

- Ф. Караев, «Положение вещей». Леденев, Четыре духовных песнопения. Шнитке, «Жизнь с идиотом». Тарнопольский, «Кассандра». Екимовский, Тройные камерные вариации. Вустин, «Героическая колыбельная». Каспаров, «Пейзаж, уходящий в бесконечность».
- 1992 Слонимский, Десятая симфония «Круги ада». Кнайфель, «Лестница Иакова». Артемов, Pietá.
- 1993 «Демократ» Ельцин посреди столицы расстрелял парламент, чтобы остаться «президентом». Щедрин, «Лолита».
- 1994 Леденев, «Всенощное бдение». Павленко, «В манере Гогена». Тарнопольский, «Дыхание исчерпанного времени».
- 1995 Мартынов, Реквием. Эшпай, Концерт для контрабаса. Шуберт-Денисов, «Лазарь».

Сегодня: Правдивая информация задушена, поэтому надо сказать бегло несколько слов. Страну грабят, как колонию, какая-то империя. Армия наполовину парализована (например, разрушена система защиты от нашествия с воздуха). Демократы дебатируют: дезертирство — это хорошо или плохо? Невероятный рост всевозможной преступности (что вы хотите, если преступление номенклатурно сидит у власти). Треть (или более) промышленности остановлена либо работает лишь номинально. К концу 1994 объем промышленного производства России упал в 3—5 раз. Национальные деньги России искусственно девальвированы в десятки (в сотни) раз. Народ продолжает нищать. Миллиардеры («новые русские») скапливают всё больше. Население планомерно сокращается. СМИ планомерно зомбируют людей. Патриотизм — объект постоянного глумления. 15 февраля 1995 года так называемое «Радио свобода» цитировало: «Мертвый русский — лучший русский». Оно же 20 апреля: «Я терпеть не могу, когда говорят громко и вслух о патриотизме». Всё это круглые сутки. Вместо культуры процветает духовная сивуха. Денег на культуру у «демократов» нет. Искусство «коммерциализировалось»; если перевести на человеческий язык, это значит, что оно стало «демократически» продажным.

Одним словом, «демократы» занимаются своим делом. Они ликвидируют народ России. Это так же серьезно, как исторический фон 1933—45 и послевоенных лет в книге Дибелиуса (см. примеч. 2). Это исторический контекст сегодняшней музыки России.

Но, думается, есть надобность определить взгляд на существо самого предмета «музыка России». Привычно и в Европе, да и у

Ю. Н. Холопов

МУЗЫКА РОССИИ: МЕЖДУ AVANT И RETRO

Полувековое развитие музыки России заслуживало бы обстоятельного обзора, что невозможно в рамках одного доклада¹. Мне хотелось бы затронуть несколько наиболее острых проблем музыки России этого периода. Как кажется, они вводят в самую суть проблематики нашей сегодняшней музыки. Притом не придется останавливаться ни на богатой проблемами исполнительской культуре нашей страны, ни на вопросах музыкальной жизни и финансирования искусства, издательского дела, фольклора, подготовки музыкантов и системы музыкального образования, ни на музыкальной науке. Мне хотелось бы раскрыть мою тему, сосредоточив свое внимание на композиторском творчестве.

нас рассматривать ее, распределив по некоторым творческим направлениям, вытягиваемым в несколько линий, но непременно с учетом привычных для XX века «измов»: авангард, неоклассицизм, фольклоризм; а также по техникам — модальность, тональность, «атональность», электронная музыка и тому подобные научно установленные критерии стилей и техник. Однако похоже, что есть какие-то важные общие глубинные основы искусства, которые надо рассматривать раньше, чем обращаться к известным «общим местам» музыки XX века. Как раз сложность-то проблемы и состоит в том, что «умом Россию не понять» с позиций западных методов мышления.

Рискнем сформулировать проблему музыкальной культуры России следующим образом:

3. Евразийский культурный континент

Уже государственной герб России — двуглавый орел — мог бы быть истолкован как символическое выражение одной из коренных идей русской культуры, вместе с идеей русской государственности. Идея в том, что Россия есть особого рода евразийский континент, который не следует рассматривать лишь с точки зрения его корреляции с Западом, Abendland'ом. (Понятно, что с точки зрения культурных общностей и контрастов геологическое членение на континенты — момент условный, иногда даже внешний.)

Для западноевропейского звукового мировоззрения было бы естественно оценивать музыку России как однородную же западную, тем более, что это — как кажется — легко, хотя бы по примеру всемирно знаменитых Чайковского, Мусоргского, Прокофьева, Шостаковича. Как аналогично легко сливаются с русским музыкальным ареалом Моцарт, Бетховен, Россини, Верди, Бизе, Вагнер и Лист. Даже в 1941—1943 годы, страшные годы войны с Германией, все ученики русских музыкальных школ в обязательном порядке имели в программе фуги Баха, сонаты и концерты Бетховена и Моцарта. Казалось бы, всё исчерпывающе объясняется крылатым словом Достоевского о «всемирной открытости русской культуры», или о ее мондиализме.

