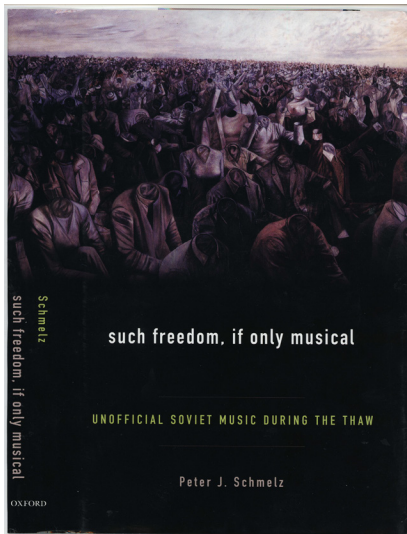


Американский взгляд на советскую музыку

Автор: Александр Ивашкин

Schmelz, Peter. *Such freedom, if only musical: Unofficial Soviet music during the Thaw.*

Oxford/New York: Oxford University Press, 2009. – 392 p.



Публикации на Западе, посвященные советской музыке, в общем делятся на две группы. Первая, большая, вполне вписывается в русло того, что в поздние советские времена, ориентированные на «концептуальность», несколько иронически называлось «источниковедением», а еще раньше – «вульгарным социологизмом». В

таких книгах и статьях музыка рассматривается не столько сама по себе, сколько как результат описания архивных документов, устных свидетельств, а также политических событий, часто имеющих к самой музыке довольно косвенное отношение. В Англии и Америке, особенно в современном финансовом климате, такие публикации поощряются многочисленными грантами и рассматриваются как полноценная музыковедческая исследовательская работа.

Вторая, меньшая группа – это книги вроде недавно переведенной на русский язык «Пять Опер и Симфония» Бориса Гаспарова, или книги о Восьмом квартете Шостаковича Дэвида Фаннинга, где в центре внимания находится именно сама музыка и наблюдения над ней автора. Но таких книг крайне мало.

Справедливости ради надо добавить, что, к сожалению, некоторые русские публикации, посвященные той же тематике, при переводе на английский начинают выглядеть рыхло и документально мало подкрепленно, или же растворяются в простом описании музыки на основе весьма старомодных моделей. Это, возможно, и провоцирует появление некоторых заметно «ревизионистских» черт в недавних американских и английских исследованиях. Процесс «сближения» русского и западного музыковедения, однако, уже начался, и он отмечен удачами в плане публикации архивных, биографических и документальных материалов о Прокофьеве и Шостаковиче на обоих языках. И все же «ров» остается, особенно ощутимый при попытках применить западную методологию к дискуссиям о русской музыке; скажем, настоячивые аппликации Шенкерского анализа к музыке Шостаковича или теории «холодной войны» – к музыке позднего советского периода.

Недавние публикации в США, примыкающие к первой группе, хорошо иллюстрируют характерные сегодня стремления американского музыковедения создать «подлинную», «документированную» историю советской музыки, не доверяя известным фактам.¹ Так, Саймон Моррисон ставит под вопрос свидетельства М. Ростроповича о его сотрудничестве с Прокофьевым в ра-

боте над «Симфонией-Концертом» и другими поздними виолончельными сочинениями.² И только на основании того, что в материалах РГАЛИ почти нет документов подтверждающих это сотрудничество. Выходит, Ростропович всю жизнь привирал для красного словца, чтобы приобщиться к прокофьевской славе. То, что сама музыка (и особенно характер виолончельной техники) подтверждает сотрудничество виолончелиста и композитора, интересует Моррисона очень мало.³

Питер Шмелц ставит под сомнение труднодоступность для исполнителей нот Прокофьева в конце 1950-х – начале 1960-х годов.⁴ При этом Шмелц ошибочно утверждает, что все фортепианные концерты были изданы в Собрании Сочинений. На самом деле были изданы только первые три концерта, ничтожным тиражом в 500 экземпляров, достать их было крайне трудно, а ксероксов в СССР не существовало.⁵

В своей книге «Такая свобода, если только музыкальная», посвященной музыке времен хрущевской «оттепели», Шмелц продолжает «выпрямление» советской истории. Так, он пытается представить Пярта и Шнитке в качестве типичных представителей советского режима, сотрудничавших с официальными организациями. Шнитке, оказывается, принял «бесплатную квартиру» от критикуемого им Союза композиторов. Эта заведомо ложная информация выдается как прямая цитата из интервью автора с Р. Щедриным, который прекрасно знает, что Шнитке в казенной квартире никогда не жил.⁶

