрекали в «геростратовщине» — см., в частности, [Шостакович 2016: 707–713], — но ее основная идея кажется более чем справедливой: процесс воспитания современного творческого музыканта уже не может ориентироваться преимущественно на Шостаковича и игнорировать другие явления новой музыки, иногда предельно далекие от Шостаковича и никак не связанные с ним.

Искусство Шостаковича пропитало своими соками не только музыку представителей его школы, а также иных запоздалых приверженцев музыки «больших идей», не желающих признавать собственную анахроничность (причем не только и даже не столько в России и бывшем СССР, сколько за его пределами, — вспомним хотя бы такого эпигона Шостаковича, как поздний Пендерецкий), но и продукцию представителей альтернативного направления, возникшего в СССР на склоне лет Шостаковича и не демонстративно, но решительно противопоставившего себя советскому официозу. Имена лидеров первого поколения советских нонконформистов хорошо известны: Андрей Волконский (1933–2008), Эдисон Денисов (1929–1996), Арво Пярт (р. 1935), Валентин Сильвестров (р. 1937), Альфред Шнитке (1934–1998) и София Губайдулина (р. 1931) (порядок перечисления примерно соответствует хронологии появления их первых подлинно зрелых работ). Никто из этой плеяды не был учеником Шостаковича и только Денисов на раннем этапе пути поддерживал постоянный личный контакт с ним¹. Но, безусловно признавая самобытность каждого из упомянутых мастеров, нельзя не отметить, что почти все они в начале своего пути откровенно подражали Шостаковичу. Тема «молодые советские нонконформисты как маленькие шостаковичи» представляется весьма перспективной для историков новой музыки. Многие (а иногда почти все) страницы таких опусов как Фортепианный квинтет Волконского (1954) и его же Альтовая соната (1955), Соната для двух скрипок Денисова (1958), оратория Шнитке «Нагасаки» (1958), Фортепианный квинтет Губайдулиной (1957) и Струнный квартет Пярта (1960) кажутся вышедшими из-под пера Шостаковича; заинтересованный читатель сможет самостоятельно оценить стилистическое сходство этих опусов (записи которых доступны в Сети) с музыкой мэтра. Кажется, один только Сильвестров избежал его влияния.

Со временем внутри этой группы произошло стилистическое расслоение, и к середине 1970-х названных композиторов объединяла

¹ Письма Шостаковича к молодому Денисову — в то время занимавшемуся композицией студенту физико-математического факультета Томского университета, — опубликованы в [Холопов, Ценова 1993: 172–183]. Некоторые суждения Денисова о Шостаковиче воспроизведены в [Шостакович 2016: 504–508].

разве что независимость от советских идеологических догм. Конечно, искусство каждого из них также заслуживает того, чтобы именоваться музыкой больших идей, — только эти идеи уже иного порядка, более абстрактного, духовного и даже прямо религиозного¹, не столь тесно связанные с реалиями современной жизни или со «старомодным» морализирующим гуманизмом, к которому апеллировал Шостакович в упомянутом письме к Тищенко (и от которого отошел в Четырнадцатой симфонии).

В качестве духовного преемника Шостаковича выдвинулся Шнитке — при жизни несомненно самый популярный представитель группы. На вопрос о том, считает ли он себя последователем классика, Шнитке дал следующий ответ: «Безусловно, я — независимо от своего желания — этим последователем являюсь. Но я не являюсь его с о з н а т е л ь н ы м последователем (как, например, Борис Тищенко)»². Шнитке сближает с Шостаковичем природа наиболее важных для него «больших идей»: конфликт одинокой, страдающей человеческой души и чуждого, вульгарного, равнодушного или враждебного окружения; судьбы высокой культуры в хаотичном и суетном современном мире; неспособность художника, воспитанного в условиях современной цивилизации, избавиться от разъедающего душу скепсиса. «Чистый» авангардный стиль оказался для Шнитке недостаточным для воплощения столь серьезных мировоззренческих идей, и на рубеже 1960–1970-х годов композитор пришел к так называемой полистилистике. Этот придуманный самим Шнитке термин указывает на объединение в рамках одной партитуры нарочито несовместимых стилистических элементов, когда прямые и видоизмененные цитаты из музыки прошлого, а также музыки массовых жанров, и/или авторские имитации известных музыкальных стилей помещаются в сложный современный диссонантный контекст. Как «полистилист» Шнитке выражает ту тенденцию к недиалектически расщепленному виде-