Сущностным качеством русской музыкальной культуры является базирование на голосах своей земли, геополитически — определенной части и Европы, и Азии. Собственно Запад как другой культурный континент начинается к западу от Варшавы, Кракова и Праги. Где кончается латинское слово, начинается русский континент. Несмотря на оппозиции западников и сла-

вянофилов, (некогда) европейского Санкт-Петербурга и исконно русской Москвы, русский континент не есть просто комбинация Европы и Азии, Запада и Востока, но некое особое единое целое. Дух музыки России, хотя, конечно, и «дышит где хочет»⁶, но вея над этой землей, он напоен излучением ее обертонов. И в самом деле, «голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит» (Ин., 3 : 8).

Отсюда специфическая многоликость музыки России, что трудно выразить краткой фразой. Как двуглавый орел, музыка России сообщается сразу и с западным авангардом, и — столь же закономерно — с музыкой древнейшей, которая еще где-то живет на земле. С западной динамичной точки зрения получается, что два крыла метафорического «орла» соответствуют полюсам AVANT и RETRO. И в определенной мере это так и есть.

Для России со времен Петра открытость на Запад есть одно из свойств самого ее духа. В Италии, во Флоренции, писал П. И. Чайковский свою «Пиковую даму». Полтора десятилетия странствовал по миру Прокофьев. Шесть десятилетий, две трети жизни, был вне родины Игорь Стравинский. Сросся с Западом Эдисон Денисов. Одно из главных его сочинений — опера «Пена дней» (1981) — написано в оригинале на французском языке, на сюжет француза Бориса Виана.

На другом крыле полярная противоположность: лет десять назад мы слышали на сцене зала Союза композиторов народную исполнительницу — плакальщицу Маримьяну Цапову. Она артистически исполнила «Плач по умершей дочери». Это в точности тот народный жанр, как у древних шумеров (4-6 тыс. лет назад), древних египтян, арабов. Также и древнерусское церковное пение, где использовались звуковые формы более древние, чем в западном «григорианском» хорале. Правда, их развитие прервалось в XVIII веке, но масса русских церковных мелодий в канонических книгах так и осталась в системе древнейших русских церковных ладов, отличающихся и от исходных византийских, и от западного восьмигласия.

Естественно, между полюсами помещается еще масса явлений, притом отнюдь не средних — почти вся музыка России.

Самое главное в том, что два полюса, рассматриваемые не с западной, а с нашей точки зрения, должны оцениваться иначе, в России действуют другие ориентиры художественного развития. Пожалуй, критерий en avant — «вперед» — имеет тот же смысл. Стремление выразить дух своего времени, освободившись от балласта старых композиторских техник, вполне совпадает с установкой авангарда, которую когда-то метко выразил Василий

Кандинский формулой «вперед и вверх». Эту линию развития музыкального творчества мы можем так и называть «авангардной», сознавая подчас немалую условность термина в том или ином конкретном случае. Если считать первой волной авангарда XX века музыку новаторов 10 — 20-х годов, новую волну 50 — 60-х годов мы должны будем обозначить как вторую.

3.1. Русский авангард. По существу авангард является таковым только тогда и лишь до тех пор, пока он в самом деле *avant* — впереди. Первым композитором здесь был замечательный музыкант Андрей Волконский со своим фортепианным циклом *Musica stricta* (1956). Это додекафонное произведение, пусть и неортодоксального типа. Стремительно развиваясь, «западник» Волконский вскоре вполне сравнялся с самыми «передовыми» (*avant*) европейскими композиторами. Естественно, такой Волконский был в СССР практически запрещенным композитором (примерно с 1962 года).

Конечно, художественные личности не укладываются, или, по крайней мере, не укладываются полностью, в необходимые нам для классифицирования и познания направления, течения, линии и группы. Но чтобы обрисовать контуры целостной картины, приходится временно не обращать внимания на постоянные неровности таких линий, напрямую направлений и зыбкость очертаний групп. (Заодно надо избежать и закрепления за композиторами обобщающих ярлыков «авангардист», «фольклорист», «традиционалист» и т. п.) Иначе мы никогда не пробьемся к сущности дела.

Авангардное движение в России конца 50-х — начала 60-х годов было прорывом к духовной свободе, преодолением «железного занавеса» и советских идеологических запретов и ограничений. Сейчас это трудно себе представить, но опасной идеологической крамолой были нерегламентированный диссонанс или хроматизм. Додекафония же — помимо того, что она была практически неизвестна — вообще считалась лежащей за пределами нормальной человеческой психики.

Наиболее полно авангардные тенденции выразились, помимо упомянутого Андрея Волконского, у композиторов так называемой «Московской троицы» — Эдисона Денисова, Альфреда Шнитке и Софии Губайдулиной. Их творчество ныне известно во всем мире, поэтому мы можем на них не останавливаться.

