

Шостакович и Шнитке: Русская музыка и национальная идентичность¹

НОРИО УМЕЦУ

Сначала я хочу сказать то, в чем давно сомневаюсь. Иногда говорили и говорят: «Мне нравится русская музыка» или «Мне не нравится», «Я люблю русскую музыку» или «Я не люблю». Разумеется, в русской музыке очень разные сочинения, различные композиторы и музыканты, поэтому я сомневаюсь, можно ли их смешивать. Что именно присуще русской музыке в целом? Всякое ли русское музыкальное произведение всегда имеет, или должно иметь, некое «русское начало»? Я думаю, что этот вопрос заслуживает серьезного изучения.²

В последние годы некоторые исследователи русской музыки и русской культуры пересматривают историю русской музыки и общепринятое мнение о русской музыке. Главные исследователи этой темы – Ричард Тараскин (Richard Taruskin) и Керил Эмерсон (Caryl Emerson). Они предполагают, что история русской музыки есть своего рода миф, и что русская музыка выражает русскую национальную идентичность.

Здесь, обращая внимание на связь Шостаковича и Шнитке, я хочу поставить несколько вопросов, для того чтобы найти ключ к пересмотру истории русской музыки. В основном эта проблематика имеет отношение к критике и восприятию, т.е. замысел или намерение композитора имеет только вторичное значение.

1. НОВАЯ ТЕНДЕНЦИЯ В ИССЛЕДОВАНИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ: ОБРАЗ МУСОРГСКОГО

Общий интерес Тараскина и Эмерсон представляет композитор М.П. Мусоргский (1839-1881). Они пытаются исправить мифический образ Мусоргского.

Ричард Тараскин, ведущий музыковед в исследовании русской музыки и автор книг о М.П. Мусоргском, и о Стравинском и т.п. Тараскин начинает

1 Во время работы над окончательной версией доклада я получил ценный совет от Манашира Якубова, Президента Общества Шостаковича. Я хочу выразить ему глубокую благодарность, хотя, к сожалению, я почти не смог воспользоваться его советом). Сердечную благодарность я испытываю к профессору Мотидзуки и к профессору Судзуки. Благодаря их любезности и терпению я смог участвовать в этом симпозиуме.

2 Конечно, в японской музыке есть нечто японское начало, японские элементы. Но я хочу сказать не об этом явлении.

книгу о Мусоргском с того, что критикует воспоминания В. Стасова и его оценку Мусоргского.³ В. Стасов, художественный критик, был идейным руководителем «Могучей кучки» (так называемой «Russian Five»), и его оценки и мемуары были высоко авторитетны до советского периода. Тараскин пишет, что «в Советском Союзе его описание воспринималось буквально и вне сомнений, и, в сущности, становилось каноном».⁴ Я хочу назвать это явление «мифом Стасова».

До сих пор «миф Стасова» живет, и не только в России. Английские критики и музыковеды тоже способствуют сохранению этого мифа. Тараскин пишет:

In the West they have hardly been any the less monumentalized. The earliest writers on Musorgsky in English, including Calvocoressi were Stasov's confessed disciples. Rosa Newmarch made this quite explicit in her groundbreaking volume *The Russian Opera*, which contains an account of her pilgrimages to the kuchkist patriarch ("the godfather of Russian music"), and what she learned at his feet. Gerald Abraham, long the most influential of all writers on Musorgsky in English, while highly critical of Newmarch, was the disciple of Calvocoressi, hence indirectly Stasov's all the same, and never deviated from Stasovian orthodoxy either with respect to the overall shape of Musorgsky's career or when it came to evaluating specific works.⁵

Тараскин даже пишет, что «в действительности Мусоргский в описании Стасова есть творение Стасова».⁶

Тараскин ссылается на мемуары Голенищева-Кутузова,⁷ которые были написаны после смерти Мусоргского, для отрицания версии Стасова. В советский период эти мемуары вообще игнорировались, потому что их автор «пытался доказать, искажая идейную эволюцию композитора, что в конце жизни Мусоргский освободился от гнета «чуждых его природе теорий и тенденций» 60-х гг. и сблизился с направлением «чистого искусства», к которому примкнул сам поэт».⁸

Почему стасовский миф так долго живет? Почему образ Мусоргского, созданный Стасовым, считали абсолютным и неприкосновенным? Мусорге-

3 Richard Taruskin, "Introduction: Who Speaks for Mussorgsky?," *Mussorgsky: Eight Essays and an Epilogue* (Princeton University Press, 1993), pp.3-37.