¹ О движении от обобщенной, не вполне «сфокусированной» религиозности (часто тяготеющей к гностицизму) к формам, связанным с конкретными церковными традициями и церковной обрядностью, происходившем в поздней советской музыке (причем не только внутри ее неконформистского сегмента), см. [Акопян 2013].

² [Ивашкин 1994: 81]. Собеседник Шнитке, виолончелист и музыковед Александр Ивашкин (1948–2014), посвятил вопросу о взаимоотношении творческих принципов обоих композиторов специальную статью [Ivashkin 1995].

нию мира, о которой шла речь вначале в связи с «Носом», а затем в связи с Четырнадцатой симфонией. Наложение разнородных стилистических пластов во многих его репрезентативных произведениях 1970-х и первой половины 1980-х годов — самого плодотворного периода его творческой биографии — служит созданию картины мира, построенного на неразрешимом дуализме высокого и низкого, «позитивного» и «негативного», светлого и темного, духовного и профанного. Первые члены этих пар представлены включениями тональной или архаически-модальной музыки (как правило, медленной и «идеальной» по духу, поданной в виде цитат, стилизации, иногда почти незаметных или рассредоточенных намеков), вторые — вторжениями остигатных ритмов и эстрадно-танцевальных мотивов. Более или менее неортодоксальные приемы — атональные мелодические линии, кричащие динамические контрасты, фактурная алеаторика, резко диссонантные гармонии — используются для обрисовки зловещей, причудливой, отталкивающей или агрессивной среды; под ее влиянием «идеальные» темы могут деформироваться, приобретая неестественный, болезненный облик.

В сходном смысловом ключе, пусть не так последовательно и эффективно, полистилистику разрабатывали и некоторые другие видные советские композиторы, причем не обязательно из числа открытых нонконформистов (о полистилистике у Вайнберга и Б. Чайковского было сказано выше). Противопоставление стилистически разнородных идиом, олицетворяющих разные, по существу непримиримые аспекты расщепленного мира, стало едва ли не общим местом в поздней советской музыке. Это была в своем роде естественная и в условиях идеологических послаблений 1960–1970-х годов по видимому неизбежная реакция на законченно «моностилистический» идеал официально одобренной эстетики. Нам важно еще раз подчеркнуть, что первопроходцем и в этом процессе был не кто иной как Шостакович.

Ахматова вовсе не преувеличила, назвав время своей жизни «эпохой Шостаковича». «Феномен Шостаковича» пронизывает всю культуру этой эпохи и навсегда останется ее важнейшим и достовернейшим документальным свидетельством, доказывающим способность человеческого духа извлекать пользу даже из самых неблагоприятных обстоятельств. Шостакович был и жертвой режима,

и одним из его столпов, а его искусство, в своих лучших образцах глубоко метафизическое и общечеловеческое, сделалось одной из немногих безусловно качественных — наряду с оружием, балетом и хоккеем — статей советского экспорта. Перефразируя известную мысль Гоголя о Пушкине можно сказать, что Шостакович — образец советского человека в его высочайшем развитии, каким он уже не явится, судя по всему, никогда. Если Пушкин — «всё» русской культуры, то Шостакович стал «всем» для культуры советской. Фигура Шостаковича — олицетворение современного художника в том понимании, которое, вероятно, могло возникнуть только на советской почве: «это не тот, кто высится над людьми, или отличается, или отделяется... Но это — один из всех, понимающий один за всех. И из всех типовых судеб его судьба самая типовая»¹.

¹ Суждение Мандельштама приводится по [Гинзбург 1989: 292].