

МИРООЩУЩЕНИЕ РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В ПОСТСОВЕТСКОЕ ВРЕМЯ

Холопова В.Н.

*Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского,
Москва, e-mail: v_kholopova@mail.ru*

Впервые ставится проблема мироощущения композиторов в новой России после изменения политического и экономического уклада в стране. Поднимаются вопросы: новое соотношение художника и власти, пафос протеста в творчестве композиторов при советской власти и его исчезновение в новой России, состояние «безветрия» после падения коммунистической идеологии, плюсы и минусы такого состояния, исчерпание идеи прогресса в искусстве на Западе, появление в России нового протеста – против засилья шоу-бизнеса, характер эстетики современных российских композиторов.

Ключевые слова: мироощущение российских композиторов, протест, религия

THE WORLD PERCEPTION OF RUSSIAN COMPOSERS IN THE POST-SOVIET ERA

Kholopova V.N.

The Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, e-mail: v_kholopova@mail.ru

For the first time the problem is examined of world perception of composers in new Russia after the change of the political and economic structure in the country. Such questions are raised as: the new correlation of the artist and the government, the pathos of protest in the musical output of composers during the Soviet regime and its disappearance in new Russia, the condition of «calm» after the fall of the communist ideology, the pluses and minuses of such a condition, the exhaustion of the ideas of progress in art in the West, the emergence in Russia of a new type of protest – against the dominance of show business, the character of aesthetics of contemporary Russian composers.

Keywords: the world perception of Russian composers, protest, religion

По отношению к музыкальному творчеству новой России еще не была рассмотрена проблема – как повлияло изменение экономического и политического строя страны на мироощущение и творчество композиторов. А влияние оказалось весьма существенным. Постановке этой проблемы посвящена данная статья.

Начиная с горбачевской перестройки и далее в период ельцинской демократии, возникло совершенно невиданное в России соотношение *художника и власти*. Исчезло многотонное, порой и смертельное идеологическое давление сверху, стали невозможны постановления типа 1948 г., официальные запреты чьего-то творчества. Композиторы, писатели, артисты стали стремиться к объединению с властью, к работе в руководящих структурах. Родион Щедрин в 1989 г. был избран в Верховный совет СССР. В выступлениях доказывал необходимость в стране многопартийности и альтернативных выборов. На этом вопросе – об исчезновении давления сверху *впервые в русской истории* – следует остановиться, поскольку он касается фундаментальных вещей – целей, стимулов и пафоса искусства.

Давно было сформулировано, что великая русская литература – родная сестра великих русских несчастий. Через всю русскую классическую литературу красной нитью проходит пафос *протеста* против

общественного уклада, фальшивой морали, социальной несправедливости, несвободы личности и т.д. В музыке, например, вся народническая линия в творчестве Мусоргского – протест против доли униженных и оскорбленных. А его музыкальный памфлет «Раёк» – открытый протест против отстранения Балакирева от дирижирования в РМО усилиями княгини Елены Павловны. «Антиформалистический раёк» Шостаковича, подхвативший этот опыт Мусоргского, стал прямой сатирой на Постановление ЦК коммунистической партии 1948 г. Седьмая симфония Шостаковича не была бы сама собой без идеи гневного протеста против фашистского нашествия во Второй мировой войне.

Также и в следующем поколении. Альфред Шнитке подчеркивал, что «одним из побудительных мотивов может стать протест против насилия, против тех личных или общественных ситуаций, которые представляются унижительными, оскорбительными, разрушающими структуру личности» [7, 58]. Николай Корндорф, размышляя над характером творчества в советские времена, отметил «публицистичность» музыки Шнитке, благодаря чему диалектически он причислил его к советским композиторам. «Я назвал Шнитке советским композитором, потому что весь его антисоветизм был порожден этой системой. В музыке Шнитке содержится непосредственная реакция

на то, что происходило. Ну как еще можно трактовать Первую симфонию?» [2, 54].

И здесь надо учесть еще один, кардинальный геополитический фактор – соотношение морально-творческих сил СССР и Германии после Второй мировой войны.

