

Dorothea Redepenning. Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Band II: Das 20. Jahrhundert

Laaber-Verlag. Laaber, 2008. 836 S.

Книга, увидевшая свет в виде двух внушительных полутомов по четыре сотни страниц каждый, представляет собой итог и завершение исследовательского проекта, начатого Доротеей Редепеннинг в 1990-е годы (в сотрудничестве с издательством «Лабер»). Ее первая часть, опубликованная в 1994, была посвящена русской музыке классического XIX столетия. Теперь пришла очередь века двадцатого, «музыкальная история» которого описывается в книге от его первых лет до рубежа тысячелетий.

Профессор Гейдельбергского университета Доротея Редепеннинг хорошо известна не только на родине, но и за ее пределами. Профессиональные контакты связывают ее со многими коллегами в Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, она неоднократно бывала в России на конференциях, занималась исследовательской работой в архивах и библиотеках. Плоды этих штудий — и в докторской диссертации о русской музыке, защищенной в 1993 году, и в многочисленных публикациях, в том числе и на русском языке. Так, памятна статья Редепеннинг о малеровских влияниях в музыке Д. Шостаковича в «Музыкальной академии», (1994, № 1), а также публикации о Софии Губайдулиной, творчество которой, наряду с наследием Галины Уствольской и Альфреда Шнитке, входит в круг главных интересов исследовательницы. Перед нами отнюдь не новичок, отважно ринувшийся в столь проблемную и «неудобную» сферу как советская музыка, но зрелый ученый, вооруженный до зубов профессионалом, одаренный кроме всего прочего способностью увлечься чужой культурой и оценить ее плоды.

Сразу признаем, что Доротея Редепеннинг опередила российских коллег. Труды сопоставимого объема писали у нас обычно целые отделы научных институтов — когда-то так появились на свет и «История русской советской музыки» (1956–1963), и «История музыки народов СССР» (1970–1974, 1996). Результатом коллективного творчества являются также учебные пособия недавних времен: трехтомная «История современной

отечественной музыки» (1995–2001) под редакцией М. Тараканова и Е. Долинской и «История отечественной музыки второй половины XX века» (2006) под редакцией Т. Левой. Что касается немногочисленных индивидуальных проектов, то они не могут на равных конкурировать с фундаментальным трудом Доротей Редепеннинг, по крайней мере, по объему и широте проблематики.

При этом надо отдать должное нашей гейдельбергской коллеге: она активно привлекает материалы российских исследователей, что отнюдь не является непреложным правилом на Западе. Со стороны автора это не простая любезность по отношению к коллегам, но и насущная необходимость: ведь у нас на родине не так уж мало сделано для изучения русской, советской и постсоветской музыки. Кроме того, одним из методологических принципов ее труда является оценка самосознания музыкальной культуры, какие бы причудливые формы оно ни принимало в условиях советского строя. В этом пункте Редепеннинг неумолимо последовательна, так что порой нет-нет да и посочувствуешь героическим усилиям автора, пытающегося найти немецкие соответствия для перлов отечественного птичьего языка вроде «сочности интонационного материала» или «демократической общительности» (S. 376).

С другой стороны, указатель литературы, насчитывающий 513 позиций, наглядно демонстрирует, насколько продвинулось изучение русской и советской музыкальной культуры не только у нас, но и на Западе, — прежде всего в Германии, где существует давняя и сильная традиция русистики. В этом корпусе трудов есть что почерпнуть и нашему читателю.

Исследование построено как сквозное повествование; четыре обширные главы хронологически соотнесены с четырьмя крупными историческими периодами: 1. Между революциями (1905–1917); 2. На пути к советской музыке (1917–1932); 3. Реставрация — музыка при сталинизме (1932–1953, с двумя разделами, до Великой Отечественной войны и после); 4. От смерти Сталина до конца Советского Союза (1953–1991). Подобная периодизация общепринята, по такому плану читаются у нас курсы «русской музыки XX века», как она называется в нынешних учебных планах. Признавая «устарелость» термина «советская музыка», осознанную к концу 1990-х годов, и обоснованность критической реакции в его адрес, Доротей Редепеннинг все же сохраняет его в своей книге, хотя и не предоставляет преимуществ ключевого понятия эпохи — несомненно, разумная позиция, которую наше общественное сознание вполне способно принять.

Повествование внутри глав движется сплошным потоком, не отвлекаясь на подстрочные примечания (которых просто нет), но с вкраплениями

аналитических экскурсов и документальных извлечений, порой весьма пространных. Например, на с. 259–260 автор позволяет себе роскошь полностью привести содержание переделанных в революционном духе «Гугенотов» Мейербера — это текст на полторы страницы мелким шрифтом, который весьма оживляет повествование.

