

Татьяна Владимировна Цареградская
tania-59@mail.ru

доктор искусствоведения, профессор
кафедры аналитического музыкознания
Российской академии музыки имени
Гнесиных

Prof. Tatyana V. Tsaregradskaya, D.A.
tania-59@mail.ru

Analytical Musicology Department of the
Gnesins Russian Academy of Music

Музыка советской эпохи: сто лет спустя

Рецензия на книгу: *Hakobian L. Music of Soviet Era: 1917–1991. Second edition. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. xvi, 512 p. (Routledge Russian and East European Music and Culture)*

Аннотация

Рецензия посвящена вышедшей в одном из крупнейших британских издательств («Routledge») книге Л. О. Акопяна «Музыка советской эпохи: 1917–1991». Рассматриваются основные идеи, формирующие концепцию автора, вопросы периодизации отечественной музыкальной культуры советского периода, ее основные герои, особое внимание уделяется некоторым наиболее впечатляющим герменевтическим находкам автора в трактовке ряда выдающихся сочинений.

Ключевые слова

советская эпоха, музыкальное искусство, творчество советских композиторов, Левон Акопян, Дмитрий Шостакович, Сергей Прокофьев

Music of the Soviet Era: a Hundred Years Later

Review of the book: *Hakobian L. Music of Soviet Era: 1917–1991. Second edition. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. xvi, 512 p. (Routledge Russian and East European Music and Culture)*

Abstract

The review discusses the book by L. Hakobian “Music of Soviet Era: 1917 – 1991” published by one of the biggest publishing houses in Britain (“Routledge”). Main ideas and conceptions of the book are considered as well as periodization of the Soviet musical culture and its main heroes; special attention is paid to some of the most impressive hermeneutic interpretations of some outstanding compositions.

Keywords

Soviet epoch, musical art, work of Soviet composers, Levon Hakobian, Dmitri Shostakovich, Sergei Prokofiev

Несмотря на то, что книга Левона Акопяна «Музыка советской эпохи: 1917–1991» предельно точно фиксирует хронологические границы материала, год ее выпуска в крупнейшем британском издательстве «Routledge» — 2017 — весьма красноречив. Конец советской эпохи позади, сто лет со времени Октябрьской революции прошло, и возникает очень символичная возможность окинуть единым взором прошлое отечественной музыкальной культуры — каким оно видится сегодня, век спустя.

Последние годы были отмечены в российском музыкознании несколькими яркими книгами, в которых глубоко трактуются процессы, происходившие в советской музыке. Так, в 2010 году Екатерина Власова опубликовала монографию «1948 год в советской музыке» [3], утвердившую «противовес официальной истории советской музыкальной культуры» [7, 140], а в 2014 появилось исследование М. Г. Раку «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи» [10], показавшее, каким непростым делом было адаптирование классической музыки в Советской стране. Эти работы задают новый уровень анализа советского наследия, его рецепции и интерпретации. В этот ряд вписывается и книга Л. О. Акопяна. В подходе ученого сегодня очевиден целостный взгляд на эпоху, ее широкий охват, ее мировые резонансы, ее драматизм. И хотя книга Акопяна написана по-английски для англоязычного читателя, русскоязычному интеллектуалу она нужна не меньше. Представляется, что ряд позиций в книге Акопяна трактуются по-новому, в непривычном для отечественного читателя свете.

Единая точка зрения. Сама идея описать всю эпоху советской музыки с позиции «авторского» видения весьма нетрадиционна для отечественной музыкальной историографии. В нашей стране получила распространение манера писать коллективные монографии и учебники — возможно, потому, что так выходило проще и на первый взгляд глубже: каждый изучал свой фрагмент картинки, и затем из фрагментов складывалось целое (не будем развивать мысль о том, что из кусочков целостность не складывается). Хотя сегодня можно насчитать немало недочетов в вышедших работах и предъявить ряд претензий авторам, не будем чересчур строги: благодаря этим людям и их труду мы имеем возможность знакомиться с фактологией советской музыкальной культуры, и в целом это поколение работ сегодня востребовано — оно используется прежде всего в учебных заведениях и рассчитано на студенческую аудиторию, задает азы понимания. Русскоязычные же труды обобщающего типа, посвященные советскому периоду музыкальной культуры, которые были бы созданы одним автором, нам неизвестны¹. Книга Акопяна в этом смысле — исследование пионерское, ее пафос состоит в глубоком историческом и культурологическом осмыслении феномена советской музыки *в целом*. Такой в буквальном смысле феноменологический подход делает возможным восприятие книги как профессиональным сообществом, так и за его пределами. Можно сказать, что предполагаемый читатель книги — это «среднестатистический академик», и к тому же не обязательно музыкант. Для такого читателя в тексте имеется изобилие контекста — данные из истории страны, истории других искусств, красивые сравнения и остроумные аналогии. Это накладывает особый отпечаток на весь тон повествования, местами ироничный и в меру «остраненный», удивительно непохожий на сложившуюся стилистику трудов о музыке советского периода. Впрочем, для музыканта здесь также масса интересного: углубленные детальные теоретические разборы (например, раздел о Рославце, сравнительная характеристика Восьмой и Девятой симфоний Шостаковича), подробные исторические экскурсы (например, обзор творчества советских композиторов военного периода).