В числе композиторов авангардного направления следует называть ленинградку Галину Уствольскую (1919), чье своеобразное творчество много лет оставалось малоизвестным. К аван-

гардному движению так или иначе подошли в то время еще ряд композиторов — Валентин Сильвестров («Триада» для фортепиано, 1962), Алемдар Караманов (ряд сочинений 1962—65 годов), Сергей Слонимский (Концерт-буфф, 1964), Николай Каретников («Ванина Ванини», 1962), Леонид Грабовский (Трио с контрабасом, 1964), Родион Щедрин (Второй фортепианный концерт, 1966) и некоторые другие.

Вместе с тем с ростом и усилением русского авангарда он постепенно переставал быть собственно «передовым отрядом» отечественной музыки. С одной стороны, новые техники композиции постепенно расходились по рукам и становились общим достоянием. С другой — по мере победоносного шествия нового всё меньшей заслугой казались и 12-тоновый ряд под (ошибочным) названием «серия» (в 1971 он появился во втором фортепианном концерте Хренникова), и сонорные звучания, и проект-форма из ряда секций. По меткому замечанию В. Мартынова, стало не с чем бороться. Если авангард начался в России на 10—15 лет позже западного, то реакция на него — примерно в то же время, как и в Европе, во второй половине 60-х годов. Особенно показателен крутой поворот Караманова от музыкального языка авангардного типа 1962—65 к тональному примерно рахманиновской традиции, в связи с обращением к религиозной тематике. Через несколько лет сходную резкую перемену сделает В. Мартынов. Один из наиболее радикальных авангардистов, Шнитке, заявил в 1978 году: «С авангардом покончено» (после сочинения Третьего скрипичного концерта).

3.2. Другой полюс композиторского творчества России легко было бы назвать антиавангардным, или «ретро»-полюсом. Он смыкается и с обыкновенным консерватизмом, и, по другую сторону, с новомодным минимализмом. А вот этот критерий кажется неточным. «Ретро» предполагает какую-то инерцию, отсталость, рутинность, запоздалость. Здесь же есть сознательный отказ от звуковых соблазнов авангарда, полагание его чем-то устаревшим, пройденным этапом. Здесь уже авангард представляется неким «ретро». Причем эта по сути поставангардная точка зрения дополняется целой развернутой художественной концепцией, исходящей из других ориентиров искусства и поэтому не укладывающейся в оппозицию «авангардное — ретроградное». Неправильной в методе оценки является сама эта последняя оппозиция, чисто художественного порядка, в которой не учитывается какая-то важная особенность русской музыки, шире — русского духа.

Этот неевропейский, «русский полюс» искусства, как магнит, притягивает к себе множество маскирующих его вещей (например, бурное развитие фольклорного направления в послевоенные годы). Сердцевиной и источником силы этого фактора является укорененная в народное сознание России, в саму его почву, в плоть и кровь, в его дух православная вера. 70 лет пытались атеисты-большевики — Ленин, Троцкий, Губельман-Ярославский, Хрущев — вытравить из народа одну из основ русской державности⁷. Вспомним символический акт убийства русского духа — взрыв, под руководством Кагановича, великолепного Храма Христа Спасителя, величаво возвышавшегося над столицей. Сегодняшнее, на наших глазах, воскресение Храма Христа Спасителя — знак национального возрождения.

К сожалению, нечестивой марксистской власти в какой-то мере удалось обмануть и оболванить народ, разучившийся и молиться, и петь в церкви, а иногда и помогавший разрушать народное достояние. Но тем более чудесно, что с 60-х годов сам собой подспудно начался процесс религиозного возрождения даже вопреки очередному гонению на Церковь⁸. Конечно, определенный стимул был дан страшной встряской народных глубин в годы войны против немецкого фашизма. Логическая необходимость религиозного возрождения заставляет видеть в этом факте некий знак свыше, вмешательство высших сил. Замордованная большевиками Россия⁹ начала оживать и принимать естественную форму:

- | | | |
|--------------|---|---|
| православие | — | обрело новую жизнь, |
| самодержавие | — | вместо него значительно обрусевшая коммунистическая пирамида, |
| народность | — | уже стала одной из догм власти. |

Естественно, религиозное возрождение сказалось и в музыке, сливаясь с культивированием старинной народной музыки и с патриотическими мотивами. Выдающееся и знаменательное явление здесь — отставший от западничества Георгий Свиридов (1915). Автор поэмы о рязанском поэте Сергее Есенине (1956), кантаты «Деревянная Русь» (1964), он, естественно, обратился и к духовной религиозной музыке.

Но особенно важны здесь художественные концепции Юрия Буцко (1938) и Владимира Мартынова (1946).