Присутствуют также строго отобранные нотные примеры и художественные иллюстрации: картинки большей частью заимствованы из разных публикаций, однако подобраны с большим вкусом и фантазией. По отношению к основному тексту они образуют контрапунктический смысловой ряд, заметно расширяющий пространство книги. В приложении приведены переводы пяти важнейших государственных документов, связанных с музыкой: письмо ЦК РКП «О пролеткультах», постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», статья «Сумбур вместо музыки», постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели» и постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер „Великая дружба“, „Богдан Хмельницкий“ и „От всего сердца“». Плюс словарь терминов и аббревиатур, список литературы и аннотированный указатель имен.

Академическая основательность и традиционность в организации материала никоим образом не означают банальности и повторения расхожих мнений. Маленький пример. Для русского автора, несомненно, было бы большой смелостью попытаться заново проанализировать такую вещь как начальная мелодия Третьего фортепианного концерта Рахманинова (S. 71, нотный пример). Однако профессор Редепеннинг отваживается на это, обозначая особое качество мелодики Рахманинова словом *Melodieseligkeit*, «мелодическое блаженство», но не забывая также об интервале и гармонических структурах. Обо всем этом написано интересно и не без изящества.

Этот маленький пример с Рахманиновым раскрывает важную особенность подхода Доротеи Редепеннинг к избранному материалу. Естественно стремясь к самостоятельности, она вовсе не одержима идеей утверждения собственного мнения, полемики во что бы то ни стало, хотя к такому подходу история советской музыки нередко весьма располагает. Во Введении Редепеннинг специально оговаривает, что главная цель книги — описывать материал, исходя из условий времени и пространства, но обогащая его необходимым европейским контекстом (S. 11). Поэтому не стоит искать в книге опровержения «ошибочных культурно-политических решений советских времен», ибо главным для автора являются факты и их следствия — история, которую необходимо сохранить от забвения. Даже нотные примеры из оперы «Тихий Дон» Ивана Дзержинского приводятся

не в полемических целях (читай — не для осмеяния), а для того, чтобы дать представление о сочинении (S. 11). Печально, конечно, что историку нужно доказывать необходимость собственной науки, однако по существу автор прав, и аргументация в данном случае совсем не лишнее дело.

Первая глава, посвященная периоду Серебряного века, имеет традиционную рубрикацию, которая с вариантами воспроизводится затем в последующих главах. Вначале речь идет о музыкальной жизни и основных институциях, затем о композиторском творчестве и крупнейших творческих фигурах — Рахманинове, Скрябине, а также о русском периоде Стравинского и Прокофьева. Заметим мимоходом, что «русский период» применительно к двум последним композиторам означает принципиально разные вещи (возможно, что на это стоило бы обратить внимание). В случае Стравинского он противопоставлен европейскому (французскому, американскому), в случае Прокофьева — советскому периоду творчества, в своем роде ничуть не менее, если не более, русскому, чем 1910-е — 1920-е годы.

Материал первой главы дает ясное представление о важном достоинстве исследования Редепеннинг — способности суммировать научные достижения последнего времени и представить их читателю. Коротко говоря, здесь хорошо и подробно написано практически обо всем: о художественных течениях, о театрах и концертах, о Синодальном училище и его композиторской школе, о Дягилеве и трех балетах Стравинского, о Танееве и Яворском и прочих необходимых здесь лицах и явлениях. На некоторые неточности, в разной степени простительные, читатель все же наткнется. Вот отдельные из них. «Свои литературные произведения называл „симфониями“» вовсе не Вячеслав Иванов, а Андрей Белый (S. 81); Саре Бернар приписано выступление «в качестве солистки» в премьерном спектакле балета Прокофьева «Стальной скок» (S. 108), в то время как речь должна идти всего лишь о театре ее имени, где выступала дягилевская труппа; о том же балете оптимистически сказано, что его «московская премьера состоялась лишь в 1954 году» (там же), в то время как она не состоялась до сих пор. Заметим с сожалением, что в библиографии отсутствует двухтомное парижское издание дневника Прокофьева (есть только часть за 1927 год, опубликованная в Москве в 1991 г.). Недостаток, хотя и иного рода, — это отсутствие упоминаний о манифесте 17 октября 1905 года, пусть и запоздало, но даровавшем гражданские свободы, включая свободу слова и печати: с манифестом в значительной степени связаны и репертуарные процессы, и то, что автор называет «социальной ангажированностью» (S. 24). Некоторая путаница получилась с изданиями теоретических работ Танеева. «Подвижной контрапункт строгого письма» (неточно названный «учебником») опубликован в 1909 в Лейпциге

и Москве М. Беляевым, а не В. Бесселем. В 1929 вышла другая книга — «Учение о каноне», после смерти Танеева подготовленная В. Беляевым (S. 31). Также грешит неточностью фраза «в ноябре 1917 Рахманинов покинул Советский Союз» (S. 73) — до появления этого государства оставалось пять лет.