¹ Из переведенных на русский язык отметим замечательную книгу Детлефа Гойови «Новая советская музыка 20-х годов» [4], отдадим должное и усилиям Ричарда Гарускина [12], однако охват материала в упомянутых книгах все же значительно локальнее, чем у Акопяна.

Концепция. Концепцию книги нелегко «уложить» в какую-то единую формулу. Внешне, с одной стороны, развертыванием дискурса руководит метафорическая «дуга» от Серебряного века к «Бронзовому»²; с другой — неизбежной оказывается опора на значение исторической фигуры Сталина. Вся эта причудливая «эклектика»³ отразилась в названиях трех крупных разделов:

1. Отголоски Серебряного века и «буря и натиск» советского модернизма;
2. Музыка сталинского времени;
3. 1953 год и после: «Бронзовый век».

Если метафора «Серебряный век» уже не нуждается (или почти не нуждается) в комментариях, то выражение «Бронзовый век» по отношению к советской музыкальной культуре, кажется, введено впервые. И это также позволяет видеть не просто историю музыки, но некую метаисторию. Идущие от Гесиода метафоры «золотого», «серебряного» и «бронзового» веков характеризуются последовательной деградацией. «Трудное состояние» музыкальной культуры в послесталинскую эпоху во многом согласуется с этой формулой. Музыкальная культура «Серебряного века» (и, по инерции, первых послереволюционных лет) поражала своей изысканностью и эстетизмом, потрясала размахом и творческим полетом; музыкальная культура «Бронзового века» отличалась понятной несвободой и разной степенью тенденциозности, которой, впрочем, смогли избежать наиболее одаренные музыканты, платившие за это подчас очень высокую цену.

Но если отвлечься от названий разделов и оценить внутреннюю рубрикацию, то можно увидеть иную, не-политическую и не-метафорическую связующую нить. Еще раз взглянем на оглавление более детально:

Часть 1. Отголоски Серебряного века и «буря и натиск» советского модернизма

1. Расстановка сил на музыкальной сцене времени раннего пост-революционного периода

2. Возвышение Шостаковича

Часть 2. Музыка сталинского времени

3. Начало «большого советского стиля». «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича и первые обвинения в формализме

4. Вторая половина тридцатых: время «зрелости» советской музыки

5. Война и первые послевоенные годы

6. 1948 и после

Часть 3. 1953 год и после: «Бронзовый век»

7. Введение: ход событий

8. Шостакович в период 1953 – 75

9. Ученики Шостаковича

10. Московский авангард: «большая тройка» и другие

11. Инновационные тенденции за пределами России

12. О некоторых «независимых» и «умеренных»

Заключение.

² По отношению к конкретному этапу русской культуры использование понятия «Бронзовый век», соотносимого с годами после смерти Сталина вплоть до периода «перестройки» в СССР, связано с литературоведческими исследованиями поэта и писателя В. К. Богатищева-Епишина (псевдоним — Слава Лён). Понятие зародилось в 1960-х годах в среде поэтов неконформистского направления как экстраполяция на современность логики смены исторических этапов в рамках традиционных представлений об истории русского поэтического искусства (XIX век — Золотой век, конец XIX – начало XX века — Серебряный век). — *Прим. ред.*

³ Говоря об эклектике, мы хотели бы уточнить, что это вовсе не подразумевает негативного оценочного смысла, а просто указывает на множественность оснований, которые руководили автором — что, по всей видимости, является неизбежным следствием свойств самой эпохи — ее чудовищной идеологизированности и политизированности, которые противостояли неизбежности развития искусства по своим собственным законам.

Ключевой для внутренней рубрикации, как видно, оказывается фигура Шостаковича, которая здесь в некотором роде персонифицирует собой советский период в музыкальном искусстве. Его творческий путь (с 1922 года, если считать от первого репертуарного сочинения, Трех фантастических пьес ор. 5, — по 1975 год) полностью вписывается в рассматриваемый период. И, наверное, это правильно — действительно, чья еще судьба отразила с такой силой все перипетии эпохи? Есть, правда, ощущение некоей гипертрофии персонажа, его исключительности, ощущения его как «главного героя» эпохи, а всех остальных — как фона. Хотел ли этого автор? Во всяком случае, «роман о Шостаковиче» сложился: в нем есть завязка, перипетии, параллельные сюжетные линии, лирические отступления и эпилог, о чем мы скажем в свое время.