Во Второй мировой войне Германия потерпела сокрушительное поражение. Гитлер не только уничтожил собственную культуру, но и поселил в соотечественниках колоссальное чувство вины за свои злодеяния. А это не могло не подорвать творческий дух людей искусства в этой стране. В СССР же ситуация была диаметрально противоположной. Страна в столь невиданно кровопролитной войне одержала победу. Поколение шестидесятников было воспитано беспримерной жертвенностью, сверхнапряжением личных сил и людской отвагой, какие они видели в Великой Отечественной войне. После окончания войны всю эту воспринятую с детства жертвенность, героическую волю к победе поколение бросило на фронт культуры: на борьбу с культурной отсталостью, официальной коммунистической ложью, антидемократизмом. И в этой священной борьбе поколение шестидесятников одержало такую же победу, как их отцы – в самой войне. Отсюда идет масштаб творческих фигур шестидесятников, запечатлевший трагическое величие апокалиптической эпохи, – масштаб Героев, – который выделил их на всем мировом фоне. В том, что касается композиторских личностей России этого времени, то такого соцветия, как Альфред Шнитке, София Губайдулина, Родион Щедрин, Эдисон Денисов, Сергей Слоимский, Борис Тищенко, Галина Уствольская, Борис Чайковский, Роман Леденев, нет ни в одной другой стране мира.

Диалектика требует сказать, что повториться вслед за тем возникновение столь мощных фигур не может – как не может повториться и породившая их апокалиптическая эпоха. О сопряжении масштабов людских несчастий с масштабом в искусстве размышлял Шнитке: «Конечно, кощунственно так говорить, но «Реквием» Ахматовой не был бы таким сильным, если ее сын не был бы осужден» [7, 58].

Но искусство по своей сути обладает позитивным свойством, как бы внутренней позитивной философией. Музыканты, композиторы, ощущая природу своего искусства и ее человеческую миссию, всегда стихийно, так или иначе, тяготеют к насыщению позитивностью своих произведений и исполнений. Например, Корндорф, в противовес времени застоя, пишет сочинение под декларативным названием – «Да!!»

(1982), в замысле которого он видел даже «некоторую категоричность».

Вопрос пессимизма или оптимизма в конечном счете – в судьбе человечества вообще – всегда был одним из «конечных вопросов» в мышлении Шнитке. Что-то внутреннее в нем говорило, что в самый последний момент, когда человечество нависнет над пропастью, оно найдет в себе силы сделать правильный шаг – в спасительную для всех сторону. «Для меня нет ощущения фатальности зла даже в самой страшной ситуации. Его нет, потому что остается неизменной всегда проявляющаяся в человеке некая добрая суть [1, 46]. Так говорил композитор в 1990 г., официально крестившийся в христианскую веру и увидевший начальный, розовый этап перестройки в СССР.

И вот, со становлением новой России, наступает пора социальной свободы. Ее парадокс с плакатной лапидарностью запечатлевает писательница Людмила Улицкая:

*Мысль ужасная: тебя никто не накажет и,
тем более, не наградит.
Ты совершенно свободен, сам себе судья.
О ужас!*

Роман Леденев, сполна проживший в музыке все ее перипетии от 1948 г. до настоящего времени, пишет: «Безветрие – так хочется назвать состояние сегодняшней музыки. Ни горячих, ни холодных ветров! Кто-то пытается влить горячее в изрядно постаревшие баки бывшего «авангарда» (реанимация). Кто-то идет гораздо дальше назад, в мир потрепанных (за столетие) интонаций и гармоний. /.../ У разных авторов мелькают случайные находки. Возможно, если выстроить их в систему, получится что-то вполне новое. Где гении, которые смогут это сделать?» [3, 256].

Не лишена пессимистических нот и оценка настоящего периода композитора сравнительно молодого поколения – Владимира Тарнопольского. Учитывая не только «безветрие», но и многие другие условия теперешней творческой жизни, он высказывается следующим образом: «То, что началось с середины 90-х годов, можно назвать эпохой перемен. Я счастлив, что вообще как-то себя нашел в тот период, когда себя найти практически невозможно. Обратите внимание, ни один молодой композитор в России не сформировался в это время. Те, которым сегодня больше 30 и меньше 50. Целое поколение композиторов пропало. Культура понесла колоссальные потери, боюсь, что это невосстановимо. /.../ Несмотря на то, что позиция современного творца –

всё послать к черту и начать как бы сначала (это нормативно сегодня), – художники должны знать свои культурные корни: как всё это шло» [6, 146-147].