Пристрастный глаз зацепится и за «натуралистический стиль режиссуры и игры» в Московском Художественном театре (S. 21), и за перечисление на одном дыхании «традиции реалистического искусства и приверженности функциональной мажоро-минорной гармонии» (S. 29), от которых уходят композиторы «Вечеров современной музыки». Подобные вещи, однако, во многом объяснимы, поскольку связаны с различием словоупотребления и терминологических традиций. Иное впечатление оставляют некоторые историко-стилистические оценки, в которых на первый план выступает социологический и политический компонент. Одна из таких трактовок связана с «Весной священной» Стравинского.

Вообще о ранних балетах Стравинского Редепеннинг пишет верно и выразительно, порой отмечая свежие детали и предлагая точные формулировки для многих важных особенностей сочинений, как известно, многократно и подробно исследованных. Один лишь пример из многих возможных: «Жар-птицу», пишет она, «можно определить как оперу без текста и без пения» (S. 91) — афористическая формула, достойная автора музыки. «Весну священную», которой «русское название так никогда и не понадобилось» (S. 88), Редепеннинг вслед за Ричардом Тарускиным склонна рассматривать в кругу протофашистских идей. Возражая против прямых аналогий, поскольку в этом случае «художественному произведению приписывается слишком большая сила воздействия» (S. 98), Редепеннинг тем не менее утверждает, что в «Весне священной» представлено «не архаическое общество... а доцивилизационное общество, где казнят охваченного страхом индивидуума» (там же). О том же, продолжает автор, писал Адорно, видевший в «Весне священной» нечто противоположное «гуманистическому искусству». Здесь не место обсуждать по существу подобные оценки, для русского читателя, кроме всего прочего, рифмующиеся с поношениями музыки Стравинского в целом и «Весны священной» в частности, которые имели место хотя бы в печально памятном 1948 году. Речь о другом. Почему Стравинский дезавуировал свой текст о балете, известный под названием «Что я хотел выразить в „Весне священной“», для чего он настаивал на чисто музыкальной ценности своего признанного шедевра? Редепеннинг отвечает на этот интересующий ее, вслед за Тарускиным, вопрос довольно пространно, и среди прочего отмечает следующее (позволим себе длинную цитату):

Стравинский должен был осознать, куда ведет его эстетизм, он должен был понять — самое позднее после того как он бежал от немецкого фашизма в США, — кому он способствовал своим воспеванием атакизма (хотя его искусство было заклеено всеми фашистами как «дегенеративное»). Он должен был понять, какому духу времени принадлежало его «любимейшее дитя», и с ужасом осознать, как его чисто эстетические идеи стали практикой устрашающей реальности; однако он знал об исключительном эстетическом качестве Sacre — поэтому он должен был истолковать балет в духе абстрактного, вневременного эстетизма, в котором он первоначально был задуман (S. 99).

«Должен» здесь, разумеется, риторическая фигура, однако беда в том, что Стравинский-художник вообще не мыслит в подобных общественно-политических категориях. В абсолютную музыку он, например, тянул и безобидного «Петрушку», вопреки его очевидной сюжетной изобразительности, тянул и другие свои сценические произведения, причем начал делать это достаточно рано и продолжал делать всю жизнь: «абстрактный, вневременной эстетизм» действительно есть коренная черта его философии и стиля. Но даже если посмотреть на «Весну священную» с другой стороны — как на пророчество, которым она, безусловно, является, пророчество конца «гуманистического искусства» и гуманизма как такового (Адорно прав), то в чем заключается смысл столь прямолинейных аналогий между «зашифрованным» в художественной форме посланием и реальной жизнью? Не есть ли это проявление «примитивной теории отражения» (S. 166), о которой Редепеннинг говорит позднее в связи с идеологией РАПМ?