Метод. В концепцию книги входят также и некоторая «микстовость» метода: при господстве хронологии в ней присутствует и яркая эссеистская линия, отраженная в свободном ходе мысли автора, щедро рассыпанных на страницах аналогиях, параллелях, неожиданных интерпретациях, — и строгая историчность, особенно заметная в одном из ценнейших разделов книги (хронологической таблице, строго фиксирующей объективный «ход вещей»). Но, пожалуй, самым главным аспектом оказывается увлекательная герменевтика, связанная с интерпретацией художественного содержания тех или иных произведений. Понимая герменевтику не в самом строгом философском значении, мы хотели бы отметить именно те ее особенности, которые чаще всего использует Л. Акопян: поиск смыслов, в том числе скрытых; комментарии к тому или иному произведению; реконструкция творческого процесса как ход к пониманию; введение контекстных сравнений, которые по большей части помогают нам видеть до сих пор невидимое. Так, Хачатурян оказывается на одной «параллели» с де Фальей или Вила-Лобосом; значение Мясковского, Шапорина, Кабалевского оказывается сопоставимым со значением Онеггера, Мартину, Копленда. В результате уменьшается и практически исчезает та незримая граница, которую часто ощущают отечественные музыковеды: зарубежная культура живет в их сознании будто отдельно от российской.

Нарратив (который можно было бы назвать и «макронарративом», если следовать Лиотару [8] — но, учитывая тот негативный смысл, который вложили в это понятие философы-постструктуралисты, мы все же остережемся это делать) складывается в некое повествование, построенное по законам классического литературного сюжета: завязка — развитие действия — кульминация — развязка. Если развивать эти литературные аналогии, то можно также сказать, что в сюжете у Акопяна присутствует в качестве определяющего хроникальное время, и сам сюжет выстроен по линии следования событий. События дифференцируются на общеполитические и общеисторические (революция, борьба политических течений, война, те или иные знаковые документы и идеи эпохи), культурные (премьеры, фестивали, конкурсы), индивидуальные (судьба того или иного композитора или музыканта — или произведения). Переплетение индивидуальных судеб композиторов и их произведений с внешней канвой изложения образует некое подобие хроники или саги. Ощущению эпичности повествования помогает рефренное выражение «be that as it may» — «как бы то ни было», «так или иначе», — которое как раз и дает возможность почувствовать остранение, совершенство и завершенность всего происходящего.

Отправной точкой всей книги служат два эпитафия: первый — из монографии С. Аверинцева «Поэтика ранневизантийской литературы» [1], одной из тех работ, которые служили «научным камертоном» искусствоведческому сообществу конца 1970-х — 1980-х годов; второй — из эссе виднейшего российского художника-концептуалиста И. Кабакова «О возможности построения рая в отдельно взятом аду» [6]. И если

последний говорит сам за себя, то относительно первого возникают раздумья. Прочитируем⁴:

«В полисные времена греки привыкли говорить о подданных персидской державы как о битых холопах; мудрость Востока — это мудрость битых, но бывают времена, когда, по пословице, за битого двух небитых дают. На пространствах старых ближневосточных деспотий был накоплен такой опыт нравственного поведения в условиях укоренившейся политической несвободы, который и не снился греко-римскому миру» (цит. по: [1, 59]).

Деспотия «советского строя» была тем «оселком», который подвергал испытанию каждую человеческую жизнь и каждую судьбу, и опыт нравственного поведения в этих условиях был неимоверно трудным. Так что мы видим попытку автора не осудить или оправдать, а, скорее, увидеть и показать. При уже сложившейся в практике западного восприятия советского периода российской истории схеме «Гулаг, КГБ, милитаризм, пьянство, коммунистическая элита и диссиденты» ученым движет благородное и понятное желание ревизии этой схемы в пользу более объемной и многокрасочной версии, в которой особое значение придается «конформистам» [11, 2]) — то есть той многочисленной группе деятелей литературы и искусства, которые могли маневрировать между строгими директивами партийного руководства, культурой и собственной креативностью, не всегда при этом становясь «мучениками идеи», но насыщая пространство творческого поиска разнообразными решениями, преодолевая (нередко с помощью хитрости и иносказания) официальные идеологические догматы. Как показывает Л. Акопян, художники не всегда выбирали путь прямого критицизма, но чаще всего действовали путем глубинного онтологического анализа, который заслуживает названия «экзистенциальный».