Буцко предпочитает не пользоваться «готовыми» техниками композиции (по его выражению¹⁰). Опираясь на древнерусский обиходный лал, он создал свою технику 12-высотной шкалы, получающейся как продолжение его в обе стороны. Эта модальная техника резко отличается от «хроматической додекафонии» но-

вой венской школы. Сам композитор называет принцип своей техники «12-звучие на расстоянии»¹¹. Внеавангардная музыка Буцко этого типа звучит сурово-бескрасочно (что впрочем составляет особого рода колорит). Она преисполнена «истового» тона, лишена чувственного изобилия и концентрируется на строгости Веры: Полифонический концерт (На древнерусские церковные темы, 1969), «Древнерусская живопись» для оркестра (1970), духовные кантаты.

В. Мартынов начал как авангардист («Варианты» для скрипки и фортепиано, 1972, «Распорядок дня» для ансамбля ударных, 1978) и даже занимался рок-музыкой (рок-оратория «Гимны», 1978). Со второй половины 70-х годов он обратился к религиозной музыке, даже изменил свой образ жизни: с 1981 года он живет в Троице-Сергиевой Лавре, где непосредственно участвует в монастырской жизни Лавры, преподает, исследует церковную музыку. И музыку он пишет такую, которую писал бы средневековый монах, музыку, через своего рода минимализм приближающуюся к прикладной, то есть сливающейся с непосредственно жизненным процессом. Помимо концепции слияния с монастырской жизнью, для Мартынова характерно минималистски-аскетическое содержание музыки. Пример: пьеса «Войдите!» для скрипки и струнных (1985). Музыка совершенно отрешена от мирских страстей. Ее чистота с диэзной «позолотой» струится как бы в вечности, неподвижности, подобно цветам иконы. Это не «ретро», а музыка того, «горнего» мира. Известна доктрина Мартынова: истинная, негреховная музыка только та, что пишется для церкви¹². Она современна тем, что хочет быть вне времени, в том числе и вне своего времени, его мод, тенденций и течений.

Сходный путь проделал некогда советский композитор Арво Пярт (1935), от авангарда (пример: Вторая симфония, 1966) через штудирование европейского средневекового искусства пришедший к минималистской и церковной музыке: Credo (1968), Страсти по Иоанну (1982), Te Deum (1985) и другие. Пярт не относится к проблеме специфики русской культуры, ибо принадлежит западной. Но духовная установка его поставангардного творчества точно соответствует идеям этого противоположуса: «Бог там, где простота, ясность, соразмерность» (Пярт). Едва ли это есть «ретро».

4. Что лежит между avant и retro?

Мы затронули «крайностные» проблемы. А что между двумя магнитами — авангардным западничеством и истовой ортодоксией? (Разноплановость членов оппозиции не мешает огромности напряжения между ними.) Но ведь это не механистическая середина вроде пространства футбольного поля между воротами двух команд. Духовные пространства имеют иную топографию, чем материально-предметные. Поэтому вполне возможно, что «между» — это разные пропорции взаимодействия полярных магнитов.

В конце концов, понятые как края некоего русского мира, наши полюсы обнаруживают свою природную традицию — через противоположность древней исконной Московской Руси и преевропейского Петра Великого, а еще точнее, через упомянутую оппозицию славянофилов и западников¹³. То и другое, таким образом, по существу не «передовое» и «дремучее», а контурно схваченные столпы русской духовности. То, что они столь колоритно сказываются именно в музыке, едва ли происходит от того, что ими занимаются музыковеды, музыканты. Скорее, в этом сказывается качество, отличающее музыку от других предметных или конкретно-образных искусств, — ее непосредственная открытость первопричинам бытия. Отсюда же и возможность воспользоваться обобщениями, предоставляемыми нам русской философией, уже давно осветившей аналогичную проблему.

Великий философ Алексей Федорович Лосев в работах о русской философии пишет:

— (главная идея) «Основание западноевропейской философии — *ratio*. Русская философская мысль, развившаяся на основе греко-православных представлений, в свою очередь заимствованных у античности, кладет в основание всего Логос»¹⁴.

От Логоса-основания мышления идет прямой путь к концепции музыки как православия в звуках, ибо *En archē ēn ho Logos*¹⁵, и Иисус Христос был Слово. Практически, это свойство духа предрасполагает к особому видению искусства — не как «абстрактной» красоты, а как слияния с жизненным делом. Отсюда же и известная идея, что поэт в России больше, чем поэт. Конечно, везде всё бывает, но в России где-то незримо витает представление, что искусство, как и музыка, не есть нечто просто эстетическое, но слитое с жизненным делом человека.

Таким образом, и русский авангард, и современное музыкально почвенничество в православно-христианском ключе, хотя

и представляют собой противоположные, центробежные тенденции, но всё же являются органически необходимыми членами единой художественной концепции.