Шмелц, кстати, является основателем общества по изучению «холодной войны» в Америке, и наверное поэтому идея «холодной войны» всплывает на многих страницах книги. И Пярт, и Шнитке, по Шмелцу, участвовали в проведении политики «холодной войны». Это «доказывается» им, в частности, тем обстоятельством, что оратория «Нагасаки» Шнитке была передана по Всесоюзному радио и на Иновещании. «Не важно, – пишет Шмелц, – что сам композитор имел ввиду в своем сочинении ... после этой трансляции его музыка уже стала частью советской пропагандистской машины».⁷ Но тогда и Чайковский, и Рахманинов, и Шопен, и Бетховен могут быть названы «официальными» композиторами, сотрудничавшими с коммунистами, так как их музыка, независимо от их воли, звучала постоянно на Съездах КПСС, официальных похоронах на Красной Площади и в прочих подобных малоприятных ситуациях. Вторая Симфония Пярта, по Шмелцу, – типичный продукт риторики социалистического реализма. Тот факт, что это – хорошая музыка, не обсуждается вообще. По прочтении книги становится ясно, что под социалистическим реализмом Шмелц в данном случае имеет ввиду так называемые «миметические» (грубо говоря, программные) сочинения советских композиторов.

Здесь Шмелц призывает на помощь Кароля Бергера (Karol Berger) с его замечательной книгой *A Theory of Art*. Бергер обсуждает *mimesis* в музыке разных исторических периодов, говоря, в частности, о так называемой канонизации Малера на Западе в начале 1960-х годов как о важной отправной точке для появления многих «миметических», программных в широком смысле этого слова композиций в европейской музыке конца двадцатого столетия.⁸ Бергер – незаурядно интересный исследователь. Но как часто бывает, механическая аппликация даже самых блестящих идей к новому материалу (как это делает Шмелц) оборачивается упрощением и схематизацией. Если

и обсуждать «мимесис» в советской музыке, то здесь надо было бы обратиться к книге Эриха Ауэрбаха «Мимесис», изданной в СССР в переводе А. В. Михайлова в 1976 году тиражом 20000 экземпляров и оказавшей большое влияние на многих советских интеллектуалов и артистов. Или к недавним публикациям Владимира Мартынова, рассматривающего «мимесис» как универсальный принцип эпохи «композиторской» музыки XVII–XX веков, вне всякого специфически советского привкуса.

Шмелц пытается классифицировать все советские сочинения времен «оттепели» и периода «перестройки» как или абстрактные (серийные) или миметические (программные), или в крайнем случае сочетающие и то, и другое. Но столь прямолинейный метод не подходит к очень многим явлениям советского искусства, в частности к серийной музыке Н. Каретникова, которую Шмелц называет «миметической», или к инсталляциям Ф. Инфантэ, которые Шмелц рассматривает как «абстрактные». Отсылка к канонизации Малера также не очень вписывается в хронологию советской истории: ведь Шостакович и Дунаевский явно – хотя и по-разному – использовали элементы музыки Малера в своих сочинениях значительно раньше его «канонизации» 1960-х годов.

Шмелц – пытливый и внимательный исследователь, которому удалось разыскать и опубликовать малоизвестные, труднодоступные или забытые материалы. Многого стоит его работа с газетами 1950х – 1960х годов, да и сам факт того, что ему, американцу, удалось вывезти из Музфонда в США единственный экземпляр партитуры оратории Шнитке «Нагасаки», сделанной рукой переписчика в 1950-х гг. В том же Музфонде Шмелц достал и партитуру «Музыки для камерного оркестра» Шнитке, до сих пор считающуюся утерянной в издательстве Сикорский.

Меньше повезло Шмелцу с его «информаторами» (выражение автора книги), беседовавшими с ним устно. Так, музыка Г. Уствольской вообще не рассматривается в книге только потому, что «информаторы» о ней «редко говорили»... Что сам Шмелц думает о композиторе и ее музыке – остается только догадываться.

Конечно, «документальность» и объективность исследования важна, но только когда они не доходят до абсурда. Так, использование официальных, отцензурированных секретариатом «Справок о деятельности Союза композиторов» или тщательно «отредактированных» статей советских лет из журнала «Советская музыка» в качестве надежных первоисточников может только вызвать улыбку.