Определение «экзистенциальный» здесь имеет особое значение. Оно, как указывает автор, не связано с Камю, Сартром или Ясперсом, но напрямую относится к человеческой экзистенции в той ее форме, о которой писал Достоевский. И ужас революции, собственно, породил, если использовать терминологию Ясперса, ту самую «пограничную ситуацию», которая, как известно, многократно усиливала «чувство жизни», обостряла и интенсифицировала переживание тончайших нюансов и деталей бытия (заметим, что именно Ясперс помогает понять механизмы этой экзистенции). В репрессивном советском государстве только и оставалось, что решать вопросы добра и зла. Ежедневная неизбежность встречи со злом, необходимость делать выбор непрерывно сопровождала жизнь мыслящего человека, его работу и его досуг — по желанию человека и вопреки ему. И в то время, когда более уязвимые в отношении идеологии искусства — литература, драматургия, кино, живопись — страдали от притеснений и гонений, музыка несла в себе дар «священной немоты», возможности не говорить прямо — и таким образом выживала. В своих лучших творениях советская музыка умудрялась сочетать новации западной техники и экзистенциально ориентированную ментальность. Последняя нашими западными исследователями учитывалась далеко не всегда, но именно она сообщала советской музыке ту особую глубину, которую так или иначе ощущал слушатель. Конформисты создали богатую и совершенно особую атмосферу, нерв и скрытый драматизм советской музыки, — который был в общем-то утрачен, когда началась перестройка. Трудно не согласиться с Булезом, чьи слова приводит автор: «Сила русских музыкантов — в их изоляции. Когда двери открываются, наступает молчание» [11, 13]. Булезу часто удавалось в его жизни находить точные слова для происходящего, и сегодня мы в самом деле уже не имеем советской музыки, поскольку коммунизм и коммунистическая идеология приказали долго жить — но что мы имеем? Мы долго учились жить в состоянии противостояния и внутреннего сопротивления — но когда

⁴ По понятным причинам в книге цитаты даются в переводе на английский язык.

ситуация изменилась, оказалось, что этого совершенно недостаточно, чтобы в искусстве все стало хорошо и прекрасно.

Пробежимся по основным точкам книги. Начало «сюжета» — это Октябрьская революция, которая стала чем-то вроде «Большого взрыва» в сотворении нового мира и государства. Она привела к резкому изменению расстановки сил на культурном фронте. Эту диспозицию автор видит как многоуровневую и быстро эволюционирующую конструкцию. Сначала — Наркомпрос, возглавляемый Луначарским, и его структуры, ответственные за развитие театрального искусства (руководитель — Всеволод Мейерхольд), изобразительного искусства (Давид Штеренберг), музыкального искусства (Артур Лурье). Этой относительно цивилизованной группе противостоял Пролеткульт, исповедовавший самые радикальные взгляды на новое искусство, его близость к массам. Неоднозначность ситуации поражает воображение: кто бы мог подумать, что именно к Пролеткульту примкнет Александр Кастальский, автор произведений духовной музыки? Или Арсений Авраамов, создатель «Симфонии гудков» и выразитель «урбанистической» эстетики? Пафос Пролеткульта позже стал основой для «триумфальных» сочинений, таких как Вторая и Одиннадцатая симфонии Шостаковича и «Кантата к 20-летию Октября» Прокофьева. Оголтелая борьба за лидерство в новой идеологии привела к образованию двух больших групп — РАПМ и АСМ. Сегодня с высоты исторической перспективы ясно: и та, и другая группировка, каждая по-своему, боролась за выживание в условиях насаждаемой «диктатуры пролетариата», которая тоже являлась полем свирепой битвы главных идеологов советского государства. Искусство в такой ситуации становилось носителем идеи — и больше ничем. Среди имен, оставшихся от этой эпохи, сохранились единицы: А. Давиденко, Б. Асафьев, Б. Яворский, причем последние двое известны более всего как теоретики. «Обломками Серебряного века» стали пост-скрябинисты (Н. Рославец, С. Фейнберг, А. Александров, Б. Лятошинский). Совершенно одиноким на этом фоне выглядит Мясковский с его замкнутым внутри себя видением искусства. Однако и здесь в плане идеологической основы все было неоднозначно: среди членов АСМ был Владимир Держановский, человек, благодаря которому вплоть до 1929 года российские музыканты могли сохранять контакты с европейской и американской музыкой.

Среди тенденций, характерных для музыки рассматриваемого времени, автор выделяет ту, которая более других связывалась с видением «новой картины мира»: это линия урбанистического искусства, представленная именами Мосолова, Дешевова, Половинкина. Несмотря на то, что по иронии судьбы новый музыкальный дух впервые отразился в музыке уехавшего на Запад Прокофьева (его балет «Стальной скок» можно вполне отождествить с *motto* эпохи: «мы наш, мы новый мир построим»), музыка Мосолова, Дешевова и Половинкина во многом отражает тот дух «конструктивизма», который питал изобразительные искусства того времени.