Первую главу книги завершает небольшой, но чрезвычайно емкий раздел, посвященный раннему русскому авангарду. Здесь тоже много ценной информации, касающейся не только собственно музыкальных явлений, но и других искусств, шедших в то время рука об руку. Еще ценнее уточнения, которые предлагает Редепеннинг, к самому понятию русского авангарда. Отмечая, что на Западе «притесняемыми авангардистами» принято называть всех без разбора, она предлагает считать принадлежащим к авангарду в строгом смысле слова лишь «футуризм, дифференцировавшийся в кубофутуризм и супрематизм» (S. 112). Далее подробно разъясняется, что такое заумь, и говорится о супрематизме Малевича как «беспредметном реализме» (S. 118). Следует вывод: музыка в собственном смысле слова не могла идти в ту же сторону, что живопись и поэзия, — то есть к беспредметному и асемантическому. Она могла предложить лишь

аналогию, заключающуюся в отказе от традиционного синтаксиса и в создании новых звучаний: таковы шумовые инструменты итальянских футуристов, а также микроинтервалика (S. 119). Двенадцатитоновость и диссонансы сами по себе — еще не авангард. Поэтому и поздний Скрябин, и Рославец, и другие «скрябинисты» не могут быть безоговорочно отнесены к авангарду, подобному тому, что существовал в литературе и изобразительных искусствах (S. 120).

Отдельный раздел посвящен футуристической опере «Победа над солнцем», где убедительное разъяснение контекста (автор включает в него «Будем как солнце» Бальмонта, световые метафоры символистов, Скрябина) предваряет описание собственно музыкальной стороны представления, «о которой трудно судить исчерпывающе» (S. 121). Любопытно и мнение о «Формах в воздухе» Лурье — по существу, единственного сопоставимого с футуризмом опуса, который «...не столь значим как звучащая музыка, сколько как графическое обозначение парящих форм». Самолеты, полет, преодоление притяжения — все это представляет характерный топос времени (S. 124).

Одна из важных идей «авангардного» раздела заключается в констатации преемственности между футуризмом и большевизмом: тон футуристских манифестов «мало отличается от текстов большевиков, которые после октябрьской революции, в сущности, приступили к систематическому разрушению культурных и общественных традиций и ценностей» (S. 115). Это переход к «советским» главам книги, и подтверждение высказанной во введении мысли о том, что «первая фаза поисков советской идентичности коренится в концепциях символизма и авангардизма» (S. 10).

Описание «пути к советской музыке» (вторая глава называется *Auf dem Weg zur sowjetischen Musik*) тоже начинается с обзора событий общественной жизни, но смена парадигмы заметна уже в названии этого обзора: «Культурная политика и институции». Именно политика и ее деятели выдвигаются на первый план, и одной из центральных становится проблема противостояния футуристской и пролеткультовской концепций нового искусства. Их различия, не исключающие совпадений в принципиальных моментах, убедительно суммированы автором (S. 142). Редепеннинг точно замечает, что взаимная независимость искусства и политики была важна для авангарда, но не только не исключала политической ангажированности футуристов, но, напротив, вела к сотрудничеству с властью (S. 137). То есть, в позиции футуристов наблюдалось явное противоречие, — на котором исследовательница, тем не менее, предпочла не заострять внимание.

Но, как известно, попытки футуристов занять господствующие позиции, «стать официальным государственным искусством», успехом не увенчались, поскольку «это право большевики признавали лишь за собой» (S. 141).

Что касается Пролеткульта, то Редепеннинг критически относится к распространившимся в последнее время на Западе попыткам увидеть в его деятельности род авангарда. Радикализм пролеткультистов утверждал себя вне культурной истории, «вне понятия произведения» (S. 142).

Относительно мирное сосуществование футуристов и Пролеткульта должно считаться заслугой Луначарского, о котором в главе рассказывается подробно и основательно. Его прошлое «богостроителя» описано не просто для полноты картины — Редепеннинг усматривает следы «богостроительства» и в деятельности Луначарского на посту главы Наркомпроса. «Псевдорелигиозные черты» автор отмечает также в самих художественных произведениях, например, в интонировании «Интернационала» шепотом наподобие молитвы в опере Льва Книппера «Северный ветер» (S. 288). То, что коммунистическая идея в агрессивном атеистическом государстве выполняла роль суррогата религии — мысль не новая, но вот демонстрацию ее конкретных форм можно причислить к несомненным заслугам автора книги.

Во втором разделе главы — *Im Spannungsfeld zwischen proletarischen und bürgerlichen Konzeptionen* (В поле напряжения между пролетарскими и буржуазными концепциями) — речь идет собственно о творческой продукции 1920-х годов. Здесь тоже с редкой полнотой освещены многие важные явления. Отдельный эпизод посвящен коллективной оратории «Путь Октября», где дана детальная комментированная схема ее структуры; далее подробно описаны массовые действия на городских площадях, «симфонии гудков» Арсения Авраамова, «музыка машин» и другие проявления музыкального ЛЕФа. Автор связывает их с увлечением идеями тейлоризма (и, добавим, советской научной организации труда), с внедрением конвейерного производства и, с другой стороны, с техникой очуждения и новым ощущением темпа в кинематографе, в частности, в фильмах Чаплина (S. 239) — это один из примеров удачного расширения контекстного поля, нередко встречающихся в книге.