Если иметь в виду не несколько отдельных фигур, попросту наиболее «чисто» представляющих мощные силы современного музыкального процесса в России¹⁶, но трактовать эти примеры как проявления главных тенденций нынешней музыки, с учетом действующих стимулов традиции, мы и получим контурный эскиз нашего евразийского музыкального континента. Наверное, всякая культура как живущий во времени организм имеет свои «полюса». Специфика России не в их наличии, а в специфической евразийской двуглазости, когда одни пласты музыки совпадают и вполне сливаются с Европой, с *Abendland*'ом, а другие (как кажется, более глубинные, «почвенные») наоборот от тех отделяются, покоясь особняком, как вода и масло. Вероятно, и на Западе есть нечто подобное, но нам представляется, что в России энергия этого противостояния качественно иная, неизмеримо большая. Везде есть оппозиция старого и нового, есть борьба идей, борьба людей. Но едва ли есть в западноевропейских странах такая, свернутая в способы чувствования, культурно-историческая дистанция между древнейшими, даже еще и дохристианскими, языческими (причем живыми, а не музейно-экзотическими) слоями сознания, психики, культуры и, с другой стороны, совершенно современными.

Таким образом, в описанном смысле, дело не в том, будет ли это avant и retro. Россия характеризуется всё же несколько иными критериями и ориентирами, в сравнении с Западной Европой. И конечно, в этом же сказывается и национальная традиция, и национальный характер музыкальной культуры современной России, со всеми и региональными и многонациональными особенностями, касающимися, в частности, и так называемого «ближнего зарубежья», то есть отторгнутых областей России при ее расчленении «демократами».

5. Сегодня

Контурно намеченные некоторые проблемы музыки России подводят наше изложение к нынешней ситуации. Сложное переплетение течений и тенденций трудно обрисовать целостно, причем это можно сделать по-разному. Ограничимся отдельными бликами.

Мне кажется важным выделить в сегодняшней музыке созданное в 1990 году творческое объединение — Ассоциацию со-

временной музыки (АСМ-2) первоначально во главе с Эдисоном Денисовым, функционирующую вместе с Московским ансамблем современной музыки (художественный руководитель Юрий Каспаров). В рамках своей темы я хотел бы заметить лишь, что несмотря на отрадное несходство личностей объединившихся с АСМ-2 композиторов, она довольно определенно вписывается в традицию русского западничества. Может быть, не без связи с этим несколько человек из первоначального состава АСМ—2 теперь живут на Западе — Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова, Николай Корндорф, Александр Раскатов¹⁷.

Если уж не представляют единой платформы даже сплотившиеся в творческое объединение художники звука¹⁸, то тем более затруднительно характеризовать как определенные течения массу других разнородных явлений нашей музыки. В частности, кажется относительно определенной группа московских композиторов, своеобразно объединенных отнюдь не по творческому принципу, а по месту преподавательской работы. Я имею в виду две композиторские кафедры Московской консерватории — сочинения и инструментовки.

Без намерения представить каких-либо композиторов как фигуры-типы, фигуры-представители направлений, либо дать какие-то отдельные портреты, выберем всё же хоть пару произведений, по разным причинам важных для нашего первого заданного вопроса: где она, музыка России?

Не сомневаюсь в том, что будущие историки музыки поступят с разлетевшейся по миру русской культурой так же, как они поступили с Рахманиновым и Стравинским. В словаре написано про того и другого просто: «рус. композитор». Правда, про Губайдулину, Денисова и Шнитке написано «сов. композитор», что явно устарело. Ну, значит, будет «рус.-сов. композитор», может быть, с указанием национального происхождения; или — «русский композитор», где «русский» — прилагательное от «Россия» (не называть же «российско-федеративный»!, тем более «эсэнговый» от «эсэнге»!). Посмотрим, как это теперь вписывается в историю музыки.

5.1. Ролион Щедрин. Опера «Лолита» (1993). Произведение написано за рубежом, либретто композитора на русском языке (с вкраплениями других), на сюжет знаменитого романа Владимира Набокова. Как тип произведения опера «Лолита» вписывается в давнюю у автора череду озвучиваний литературных произведений русской классики: «Анна Каренина» (1971), «Мертвые души» (1976), «Чайка» (1978), «Дама с собачкой» (1985), «Запечатленный ангел» (1988); также народных текстов: «Ленин в сердце

народном» (1969). Теперь «Лолита». И по музыке опера есть важный этап в развитии стиля Щедрина. Со временем в его творчестве усиливается жанровый элемент лирики и кантилена. «Лолита» пока может рассматриваться как музыка, принадлежащая к этой единой линии. Лирическая экспрессия окрашивает многие страницы оперы, не только два пикантных дуэта.

5.2. Альфред Шнитке. «Жизнь с идиотом» (1991). Автор сознательно ввел в свой творческий метод аллюзию и апелляцию к чужим музыкам, включая и игру со словами в названиях произведений (Moz-art, [K]lein Sommernachtstraum, «Концерт на троих»). Не может быть, чтобы Шнитке не слышал смысловой параллели: от «Жизни за царя» до «Жизни с идиотом» (кстати, «идиота» зовут Вова, а тот, на кого это намекает, тоже ведь был чем-то вроде царя¹⁹). Так или иначе, эта богатая символикой параллель очерчивает (может быть, трагически замыкает?) круг развития русской оперы. «Жизнь с идиотом» создана еще до катастрофы декабря 1991 года, но — видимо, по таинственному закону опережающего отражения — в опере схвачена в художественно-образной форме атмосфера беснования сатанинских сил в «демократической» сегодняшней России. У Шнитке нет, строго говоря, ни капли собственно русской крови. Но воспитанный в России в традициях отечественной культуры, он мыслит свое искусство всё же не как абстрактно-эстетическое, но как слитое с жизнью. Решительное восстание против постыло «советского» и дает такой ошеломляющий результат. С учетом этого пламенного отрицания в содержании произведения его можно даже сравнить по его методу с ... советской оперой. Но только это и будет тогда последняя советская опера²⁰.