События, совершавшиеся в советской метрополии (РСФСР), не обошли стороной и другие территории, ставшие советскими республиками. Влияние Революции на культуру последних автор оценивает как положительное: «советизация не стала катастрофой» [11, 47]. Их исторической ступенью стала готовность к развитию в европейском направлении. Еще до революции такую «миссионерскую» деятельность осуществляли российские музыканты, в частности, Иполлитов-Иванов, который около десяти лет директорствовал в Тифлисском музыкальном училище, сочиняя музыку с использованием разнообразных кавказских мотивов. В целом такие композиторы, как Баланчивадзе, Палиашвили, Аракишвили (Грузия), Тигранян (Армения), Гаджибеков (Азербайджан) получили российское музыкальное образование, но соединили его с национальными культурными традициями и стали в преддверии советизации родоначальниками профессиональных композиторских школ. Революция через упомянутую «советизацию» внесла дополнительный оттенок «русификации» происходящих культурно-музыкальных процессов. И хотя сейчас, на волне

самоопределения в этих республиках, российское влияние оценивается большей частью как негативное, Л. Акопян справедливо замечает, что в этом было много полезного, хотя бы по линии диалога национальных и интернациональных тенденций в культуре.

Здесь же, в первой части начинается своего рода роман о Шостаковиче. Мы сразу хотели бы извиниться за, возможно, возникшую «гиперинтерпретацию». Естественно, что никакого «романа о Шостаковиче» в книге нет, поскольку главным персонажем оказывается вся музыкальная культура. Но, как уже было сказано, судьба Шостаковича пронизывает всю советскую музыкальную культуру и завершается незадолго до окончания советской эпохи. Недаром Л. Акопян, перефразируя Аполлона Григорьева («Пушкин — наше все»), замечает: «Шостакович был “всем” для культуры почти всего советского периода» [11, 55]. Творчество Шостаковича прямо-таки маркирует «начало-середину-конец» всей советской эпохи.

1925 год — сочинена Первая симфония; всемирный успех этой дерзкой, но тем не менее устроенной по всем правилам симфонического дискурса музыки, очевиден. Возвышение Шостаковича идет сразу по нескольким направлениям: с одной стороны — опера «Нос», поразительное произведение на сюрреалистический гоголевский сюжет, открывшее (со временем) многосторонность комического у Шостаковича. Здесь интересен очерк о Шостаковиче и «обэриутах», который являет собой, как нам представляется, вполне самостоятельную «вставную новеллу», где основной акцент сделан на вполне теоретической проблеме: что такое комическое в музыке и как оно выражается. С блеском сделан анализ абсурдности. Обратим внимание, насколько уместным оказалось лесковское словечко «пустосмество» (*pustosmeshstvo*) в описании некоторых комических эффектов.

Другая «ипостась» творчества Шостаковича — лирико-философское начало, идущее от любимого им Малера. Четвертая симфония оказалась тем произведением, которое раскрыло именно эту его позднеромантическую ностальгию, обозначило глубину экзистенциальных переживаний.

Но по мере того как меняется режим и воцаряется сталинизм, из его творчества постепенно уходит «все веселое, дерзкое, экспериментальное, спортивное» [11, 61]. Это происходит в 1930-е годы: композитор столкнулся с неприятием всего того, что было связано с авангардными идеями, и в результате «русская музыка потеряла своего наиболее выдающегося приверженца авангарда, приобретя взамен великую трагическую и символическую фигуру» [11, 61]).

Вторая половина 1930-х — это перипетии борьбы вокруг «Леди Макбет Мценского уезда», первый накал противостояния художника и государства. Знаковое определение этой оперы Шостаковичем — «трагедия-сатира» — во многом предопределило ее судьбу. Смешное и страшное перемежаются в ней в не меньшей степени, чем это происходило в годы укрепления власти «великого диктатора», и в равной степени подъем энтузиазма в отношении этой «вершины соцреализма» (1934) был скомпенсирован страшным натиском критики 1936 года — «Сумбур вместо музыки»⁵. Эта статья на два десятилетия вперед определила пути развития русской музыки в направлении, которое называлось «борьба с формализмом». В лице Шостаковича эта борьба обрела в музыке реальную жертву. Но наказание свыше не стало тем пунктом, за которым последовали слом и деградация. Композитору предстали те глубины трагического, которые открывались в двойной жизни советской страны: трудовой энтузиазм, неумный оптимизм — и годы «большого террора». Как бы в ответ на уничтожающую критику появляется Пятая симфония. Автор книги не пытается дать какое-либо исчерпывающее объяснение этой музыке, справедливо полагая, что «любое внемузыкальное объяснение, любая *литературицина* меркнут перед лицом этой безупречной по своим пропорциям партитуры, сопоставимой с высшими шедеврами австро-немецкого симфонической традиции» [11, 136]. В результате — Пятая

⁵ «Сумбур вместо музыки. Об опере “Леди Макбет Мценского уезда”» — редакционная статья газеты «Правда» от 28 января 1936 года под неуказанным авторством журналиста Д. Заславского [4].