Есть в книге и досадные фактологические неточности. Так, Шмелц строит свои заключения о «театральном характере миметических композиций» Шнитке на основе статьи «О некоторых чертах новаторства в фортепианных циклах Прокофьева», написанной не композитором А. Шнитке, а музыковедом Адой Шнитке. Шмелц неплохо владеет русским и немецким языками, и в целом его переводы точны, но есть и ошибки. Например, «Барачная» школа (от слова «барак») почему-то называется «Барачной». Кто знает, может быть Шмелцу со стороны виднее? Шмелц ошибочно утверждает, что «Диалог» Шнитке был первоначально написан как фортепианный пьеса: это недоразумение основано на неточном переводе высказывания самого Шнитке, где говорится о «клавире», а не о фортепианном сочинении.

В книге Шмелца есть несколько хороших музыкальных анализов. Хотя и здесь автор вновь попадает

в плен привычных американских (и британских) стереотипов. Его полу-«шенкерровский», полу-серийный анализ «Музыки для камерного оркестра» Шнитке по-своему интересен, но он не дает полного представления о музыке сочинения, что и провоцирует Шмелца написать о том, что этот опус – не самый удачный у композитора. На самом же деле неудачным оказывается анализ Шмелца: за его пределами остаются и новаторская, ни на что не похожая структура цикла, и пятитактовая метрическая ткань финала с темповой строкой, и имеющий мало отношения к серийности характер музыки третьей части, напоминающей написанную четверть века спустя Четвертую симфонию композитора.

Читая книгу Шмелца и знакомясь с большим количеством неизвестных документов, я часто вспоминал слова соотечественника Шмелца и других американских исследователей, композитора Чарльза Айвза: «Бог создает луга и долины, а человек ставит заборы и приклеивает ярлыки». Мы должны быть благодарны Шмелцу за его стремление сделать историю советской музыки более документированной. Одной из задач, поставленных перед собой автором, безусловно было привлечение максимального числа доступных ему документов, не важно какого качества и степени достоверности. Количество, однако, не всегда переходит в качество. Я думаю, книга Шмелца звучала бы очень странно по-русски, если бы она была переведена. И не потому что у кого-то возникли бы сомнения в знаниях автора, или в его квалификации как документалиста. А потому, что собранные им материалы, вероятно интересные для малоосведомленного западного читателя, показались бы в России странным конгломератом весьма разнокалиберных элементов и оценок, органически мало связанных с музыкой тех лет, о которых пишет автор.

«Советская грязь», – подытоживает Шмелц, хоть и подошла ближе к Западу, но существенные политические, культурные и социальные различия остаются. Безусловно. А музыка, особенно хорошая, ускользает за рамки этих различий, и живет свободно, как ей хочется и как она того заслуживает. Вот «такая свобода», как сказано в заглавии книги, – «даже если только музыкальная».

¹ Schmelz, Peter, "Alfred Schnittke's Nagasaki: Alfred Schnittke's Nagasaki: Soviet Nuclear Culture, Radio Moscow, and the Global Cold War," *Journal of American Musicological Society*, 62/ 3 (2009), 413–474.

Schmelz, Peter, "After Prokofiev," in *Sergey Prokofiev and His World*, ed. Simon Morrison (Princeton: Princeton University Press, 2008), 493–529.

² Morrison, Simon. Rostropovich's recollections. *Music & Letters*, 91/ 1 (2010): 83–90.

³ См. об этом мою публикацию: 'Cooling the volcano', *Three Oranges*, 18 (2009): 7–14.

⁴ Schmelz, Peter, "After Prokofiev," 504, 526.

⁵ Вспоминаю «книгу отзывов и предложений» в нотном магазине Московской консерватории в 1962–63 году, со множеством комментариев типа «пора издать все фортепианные концерты Прокофьева – стыдно!». Я искал тогда ноты Первого фортепианного концерта, который должен был играть на экзамене.

⁶ См. Schmelz, Peter. *Such Freedom, if only musical*, 14, 344.

⁷ Schmelz, Peter, 'Alfred Schnittke's Nagasaki: Soviet Nuclear Culture, Radio Moscow, and the Global Cold War,' *Journal of American Musicological Society*, 3 (2009): 463.

⁸ Berger, Karol. *A Theory of Art* (Oxford & New York: Oxford University Press, 2000), 150.