Традиционным жанрам симфонической и камерной музыки, а также опере посвящено немало страниц исследования. Как известно, здесь действовали прежде всего композиторы Ассоциации современной музыки, про которую автор выше, со ссылкой на Тарускина, говорит, что «АСМ не была советским авангардом» (S. 154; для русского читателя, впрочем, это вовсе не открытие). Обращает на себя внимание то, что Редепеннинг

склонна жестко дифференцировать произведения традиционных жанров (привычно снабженные опусными номерами, что особенно подчеркивается) и авангардные явления вроде «музыки машин», упуская из виду, что «академический» квартет или фортепианный концерт у того же Мосолова мог оказаться по своему реальному звуковому результату гораздо радикальнее, чем «левый» «Завод». Слух русского читателя режет и неизменная пара «пролетарские и буржуазные композиторы». Дело даже не в том, что лексика подобного рода насаждалась кругами РАПМ и некритическое ее использование вызывает недоумение. Подобные классовые категории вообще малосодержательны по отношению к искусству, ибо неспособны выразить суть реальных творческих процессов. Достаточно сказать, что «буржуазным» оказывается весь наличный состав АСМ. У читателя возникает и другой, очевидно, неуместный в глазах автора вопрос: можно ли причислять к «буржуазии» трудовую интеллигенцию, к которой принадлежало подавляющее большинство русских профессиональных композиторов?

Если и говорить о партийной борьбе в художественных кругах (а о ней, разумеется, нужно говорить), то предпочтения заслуживает гораздо более точное замечание Редепеннинг о господствовавшем в 1920-е годы курсе — не антибуржуазном, а антиинтеллигентском, направленном против образованного слоя в целом (S. 179).

Очень удачным получился раздел о советском музыкальном театре 1920-х годов: основательный, аналитически убедительный, подкрепленный статистическими выкладками и обширной таблицей, суммирующей оперную и балетную продукцию десятилетия с краткими выразительными комментариями к отдельным произведениям (S. 271–272). Благоприятное впечатление несколько омрачают ошибки и неточности: так, сюжет оперы «Герой» Мосолова назван почему-то «советским», о «Тупейном художнике» Шишова сказано, что он написан «по Чехову», в то время как на самом деле по Лескову (ошибка повторена на S. 275). Непорядок случается и с нотными примерами (S. 276, 286). Но зато здесь действительно описана «подлинная картина советской оперы 1920-х годов», которую автор с полным основанием противопоставляет «вымышленной истории», представленной в российских трудах вплоть до самого последнего времени (S. 298). Забегая вперед, отметим, что оперные экскурсы и дальше радуют читателя высокой информативностью и аналитическими достоинствами.

Одной из ключевых идей третьей главы, посвященной сталинскому периоду, становится тезис о реставрации, «скрытом обуржуазивании советской культуры» (S. 197), то есть о реабилитации традиционных форм и жанров в условиях господства социалистического реализма. Редепеннинг

справедливо отмечает, что тенденция реставрации наблюдалась также и на Западе, однако в СССР она была усилена государственной политикой (S. 301). Главным идеологическим инструментом послужила доктрина социалистического реализма, изложению которой в качестве «официальной эстетики» посвящен специальный раздел книги (S. 301–311). Отсюда следуют две главные особенности художественной жизни СССР в сталинский период: регламентация и изоляция. По мнению Редепеннинг, соцреализм имел абсолютное значение для советского искусства, и только с началом перестройки он был окончательно отброшен, хотя его следы «ощутимы также и за пределами советской эры» (S. 311). Эта точка зрения подробно аргументирована в книге, что не избавляет ее от дискуссионности. Во-первых, в отношении непрограммной и бестекстовой музыки позиции соцреализма так и остались весьма шаткими — как известно, его принципы были сформулированы на почве литературы и лишь позднее с разной степенью успеха распространены на другие искусства. Позднее, когда речь заходит о симфониях Шостаковича 1930-х годов, Редепеннинг косвенно приходит именно к этому выводу: на с. 440 мы обнаруживаем настоящий дифирамб чистой инструментальной музыке, которая в силу своей многозначности добивается того, на что не способны другие виды искусства.

Во-вторых, российский менталитет неизбежно деформировал самые решительные идеологические начинания властей, в свою очередь не отличавшиеся железной последовательностью. В этом отношении сталинский СССР не совпадал с нацистской Германией (сравнение с ней, разумеется, возникает в книге Редепеннинг), и лицемерная унификация идеологии при Сталине не была идентична прямолинейной Gleichschaltung гитлеровских времен.