симфония стала точкой отсчета нового качества симфонизма, за которой последовали новые симфонические шедевры: Седьмая и Восьмая симфонии — создания военных лет. Акопян замечает, что военные годы парадоксальным образом стали в чем-то счастливыми для деятелей музыкальной культуры — и это отразилось в создании шедевров не только Шостаковичем, но и Прокофьевым (Пятая симфония, «Золушка», «Война и мир»).

Послевоенные годы — приводят к страшному 1948 году. «Закручивание гаек» шло по всем фронтам культурного строительства; это получило название «ждановщина»⁶. «Низкопоклонство перед Западом» — новое страшное обвинение, выдвигаемое прежде всего в адрес литераторов, но также коснувшееся и музыкантов. В обвинениях, предъявленных Шостаковичу, сплелась и кровожадная политическая воля, и зависть коллег: «Последней соломинкой стал успех Восьмой симфонии, исполненной под управлением Мравинского в Праге. Легко представить, как ревностно относились коллеги к достижениям Шостаковича» [11, 175].

Л. Акопян выстраивает подробную хронологию событий 1947-1948 годов. Этот захватывающий «репортаж с петлей на шее» впечатляет именно своим «имперсональным» тоном, от которого стынет кровь в жилах. «Покорность» Шостаковича, выступившего, как все другие обвиняемые, с покаянной речью, была прежде всего реакцией, сохранившей ему жизнь и возможность творчества (в этом, как замечает автор, Шостакович оказался на одной ступени с А. Ахматовой). Однако кооперация Сергея Герасимова, Александра Фадеева и Дмитрия Шостаковича в работе над фильмом «Молодая гвардия» (1948) внезапно поменяла тональность в отношении к композитору: он получил звание Народного артиста РСФСР.

Наставшие мрачные годы «бесконфликтности» в советском искусстве (1948–1953) заставили композитора писать «в стол», но смерть Сталина не стала поводом для того, чтобы вдруг обрести новое дыхание; напротив, годы после 1953 характеризуются как «наименее продуктивные», связанные со смертью жены и неудачной новой женитьбой. 1957 год становится свидетелем рождения Одиннадцатой симфонии, которая по сути является одной большой иллюстрацией к событиям 1905 года; автор книги сравнивает ее с «саундтреком». Толкование же его такое: «Нарративная схема симфонии напоминает пролеткультовские мистерии первых лет революции: космическая “доисторическая тьма” через стадии нарастающего напряжения, пробуждение протеста, решительное сражение и траурное поминовение павших движется к финальному апофеозу» [11, 208]. Что спровоцировало Шостаковича поступить таким образом? Автор предполагает, что мрачные сталинские годы заставили до некоторой степени по-иному воспринимать события первых лет революции, когда энтузиазм и личное обаяние многих деятелей придавали всему происходившему некоторый романтический оттенок. Аргументом в пользу такого понимания идей Шостаковича становится неожиданное обращение последнего к аранжировке хоров Давиденко — давно забытого композитора эпохи 1920-х годов. А в 1960 году он приходит к идее «реквиема по самому себе» — и эта мысль пронизывает сразу несколько композиций начиная со знаменитого Восьмого квартета. К ним Л. Акопян относит Четырнадцатую и Пятнадцатую симфонии, Пятнадцатый струнный квартет, Сюиту на слова Микеланджело и Сонату для альта с фортепиано.

Говоря о поздних сочинениях Шостаковича, Акопян с особым вдохновением интерпретирует Четырнадцатую симфонию. Слова Шостаковича говорят о том, что он писал эту вещь о смерти, и историческим прототипом симфонии был цикл Мусоргского «Песни и пляски смерти». Исследователь выявляет и скрытые воздействия на композитора: ими оказывается «Военный реквием» Бриттена (композитора, с которым Шостакович был по-настоящему дружен), «Вытканые слова» Лютославского (оба цикла имеют тождественную инструментовку). Ассоциативно связанным с симфонией

⁶ Название связано с именем А. А. Жданова (1896 – 1948), советского политического деятеля, под управлением которого во второй половине 1940-х годов в СССР проводилась особенно жесткая идеологизированная культурная политика. — *Прим. ред.*