На целостной картине мира российских композиторов не могло не сказаться и состояние западноевропейской музыки, начиная с середины 20 века. Запад признал, что линия прогресса в музыкальном творчестве (вперед и вверх), которая непрерывно шла от середины 18 века, через весь 19-й и достигла кульминации в середине 20-го, потерпела фиаско: то, что казалось спасением, обернулось катастрофой. Кризис идеи прогресса в Европе также со своей стороны распространил туман сомнения в выборе путей дальнейшего движения музыки.

О том, насколько масштабным оказался кризис конца 20 – начала 21 веков, можно судить и по творческим концепциям таких композиторов, как Валентин Сильвестров (сейчас – Украина) и Владимир Мартынов (Россия). Сильвестров преисполнен ощущения долгого конца музыки: «Возникло ощущение, что жизнь, драма свершились, а осталась только постлюдия. /.../ История кончилась, и осталось пребывать в постлюдии» [5, 135-136]. Мартынов выдвинул тезис вообще о конце времени композиторов [4].

Социально, вместе с ослаблением давления сверху ослабло и сопротивление снизу. Из русского искусства ушла важная часть его функций и задач, которая традиционно держала его так высоко. А психологически в творчестве *ослаб эмоциональный накал противоборства*.

Кроме того, в новой, капитализирующейся России для композиторов академической культуры возникла ситуация, создавшая трудности, невиданные ранее. Назовем их – отсутствие крыши над головой. Не осталось никаких структур, которые давали бы материальное обеспечение композитору за его труд: ни финансовая помощь Музфонда, ни закупка сочинений Министерством культуры, ни бесплатные (или малооплатные) Дома творчества, ни какие-либо государственные льготы.

При этом закончившаяся распределительная система открыла невиданные пути обогащения эстрадных певцов. И свободная российская музыка вступила в невиданную конфронтацию с засильем эстрадной субкультуры, расплодившейся как никогда раньше. Заполнение ею всех пространств и щелей музыкальной жизни позволило эстрадникам следующим образом рассуждать о культуре и субкультурах: культура – это мы, а классика – это субкультура, ее почти не слышно и не видно. Материально «борьба» между создателями серьезной

и легкой музыкой была проиграна изначально. Духовная же конфронтация стала актуальной. И здесь возник новый, фундаментальный повод для *протеста* – по отношению к силе, по при знанию композиторов, не менее властной и опасной, чем партийное идеологическое давление времен социализма.

По словам Юрия Каспарова, представляющего авангардное направление в современной российской музыке, «эта музыка в советское время шла вразрез с коммунистической идеологией, а в наше время она, как искусство некоммерческое, не приносит нужной прибыли организаторам концертов» (документальный фильм «Юрий Каспаров». YouTube). Александр Вустин считает, что нынешний протест – не менее серьезный, чем был в прошедшее время. «Раньше у меня был такой же протест, как у Шнитке. А сегодняшний враг – это низменность и пошлость массовой культуры, которые окружают со всех сторон. И мы выбираем: либо вечность духа, либо сиюминутное удовольствие» (из личной беседы А. Вустина с В. Холоповой 17.05.2011).

Послеперестроечное время и начальная фаза новой России принесли разнообразную переоценку ценностей.

Вышли на поверхность многочисленные негативные факты о советском времени, ранее тщательно скрывавшиеся. Всё это прямо касалось композиторов. Шнитке в 1990 г. официально отказался от присуждения ему Ленинской премии. Одной из мотивировок было: Ленин – атеист, а он, Шнитке, написал Хоровой концерт на текст религиозного поэта Григора Нарекаци. И далее никак не совместимо было, чтобы получив Ленинскую премию, он создавал бы оперу «Жизнь с идиотом» с главным героем *Вовой*. Переоценка ценностей обнаружилась и за границей. Понятно, что осуждаемые в СССР крупные таланты – «московская тройка», «хренниковская семерка», – получали все более прочное признание за рубежом. Юбилейные фестивали Шнитке и Губайдулиной в других странах становились даже более развернутыми, чем в России. Но непредвиденный успех стали иметь те произведения Шостаковича, которые на родине считались компромиссными. Так, в Японии в рамках музыкально-просветительского движения «утагоэ» исполнялась «Песнь о лесах» Шостаковича – как современная классическая музыка, доступная широким массам. А в США американские оркестры стали постоянно играть «социалистическую» «Праздничную увертюру» Шостаковича: они нашли в ней созвучный себе бодрый, жизнерадостный настрой.