Между Шнитке и Денисовым есть соотношение, в чем-то напоминающее пару старших классиков российской музыки — Шостаковича и Прокофьева. Как Прокофьев в общем больше тяготеет к выражению светлого начала (Джульетта, Третий концерт, «Дуэнья»), а Шостакович — к драматическому, даже страшному («Катерина Измайлова», Четырнадцатая симфония), так и у младших угадывается аналогичная противонаправленность: свет у Денисова (Виолончельный концерт, «Знаки на белом» [а не «на черном»], «Пение птиц»), распад целостности у Шнитке (Первая симфония), чужая музыка (Сюита в старинном стиле), пошлость («История доктора Иоганна Фауста»), вплоть до громкого выкрикивания матерных слов в «Жизни с идиотом», даже сатанизм²¹). Само собой разумеется — при своей сложности и неоднозначности вопроса и переплетении разнообразных компонентов стилей того и другого.

5.3. Национальное — русское? российское? Почти случайное, как кажется, даже процедурно-бюрократическое обстоятельство: как писать — «рус. композитор»? или «сов. композитор»? или «российский композитор»? — вдруг открывает нам проблему национального теперь с актуальной стороны, причем требует безотлагательного решения. Раньше с официальной стороны проблема была, что называется, «под ковром». Советское «сов.» ее снимало: Арам Хачатурян — «сов. композитор» и всё тут. Если писать «русский», это указывает либо на этнос (он — росс), либо на державность — как «национальные вооруженные силы» (то есть «государственные»), или как «Организация объединенных наций» (то есть «объединенных государств»). Русских, конечно, надо так и называть: «русские». Если «советский», то это теперь никого не устраивает. Если спокойное «российский», то оказывается, этого не растолковать за пределами России и русского языка, то есть как раз там, где это более всего необходимо: по-немецки прилагательное от *Rußland* звучит «*russisch*», всё пропало. (Я рискнул бы слегка реформировать немецкий язык, обогатив его прилагательным «*rußländische*», по модели: *Niederlande* → *niederländisch*, *Abendland* → *abendländisch*²².)

5.4. Гомеостаз и эволюция. Музыкальная культура есть некий духовный организм, к развитию которого приложимы коренные законы живых существ.

В первую очередь это законы: гомеостаз — воля к устойчивому сохранению своей сущности и структуры, и естественная эволюция согласно своей генетической программе, чутко реагирующая на изменение внешних условий.

В истории российской музыки никогда не было нынешней ситуации опустошения и переведения целого пласта культуры в статус диаспоры, аналогия лишь с разбром в России демократов времен 1918 года (тогда они назывались «социал-демократы»), под руководством «Вовы» Ульянова со товарищи. Извращение природного процесса эволюции тогда называлось «революция»; сейчас — тоже, или, может быть, теперь — «раз-валюция».

Несмотря на всё многоцветие подчас зловещих проблем, как-то сохраняется наша ВЕРА в то, что российская воля к гомеостатической регенерации своего духа будет устойчиво действовать и впредь. Вот и сейчас. Давно ли было время, когда начальство Союза композиторов без устали наставляло нас, чтобы было поменьше упоминаний звезд «Московской троицы». А теперь, похоже, их имена начинают понемногу теснить новые молодые композиторы и прелестные композиторши (к ним наша вера, надежда и любовь вослед Софии) и примкнувший к ним Иван

Соколов²³. У московской публики уже зарождаются к некоторым из них устойчивые симпатии²⁴. История явно движется.

Музыка сегодняшней России живет под мощным напряжением своих коренных полярных стремлений и к какому-то еще только прорезающемуся новому авангарду и вместе с тем к новаторской ортодоксии. Россия сегодня — это рожающее лоно всемирной музыки.

Перспектива России проблематична. Но мы всё же верим, что музыка России выстоит в сегодняшних потрясениях, как выстояло наше отечество в той войне 1941—1945 годов.

Примечания

¹ Подробный обзор занимает несколько книг. Например: История музыки народов СССР. В 5-ти томах. — 2-е изд. — М., 1970—1974.

² Упомяну книгу Ульриха Дибелиуса «*Moderne Musik I, 1945—1965*» (3. Aufl. — München-Zürich, 1984. — S. 15-17, 24-26), где автор в связи с отошедшим в прошлое нацистским режимом вспоминает о запретах, объявлениях вне закона и доносительстве — компонентах тогдашней жизни, вкратце обрисовывает ситуацию и первой половины века, события 1933, 1934 годов, художественные «нео», восходящие к 20-м годам (S. 18-21).