Шостаковича оказывается, по мнению автора, и «Реквием кантиколь» Стравинского. Использованные Шостаковичем двенадцатитоновые ряды создают пространство, в котором безразличное, уродливое, абсурдное сосуществуют и взаимодействуют с состраданием и скорбью. Символическое значение имеет «мотив ламенто», с которым Шостакович не расставался со времени «Катерины Измайловой», другие автоцитаты. Автор книги трактует смысл симфонии как «беспоощадность к себе» — жест, достойный Ивана Карамазова. Посвящение Бриттену, автору «Военного реквиема», наводит исследователя на мысль о реальном параллелизме симфонии и Реквиема: возможность группировки 11 частей симфонии в шесть объединений высшего порядка вполне доказательна и восхищает своим изяществом. Это аргументируется и подтверждается сопоставлением текстов, избранных Шостаковичем, с текстами канонической Мессы — и да, сходство очевидно. «Тайными знаками», как замечает исследователь, насыщены и другие сочинения последних лет жизни композитора. Последний «всплеск» акоюновской экзегетики — трактовка цитат из Россини и Вагнера в последней, Пятнадцатой симфонии композитора: «Центральная драматургическая линия симфонии — “от Россини к Вагнеру” — может быть интерпретирована как метафора пути композитора от его юношеских скерцозных экспериментов... к сложному психологизму последних лет» [11, 224]. Предположение о том, что Шостакович — это в некотором роде фигура, концентрирующая в себе все особенности эпохи, подтверждается словами, сказанными по поводу смерти композитора. Исследователь цитирует некролог, написанный на смерть другого российского гения — Мандельштама — но напрямую характеризующий и Шостаковича: «И среди всех типичных судеб его судьба была самой типичной» [11, 226].

Шостакович оказался центральной фигурой повествования. Но, разумеется, не единственной. Вокруг него возникают сюжеты о Рославце и Мясковском, о Прокофьеве, о Хренникове и Кабалевском. Конечно, второй по значимости — это Прокофьев, появившийся в советской музыкальной культуре лишь в середине 1930-х годов. Впечатляют история и подоплека его возвращения, его представления о жизни в Советской стране и его поворот к «простоте»: «Ромео и Джульетта», Второй Скрипичный концерт.

Исследователь предлагает трактовку одного из самых спорных сочинений Прокофьева — Кантаты к 20-летию Революции, где использовались тексты Маркса, Ленина, Сталина — как «Коммунистической мессы». Новые, более монументальные тенденции не были оценены современниками, что привело к тому, что кантата не была исполнена, не была опубликована и оказалась представлена только после смерти композитора.

Хрестоматийное сочинение — кантата «Александр Невский» — трактуется как сочинение, ориентированное на архетип литургической драмы [11, 129], где в основе лежит победа православия над католицизмом. И это в целом оказывается параллельным консолидированному сталинизму — аналогу «церкви торжествующей». Эстетический стандарт подобного типа был также воплощен Шапориным («На поле Куликовом»), Свиридовым («Патетическая оратория»), Щедриным («Ленин в сердце народном»). Такой вывод косвенно поддерживает существующее суждение о протохристианских корнях социалистического строя — и даже если ни один из музыкальных жанров не был выработан в рамках этого строя, творческое подсознание обнаружило опору в жанре, соответствующем *ecclesia triumphantium*⁷.

Интереснейшие страницы книги посвящены сравнению Прокофьева и Шостаковича (раздел «Прокофьев versus Шостакович»). Акоюн остроумно воспользовался произведенным Стравинским сравнением себя самого с Шенбергом и экстраполировал схему на Прокофьева и Шостаковича, представив в виде таблицы ряд оппозиций, «соединяющих» двух великих композиторов, например: стилистическая

⁷ Церковь торжествующая (лат.) — Прим. ред.

гомогенность (Прокофьев) — стилистическая гетерогенность (Шостакович). Далее по тому же принципу (проецируем лишь некоторые): гомофония — полифония, склонность к французской культуре — склонность к австро-немецкой культуре, преимущественно мажор — преимущественно минор, контроль интеллекта — преимущественно импульсивность. Но Акопян не довольствуется оппозициями, к ним он добавляет и сходства: оба «западники», оба выпускники Санкт-Петербургской консерватории, оба любили «эпатировать буржуа», оба славились исключительной пунктуальностью. Несмотря на сжатость и некоторый схематизм, такого рода таблица очень выпукло обрисовывает обоих композиторов, их «комплементарность» в рамках единой музыкальной культуры.