Возникли и новые терминологические проблемы: композитор советский? русский? российский? Для граждан новой России здесь неожиданно возникла легализация «русского» и даже «России». Ведь ленинская национальная политика была массированно направлена на укрепление самосознания «братских народов», на всяческое возвышение культуры союзных республик, но меньше всего РСФСР. Существовали особые льготы для «нацменьшинств». Например, при поступлении в Московскую консерваторию выделялись особые вакансии, которые не могли занять музыканты из РСФСР, как правило, профессионально более подготовленные. В аспирантуре педагоги-музыковеды постоянно руководили диссертациями по музыке Казахстана, Узбекистана, Украины, Молдавии, Грузии, Армении, Азербайджана, Литвы и т.д. Само слово «Россия» звучало как название царской России, слово «русский» – как относящееся к дореволюционному периоду страны. Таким образом, определение «русский (российский) композитор» стало конденсатом нового или обновленного культурного самосознания.

Принципиально новым творческим стилем для российских композиторов стал поворот российского государства лицом к *религии*. Формально церковь продолжала быть отделенной от государства. Но в Конституцию Российской Федерации 1993 г. был внесен пункт о свободе совести и вероисповедания. И особенно важно, что руководители государства личным примером продемонстрировали свое благорасположение к церкви. Для новой России это означало восстановление связи со своим глубоким прошлым: ведь «русский» и «православный» веками были синонимами.

И для академической музыки связь с христианской религией стала тоже восстановлением ее родословной. Ведь сама академическая (серьезная, классическая) музыка была порождена именно христианским миром. Самое главное – укрепилась *духовная высота*, сопряженная с религиозной культурой, в которой так нуждалась музыка, попавшая в период «безветрия».

И здесь оказалось, насколько лично композиторы разбираемого времени были готовы к работе в религиозной сфере. Обнаружилось, что у Щедрина дед был православным священником. Во взрослом состоянии крестились Губайдулина и Шнитке,

духовником Каретникова был Александр Мень. Стали заметны в музыкальной жизни и церковные композиторы, пишущие для богослужения: Андрей Микита, Сергей Трубачев, митрополит Иларион (Алфеев) и др. В результате за период примерно от начала перестройки до настоящего времени – а это уже больше четверти века – было создано столько музыки на религиозную тему, что это, возможно, компенсировало ее отсутствие за предыдущие годы советской власти. В западной же культуре – европейской и американской – в этот период вовсе не оказалось такого массивного религиозного уклона в музыке, как в новой России.

Еще одна, трудноразрешимая, не только российская, но и мировая проблема – *перепроизводство музыки*. Впрочем, это проблема не только музыки. Несмотря на то, что серьезная музыка занимает несравнимо меньше жизненного пространства, чем развлекательная, несмотря и на потерянные поколения, современные композиторы тревожно констатируют чрезмерное изобилие создающейся музыки. Тарнопольский даже признается в намеренном «урезании» самого себя из-за такого наплыва музыкальной продукции.

Как мы видим, сущность, смысловое наполнение и весомость даже такого «отстраненного» и непонятного искусства, каким является музыка, глубоко укоренены в социальном устройстве общества – его идеях, культурных традициях, экономике и психологии. И смена времен несет смену «песен».

При поддержке РГНФ, проект №11-24-01003a/Bel.

Список литературы

1. «Дух дышит, где хочет...». С. А. Шнитке беседует В. Холопова // Наше наследие. – 1990. – №3. – С. 42.
2. Корндорф Н. Я безусловно ощущаю себя русским композитором // Музыкальная академия. – 2002. – №2. – С. 52.
3. Леднев Р. Со своей колокольни. Черные тетради. – М.: Композитор, 2010. – 264 с.
4. Мартынов В.И. Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.
5. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма / Сост. М. Нестьева. – Киев, 2004. – 265 с.
6. Тарнопольский В.Г. Современность и пространство традиции // Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избр. интервью и эссе о музыке и музыкантах. – М.: Композитор, 2009. – С. 132.
7. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. – М.: Композитор, 2011. – 228 с.