³ События 1945—1995 нелишне напомнить и нам самим. В наше время встречаются курьезы. Например, молодые люди не могут поверить в то, что страшные времена в музыке в самом деле были, что впоследствии (некоторые и поныне) прикидывающиеся прогрессивными и невинными товарищи в самом деле преследовали, громили, доносили, угрожали, не говоря уже о мелких пакостях. Такие, как Мазель Л. А., Шнеерсон Г. М., Житомирский Д. В., таинственный анонимный стукач-«журналист» из официального журнала «Советская музыка» (с 1970 года главный редактор Корев Ю. С.), Белый В. А.; начиная от «пролетарских музыкантов»-рапповцев 20-х годов.

⁴ Выписка из дневников Н. Я. Мясковского. Сообщено М. Сегельманом.

⁵ Для сравнения — из протокола Совещания высшего командования фашистской Германии 16 июля 1941 года в ставке фюрера:

— «Прежде всего надо предусмотреть разделение территории, наследуемой Русскими, на различные политические районы» (рейхсляйтер Мартин Борман); здесь идея «демократов» — «берите суверенитета, сколько сможете взять».

— «На Украине следует развивать известные стремления к самостоятельности» (рейхсляйтер Альфред Розенберг); в 1942 фашисты образовали «независимое государство» Украину (на оккупированной территории

России были образованы также «независимые государства» Белоруссия и Россия); в 1991 инициативу подхватил Кравчук.

— «Наша политика относительно народов, населяющих широкие просторы России, должна заключаться в том, чтобы поощрить любую форму разногласий и раскола» (фюрер Адольф Гитлер); через три с половиной года власти «демократов» Россия раздираема внутренним расколом. — «...Мы должны сознательно проводить политику на сокращение населения» (Борман); по официальным данным на 1993 год население России уменьшилось на 800.000 человек (в 1994 положение не лучше).

⁶ Ин., 3 : 8. Правда, в переводе Лютера «Der Wind [ветер] bläst, wo er will», но в Вульгате «дух» — «Spiritus (ubi vult spirat)»; в греческом оригинале: τὸ πνεῦμα ἁγίου θεοῦ πνεῦμα... (πνεῦμα — дыхание, ветер, дух; πνεῦμα ἁγίον — Дух Святой).

⁷ Вспомним знаменитую уваровскую триаду: православие — самодержавие — народность.

⁸ В 1960 Хрущев похвастался, что он покажет по телевидению «последнего попа».

⁹ Еще в 40-е годы само слово «Россия» нельзя было безопасно произносить. Была только «царская Россия». Без этого эпитета слово «Россия» звучало антисоветски, за что можно было бы и навлечь репрессии.

¹⁰ Цит. по кн.: Sowjetische Musik im Licht der Perestroika / Hrsg. von Hermann Danuser, Hannelore Gerlach und Jürgen Köchel. — Laaber, 1990. — S. 324.

¹¹ Или «на удалении». Там же. — С. 324. Систему древнерусских ладов на основе осмогласия следует называть «гекса́их» (терминологическая параллель к «октоиху»).

¹² Эти слова слышаны автором от самого композитора.

¹³ Кстати сказать, ходячий термин «славянофильство» принадлежит не самим славянофилам, а их противникам западникам. Самоназвание же учения славянофилов (это А. С. Хомяков, И. В. Киреевский, К. С. и Л. С. Аксаковы) — «славяно-христианское», «московское» учение, или «истинно русское». Ближе к славяно-христианам примыкали и более поздние «почвенники» (с 50-х годов — Ф. М. Достоевский, А. А. Григорьев, Н. Н. Страхов). Как традиция славянофилов и почвенники образуют одну линию под тем или другим наименованием.

¹⁴ Лосев А. Ф. Русская философия (1918) // А. Ф. Лосев. Философия. Мифология. Культура. — М., 1991. — С. 215. Там же:

— (о внутреннем строении русского мышления:) «самобытная, творческая философская мысль всегда ставила у нас себе задачу раскрытия не отвлеченной, интеллектуальной истины, а истины — как пути к жизни» (с. 211);

— «ratio есть человеческое свойство и особенность; Логос метафизичен и божественен» (с. 215);

— «Живым источником их [славянофилов] самосознания, национального и религиозного, были русская земля и восточное православие, неведомые никаким Шеллингам, никаким западным людям» (Н. Бердяев). «Славянофильство означало выявление православного христианства как особого типа культуры, как особого опыта религиозного, отличного от западно-католического и потому творящего иную жизнь» (он же; цит. по названной работе Лосева, с. 223).

¹⁵ «В начале было Слово» (греч.; Ин., 1 : 1).