Мир советской музыки — мир многонаселенный. В том, как распределяется пространство исследования относительно фигур повествования, сказывается огромный опыт Л. О. Акопяна как автора и переводчика словарей ([2], [9]): вот фигуры первостепенные, за ними вырастают второстепенные и даже еле заметные, но так же, как в многофигурных живописных полотнах, вся эта масса людей тщательно прорисована и аккуратно расположена вокруг центральной фигуры. Вокруг Шостаковича показана плеяда его учеников и последователей: Георгий Свиридов (недооцененный зарубежным слушателем, по мнению Акопяна), Галина Уствольская, Моисей Вайнберг, Кара Караев и Лазарь Сарьян. В Москве у Шостаковича учились Борис Чайковский, Револь Бунин, Борис Тищенко. Отдельной группой расположились деятели московского авангарда: Волконский, Караманов, Денисов, Шнитке, Губайдулина, Каретников и их последователи — Артемов, Суслин, Шуть, Вустин, Екимовский, Смирнов, Фирсова, Павленко, Раскатов, Тарнопольский, Каспаров — «все промелькнули перед нами, все побывали тут»⁸. Не забыты и представители бывших национальных республик — Канчели, Тертерян, Фарадж Караев. Представлены украинские композиторы Ходзицкий, Грабовский, Сильвестров, Скорик, Станкович, Бибик, прибалтийские композиторы.

Последняя глава собирает под общую «крышу» тех, кого Акопян называет «независимыми» и «умеренными»: Локшина, Эшпая, Сидельникова, Леденева, Щедрина, Слонимского, Фалика, Буцко, Банщикова, Кнайфеля. Они не были ничьими явными последователями, не чурались инновационных тенденций, но и не упирались в «почвеннические» принципы. Тем не менее, каждый обрел свой собственный индивидуальный голос и влился в общую панораму.

В Заключении Акопян подходит к самому переднему краю современной музыкальной культуры, кратко характеризует Десятникова и Мартынова и присоединяется к неутешительному выводу последнего о «конце времени композиторов». Это, конечно, обескураживает, но уж как есть.

Текст очень красочен. Обилие выразительных характеристик делает чтение не просто интересным, а захватывающим. Вот, например, характеристика Т. Н. Хренникова: «сомнительные деяния, но и немалые музыкальные заслуги». Стиль этого композитора: «молчалинские» «умеренность и аккуратность». Оценка: «если бы не обретенное место “неприкасаемого”, то он мог бы занять то же скромное место в культуре, что Любомир Пипков или Панчо Владигеров<...> или Жорж Орик, но судьба сыграла с ним иную шутку, вознеся на место первого лица советской музыки», Кабалевский — «еще более умеренный и аккуратный» [11, 118].

И еще раз о герменевтике. В ходе развития этого метода ученые не раз обращали внимание на то, что, постигая текст, мы постигаем и личность, его написавшую. Каким же видится нам автор текста? Энциклопедистом, невероятно информированным и чрезвычайно заинтересованным исследователем, искусным рассказчиком и остроумным человеком. Его суждения могут порой показаться субъективными, но это парадоксальным образом совмещается с объективным эпическим, хотя порой и саркастическим, тоном.

⁸ М. Ю. Лермонтов «Бородино» — Прим. ред.

Автор элегантно совмещает в своем дискурсе и строгую научность, и нестрогую эссеистичность; он высказывается порой очень дискуссионно, но ему свойственно главное — он исключительно ярко и рельефно, с любовью и пониманием очерчивает славный и горький путь отечественной музыкальной культуры.

Литература

1. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997. 342 с.
2. *Акопян Л. О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 856 с.
3. *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 472 с.
4. *Гойови Д.* Новая советская музыка 20-х годов / пер. с нем. и общ. ред. Н. Власовой. М.: Композитор, 2006. 368 с.
5. [Заславский Д.] Сумбур вместо музыки. Об опере «Леди Макбет Мценского уезда» // Правда. 1936. № 27 (6633). 28 января, вторник. С. 3.
6. *Кабаков И.* О возможности построения рая в отдельно взятом аду // Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР: сборник материалов / сост. Г. Кизельватер. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 688 с.
7. *Ковнацкая Л. Г.* Екатерина Власова. «1948 год в советской музыке // Opera Musicologica. 2010. № 3 (5). С. 140–149.
8. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. М. — СПб.: Институт экспериментальной социологии; Алетейя, 1998. 160 с. (Gallicinium).
9. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. М.: Практика, 2001. 1094 с.
10. *Раку М. Г.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи: [механизмы «редукции классического наследия»] / Государственный ин-т искусствознания. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с. (Научная библиотека. Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. СХХVIII).
11. *Hakobian L.* Music of Soviet Era: 1917–1991. Second edition. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. xvi, 512 p. (Routledge Russian and East European Music and Culture).
12. *Taruskin R.* On Russian Music. Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press, 2009. 408 p.