Сложный и неудобный вопрос о том, как же быть с произведениями выдающихся художественных достоинств, написанными на политически конъюнктурные тексты, Редепеннинг не склонна решать с ходу, натмашь. Так, она подробно и интересно анализирует «Песню о Сталине» Хачатуряна (S. 331 и далее) — одно из лучших сочинений композитора, замечая, что вера в вождя отнюдь не была бутафорией (S. 333). О Кантате к двадцатилетию Октября Прокофьева говорится более сдержанно. Кроме того, в разряд сугубо официозных опусов попадает, вкупе с фильмом, кантата «Александр Невский». Основания к такому суждению, наверное, можно найти, однако нельзя не заметить, что патриотизм и защита отечества — темы всё же несколько иного сорта, чем прославление вождя. (По соседству читатель обнаруживает комическую ошибку с известной карикатурой «Три богатыря» 1939 года, где автор перепутал долгоязого Прокофьева и корпулентного Шапорина).

Конечный вывод Редепеннинг неутешителен: пропаганда дезавуирует художественное качество, и не учитывать это означает впасть в формализм, что ведет к ошибочным оценкам (S. 336). Логика безупречна, но проблема остается там, где и была.

Большое место в третьей главе отведено Прокофьеву и Шостаковичу — классикам советской музыки, чье творчество в 1930 — 1940-е годы переживало период расцвета. Второй из них явно ближе нашему автору, и страницы, посвященные «Леди Макбет Мценского уезда» и особенно триаде Четвертой, Пятой и Шестой симфоний можно причислить к большим удачам исследовательницы. Очень хороши малеровские аналогии, где Редепеннинг развивает свои более ранние наблюдения (см. упомянутую выше статью). Через Малера услышаны и отдельные моменты «Леди Макбет», среди которых особое внимание обращено на вступление пассакалии — антракта между 4-й и 5-й картинами («крик отворачивания», S. 351). Целостная концепция оперы и некоторые ее детали истолкованы свежо и самостоятельно, что отнюдь не легко сделать, особенно если вспомнить о количестве написанного на ту же тему (жаль, что за бортом осталась монография Левона Акопяна о Шостаковиче). Статья «Сумбур вместо музыки» охарактеризована в десяти развернутых пунктах — и это, по-видимому, все же некоторый интерпретационный перебор. Маленькие неточности и оговорки попадают и здесь: так, знаменитая «порнографическая» сцена «Леди Макбет» находится в конце 3-й, а не 2-й картины (S. 349–350), а хор полицейских во главе с квартальным в 7-й картине (S. 350) не имеет ничего общего ни с фольклором, ни с традициями русской оперы, зато в самом близком родстве находится с опереточными куплетами.

Прокофьеву повезло гораздо меньше. В «военной» части главы практически не нашлось места одной из бесспорных вершин советского музыкального театра — опере «Война и мир». «Семену Котко» отдано значительно больше места, но безоговорочное определение его как песенной оперы вызывает недоумение. Вначале это сделано в хронологической таблице и кажется случайной неточностью, тем более что попадают и другие (повесть Л. Толстого «За что?» написана не о крепостном праве, а о судьбе польского повстанца; относительно балета «Лауренсия» Александра Крейна не грех бы сказать, что его сюжет заимствован из пьесы Лопе де Вега). Но и дальше ярлык песенной оперы сохраняется за прокофьевским опусом, несмотря на оговорки, что композитор отказывается «от замкнутых номеров» (S. 399) и что сочинение таки «выходит за пределы эстетики песенной оперы» (S. 403). Далее следует вывод: в «Семене Котко» Прокофьеву «удалось примирить специфически русскую традицию речитативной оперы и советскую эстетику социалистического реализма

под знаком нового песенного облика» (S.404). На естественно возникающий вопрос, что же здесь осталось от этой эстетики, кроме сюжета (да и то относительно), читатель ответа не находит. Ведь присутствие «фольклора» (точнее было бы говорить о подобном фольклору материале) само по себе нельзя считать признаком песенной оперы и тем более проявлением соцреализма. С фольклором тоже не всё гладко получается: так, в первом ариозо Семена «Шел солдат...» Редепеннинг усматривает черты протяжной песни, чему явно противоречит и маршевый тонус мелодии, и ее интервалика. Обсуждая дальше оперу «Обручение в монастыре», исследовательница характеризует ее музыкальный язык как неоклассический, усматривая сходство «Обручения» с «Классической симфонией» (S.405): сравнение явно хромает.