¹⁶ То, что три-пять-пятнадцать «авангардистов» (тем более вместе с многочисленными сторонниками традиционного «почвенничества») важны именно не единицы, и даже не десятки музыкантов, а пласты современной русской культуры, в соотношении, метафорически говоря, 30 % на 70 %, либо даже 50 % на 50 % всей сочиняющейся композиторского творчества, своеобразно доказываются практикой музыкального процесса в форме общественного бытования тех и других тенденций. Как только в афише концерта появляются Денисов — Шнитке — Губайдулина, зал Союза композиторов полон. И видно, что (даже вопреки всем преследованиям, и даже со стороны и некоторых слушателей!) как музыка это достояние не трех композиторов, а всего музыкального общества. (Потому-то и можно говорить о примерно 50 %.) Но и противоположная тенденция сильна. Не только чисто религиозная музыка Мартынова или Караманова, но и, скажем, абсолютно нерелигиозная и абсолютно антиавангардная музыка комической оперы А. Николаева «Граф Нулин» (с ее местами фривольными сценами) и другие аналогичные направления и явления симметрично также представляют свои 30-50-70 % пластов современной музыкальной культуры.

¹⁷ О некоторых композиторах АСМ-2 и близких к ним см. кн.: Музыка из бывшего СССР / Ред.-сост. В. Ценова. Вып. 1. — М., 1994; Вып. 2. — М., 1996.

¹⁸ А. Раскатов: «Чем более непохожи мы все будем, тем будет лучше для АСМ'а в целом». Цит. по: Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. — С. 265.

¹⁹ Антимонархист Римский-Корсаков, показав на сцене убийство русского царя и его детей (уж не репетиция ли?) вложил в уста народа ёрнический вопрос: «Как же будем без [дурака] царя?» — Дескать, запросто и обойдемся, у нас есть умная интеллигенция. В опере Шнитке и показано, как будем. Дочь автора «Золотого петушка» и его две внучки на себе испытали, какво в России без царя, веры и Бога.

²⁰ Шнитке сам говорит: «Попав в Германию, тут же начинаю ощущать то, что меня от немцев отделяет... Там я — русский композитор». На вопрос, чем он обязан России, Шнитке отвечает: «Очень многим. Эмоциональным складом, который не был бы таким, живи я, скажем, в

Америке». Цит. по: *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. — М., 1994. — С. 35, 36 (ср. также со с. 39 — о связях с немецкой музыкой). «Я принадлежу русскому миру» (с. 41). Шнитке однажды пересказывал слова Александра Рабиновича, эмигрировавшего в Париж и убедившегося, что тамошние молодые композиторы как-то иначе чувствуют музыку: «Тогда я понял, что я — русский композитор».

²¹ В статье Н. И. Пейко «Об опере А. Шнитке “Жизнь с идиотом”» (Русский вестник. — 1995. — № 4-5. — С. 8) говорится о «глумливом отношении к русской жизни» в ней; «издевкой звучит цитата песни “Во поле береза стояла”» (напрашивается параллель с программным использованием этой же песни в финале Четвертой симфонии П. И. Чайковского). Б. Покровский (народный артист СССР, лауреат Ленинской премии — ленинской!) с упоением приобщился к этому престижному делу «с очевидным, глядя глубже, русофобским привкусом».

Опережающее отражение продолжается. К празднованию великой Победы России над германским фашизмом «демократы» выпустили двусмысленную (ли?) медаль. Надпись гласит: «За победу в войне 1941—1945 гг.», но не сказано: 1. Чья победа? 2. Над кем победа? Как известно, у медали есть другая сторона. А на ней мы прочитаем роковые письмена, слегка зашифрованные эзотерическим языком знаков и символов. Но, как говорится в Писании, «читающий да разумеет». Кремль, конечно, символ России. Красная пятиконечная звезда над Кремлем, конечно, есть символ большевиков-чекистов (от «Чека») — коммунистов советских. А кто празднует победу? Тот, чьи звезды салютуют НАД Кремлем-Россией. Это 16 шестиугольников (по числу республик СССР плюс единица), сгруппированные как 3 + 4 + 6 + 3. Эти звезды ликуют над Россией: сплоченный блок-тройка шестиугольников справа приземляется прямо на зубчатую стену Кремля. Три шестерки это 666, то есть апокалиптическое «число зверя» (Откр., 13 : 17-18), давным-давно расшифрованное как «число-имя» (там же) Антихриста-сатаны. Таким образом, миллионы людей по всей Essen-G помечены медалью великой победы Сатаны над Россией. Разумеется, о русском православном Кресте и заговаривать нельзя, у «демократов» это называлось бы фашизмом, а ведь празднуется как раз победа над ним. Причудливым образом символика кощунственной медали достаточно явно гармонирует с тем, что показывается на сцене в опере Шнитке, — там и здесь разгул сатанизма.

²² Аналогично, например, в английском: Russia — Россия, а «российский» — russian, то есть «русский».

²³ В афише одного из концертов Иван Соколов присоединен к группе аспирантского молодняка.

²⁴ Как говорится, у меня тоже есть мнение, но я с ним не согласен.