Но о настоящей песенной опере, особенно опере «В бурю» Хренникова, написано прекрасно. Достоинства текста Доротеи Редепеннинг выступают особенно ярко, если вспомнить о практически полном отсутствии серьезного анализа подобных явлений отечественными музыковедами. И «В бурю», и более ранний «Тихий Дон» Дзержинского предстают во всей красе, о них рассказано внятно, высокопрофессионально и без всякого намека на негативный публицистический пафос. Среди нетривиальных деталей, например, такая: в «Тихом Доне» Редепеннинг удаётся обнаружить «руку Шостаковича», как известно, помогавшего начинающему коллеге довести музыку оперы до кондиции (S.364–365). Не менее любопытно замечание о возможном интонационном прототипе партии Лёньки в опере Хренникова — это Зиновий Борисович из «Леди Макбет». И хотя степень конкретности этой связи, на наш взгляд, несколько преувеличена, в главном Редепеннинг права: то, что для Шостаковича стало объектом пародии, для Хренникова продолжает существовать как естественный язык, укорененный в слободской лирике, в чувствительности мещанского романа. Забегая вперед, отметим обзор композиторской и общественно-политической деятельности Хренникова в заключительной четвертой главе, привлекательный своим спокойно-объективным тоном (S.553–554).

Заканчивает третью главу обширный раздел о ждановщине — постановлении «Об опере „Великая дружба“» и его следствиях. Редепеннинг обращает внимание на то, что осуждению подверглись сочинения, «в высшей степени отвечавшие критериям социалистического реализма», которым, однако, никакой альтернативы предложено не было (S.501). Несомненно, это лишний аргумент в пользу того, что дело заключалось отнюдь не в борьбе за фантомный соцреализм, а совсем в других вещах. Истинная сущность постановления исчерпывающе суммирована в девяти параграфах (S.501–504), и главным из них оказывается последний: «Собственно

говоря, инициатива идеологического наказания искусств не была мотивирована художественными причинами» (S. 503). Жаль только, что подобные верные замечания соседствуют опять-таки с мелкими неточностями. Мурадели действительно сравнительно легко отделился, несмотря на свою «титულную» роль, однако Сталинскую премию 1951 года он получил совсем не за те песни, которые перечислены Редепеннинг: они были написаны позже (например, «Бухенвальдский набат» — в 1959). Попадают и досадные «переименования»: Павел *Коровин* (читай: Корин, S. 462), Вячеслав Чапаев (S. 470), *Георгий* Орджоникидзе (S. 495).

Наконец, в четвертой главе речь заходит о последних десятилетиях существования советской музыки, о музыке периода, официально завершившегося в 1991 году с распадом СССР. Разумеется, автор позволяет себе экскурсы и в более поздние времена, справедливо полагая, что художественные процессы имеют свою собственную логику и собственные темпы.

В самом начале главы Редепеннинг с благодарностью упоминает русскоязычных коллег, труды которых послужили основой для данного раздела (S. 537). Этот материал действительно привлечен широко, и такая популяризация разумна, поскольку речь идет порой о малоизвестных за пределами СССР и России фигурах и явлениях. О них, как и обо всем периоде после 1953 года, рассказано обстоятельно, хотя местами и не без описательности.

Однако нашего автора никак нельзя упрекнуть в утрате исследовательской инициативы. Свежо и самостоятельно написано о позднем Шостаковиче, причем некоторые вещи истолкованы несколько иначе, нежели принято у нас. Например, специфическая двенадцатитоновость в Тринадцатом квартете, по мнению Редепеннинг, «приводит додекафонию к абсурду» (S. 571). Убедительна и спокойна по тону неизбежная полемика с мемуарами С. Волкова (S. 565). Любопытны некоторые детали вроде бетховенской цитаты в «Бессмертии» из Сюиты на стихи Микеланджело — об этом сказано дважды, но почему-то совсем не упомянуто о том, что это тема из детства Шостаковича (S. 575–576).

В экскурсии об опере, не менее содержательном, чем предыдущие, особенно удачным кажется описание «Мертвых душ» Щедрина — оперы, очевидно, высоко ценимой Редепеннинг, в отличие от «Виринеи» Слонимского и «Петра I» Андрея Петрова. Автор выразительно охарактеризовал музыкально-драматургическую двуплановость «Мертвых душ», подчеркнув, что оба пласта равноценны по мастерству, причем фольклорный слой тонко уподоблен своего рода органному пункту (S. 648–649). Может быть, в связи с идеей параллельного действия стоило бы вспомнить «Солдат» Бернда Алоиза Циммермана?

Финальный вывод относительно Щедрина тоже не вызывает возражений: «Невзирая на многочисленные цитаты, Щедрин никакой не полистилист» (S. 705).

Одной из центральных проблем четвертой главы становится вопрос о советском авангарде конца 1950–1960-х годов. Редепеннинг законно оспаривает мнение о его происхождении от русского авангарда начала века, которое, как известно, отстаивал Детлеф Гойови, авторитетный исследователь этого направления русской музыки (S. 650–652). Как и в первой главе, Редепеннинг придерживается строгого толкования термина, признавая, что новая советская музыка 1960-х годов вообще не была авангардом в точном смысле слова (S. 651). Сейчас это очевидно, однако полвека назад словосочетание «советский авангард» было общепринятым, подразумевавшим в первую очередь род нонконформизма (S. 650). В такой ситуации мало кому было дело до стилистических тонкостей.

Обратившись собственно к музыке, Редепеннинг констатирует естественные связи советского авангарда с авангардом западным, — что, разумеется, абсолютно правильно и в принципе не ново. Однако некоторые аргументы в пользу этого тезиса кажутся спорными. Таково, например, утверждение, что для «Сюиты зеркал» Волконский «избрал моделью знаменитое сочинение Булеза „Молоток без мастера“, поскольку в обоих сочинениях девять частей и сходный состав исполнителей (S. 653). В таком контексте опус Волконского — одно из лучших сочинений своего времени, не утратившее обаяния по сию пору, — попадает в невыгодное положение неадекватного сравнения, поскольку «в соотношении с конкретным образцом („Молоток без мастера“) его композиционно-техническая простота изумляет» (S. 654). Впрочем, здесь же Редепеннинг справедливо отмечает и веберновские черты в поэтике «Сюиты зеркал» — вообще-то, гораздо более существенные для облика произведения. Кстати, на фестивале «Варшавская осень» Волконского не играли — он напрасно назван в числе коллег из СССР (S. 548).

Некоторые пассажи четвертой главы вызывают ощущение своего рода терминологического дискомфорта. Так же, как ранее «фольклор», чрезмерно широко трактуется термин «минимализм» и особенно примыкающий к нему «репетитивизм». Последний упоминается в связи с Канчели (S. 716), которому, кстати, автор явно предпочитает Тертеряна; «репетитивный музыкальный язык» отмечен у Раскатова и, что особенно странно, у Кнайфеля, чьи «пуристки-репетитивные большие духовные сочинения» упомянуты на с. 742. По отношению к несомненному минималисту-репетитивисту Мартынову все время повторяется слово *Simplizität*, но ничего не говорится о весьма изощренной технике этой простоты. Что

касается «хоров „Сирин“ и „Алконост“» (S. 743), то пара этих птиц явно залетела в книгу из «Китежа» Римского-Корсакова: на самом деле существует только первый коллектив, действительно исполняющий сочинения Мартынова. Есть и другие мелкие неточности и обмолвки: Иосиф Бродский по приговору суда получил все же не лагерь, а ссылку (S. 540); «Раковый корпус» и «В круге первом» были созданы Солженицыным не в изгнании, а в СССР (S. 541), дальше, впрочем, приведена правильная дата высылки писателя — 1974 год. Как и раньше, попадают ошибки в нотных примерах (S. 570, 653). Филипп Гершкович никогда не читал и не мог читать лекций в Московской консерватории — его на пушечный выстрел туда не подпускали (S. 651). Что касается предположения о том, что «История доктора Иоганна Фауста» Шнитке — это метафора договора с советской властью (S. 618), то при всей соблазнительной броскости оно маловероятно: интеллигенция 1980-х сочла бы слишком большой честью для маразматического режима уподобление его силам ада. Вообще, и Шнитке, и другие крупные советские художники того времени тяготели не к конкретно-историческому, а к общечеловеческому, экзистенциальному истолкованию социальных проблем. Зато вывод о проблематичности постмодернизма у Шнитке совершенно правилен: «...полистилистику Шнитке можно рассматривать не как поворот в сторону постмодернизма, но как способ продолжить старую эстетику постмодернистскими средствами» (S. 698). В этом заключении нет осуждения, оно продиктовано общим для всей главы стремлением автора соотнести стилистические процессы в советской музыке с тем, что происходило на мировой сцене. И вот итог: «Ни основанные на „даме“ симфонии Тертеряна, ни „неоромантические“ песни Сильвестрова, ни бесконечно-бессобытийные пьесы Кнайфеля, ни простота Мартынова не имеют родства с аналогичными западными тенденциями» (S. 726–727). Другими словами, аналогии и параллели не исключают, а напротив, подчеркивают своеобразие советской музыкальной культуры, которая начиная со второй половины XX столетия, избавившись от многолетней изоляции, равноправно существует и развивается среди других музыкальных культур мира.

Книга профессора Редепеннинг завершается на оптимистической ноте, и читатель закрывает ее с чувством благодарности автору, — благодарности не только за огромный массив фактов, наблюдений и выводов, но и за внимательный и зоркий взгляд, за предоставленную нам возможность обратить внимание на то, что мы обычно не замечаем.

Светлана Савенко