4 "In the Soviet Union his writings were literally unquestionable, virtual canon law until the Gorbachev-inspired glasnost' of the late 1980s," *Ibid.*, p.7.

5 *Ibid.*, pp.7-8.

6 "In fact, Stasov's Musorgsky was Stasov's creation-in more ways than one," *Ibid.*, p.8.

7 Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов (1848-1913) – русский поэт, друг Мусоргского. Мусоргский высоко ценил его поэтический дар и на его стихи написал вокальный цикл «Без солнца» (1874) и «Песни и пляски смерти» (1875-1877), балладу «Забывший» (1874), романс «Видение» (1877) и т.д.

8 Русские писатели 1800-1917: биографический словарь, том I А-Г. М.: Изд. «Советская Энциклопедия», 1989. С.603-604.

кий в описании Стасова был оппозиционером, революционным шестидесятником. Такой образ Мусоргского было угодно сделать святым.

В связи с этим хотелось бы обратить внимание на взгляд Керил Эмерсон. Керил Эмерсон, литературовед и специалист по Бахтину, написала биографию М.П. Мусоргского. Эмерсон так начинает эпилог этой книги:

Under her old regimes both tsarist and Communist, Russia was a saint-building culture. Heroes and martyrs, somewhat like laws in the more impersonal modern state, have helped this immense country to cohere. Russia's vast, vulnerable plain also increased the attractiveness of closed models of history, in which the end (rather than some mythic origin or some malleable, pragmatic middle) bestowed meaning. In such a country, apocalypse often becomes a popular theme; poets and artists easily become prophets. They are called upon to shape national identity "aesthetically", in a visionary and unitary way, when repeatedly an irrational politics, poverty, massive distances, and the constant threat of invasion produce intolerably high levels of insecurity.⁹

Так, в России поэты и художники несли ответственность за определение национальной идентичности. Тараскин собрал свои статьи и заметки на эту тему и издал их в одной книге. Эта книга называется «Определять Россию музыкой».¹⁰ По Тараскину, русская музыка имеет особый символизм.

owing to the historical circumstances in which Russian artists have worked, the symbology of Russian art is exceptionally rich and multivoiced. In an autocratic or oligarchical society in which political, social, or spiritual matters could not be openly aired, such matters went underground into historiography and art. The art of no other country is so heavily fraught with subtexts.¹¹

Я считаю, что эта характеристика относится к музыке Шостаковича и Шнитке.

2. ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ШОСТАКОВИЧА И ШНИТКЕ

Шостакович и Шнитке – выдающиеся русские композиторы XX века. Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906-1975) – классик мировой музыкальной культуры XX века. Альфред Гарриевич Шнитке (1934-1998), известный полистилистической техникой, по происхождению наполовину еврей – наполовину немец.

Многие советские композиторы находились под влиянием Шостаковича. Конечно, он оказал большое влияние на своих учеников (например, Борис Тищенко, Моисей Вайнберг и др.). Кроме того, Тихон Хренников (1913-), который во время ждановщины обвинил Шостаковича и других

⁹ Caryl Emerson, *The life of Musorgsky* (Cambridge University Press, 1999).

¹⁰ Richard Taruskin, *Refining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays* (Princeton University Press, 1997).

ведущих композиторов в формализме, не был исключением. Об этом английский композитор и музыкальный критик Мак-Бёрни (McBurney) пишет:

Perhaps one of the most curious aspects of the sometimes questionable symbiotic relationship between official composers and those on the left is to be found in the way that both of them, from early 1960s to the 1990s, and despite profound differences of musical language, continued to be haunted by the almost overpowering influence of Shostakovich.¹²

Шнитке был современником учеников Шостаковича (например, Эдисона Денисова), но сам он не был его учеником. Шостакович и Шнитке не имели дружеских отношений. Ирина Антоновна (жена Шостаковича), Борис Тищенко и др. старались сблизить композиторов, но их усилия не достигли успеха. Однако многие люди, не только критики и музыканты, считают Шнитке последователем Шостаковича. Сам Шнитке считал себя его последователем. Шнитке сказал Александру Ивашкину¹³ так:

Безусловно, я – независимо от своего желания – этим последователем являюсь. Но я не являюсь его сознательным последователем (как, например, Борис Тищенко). (...) Ну, возьмем феномен его формы – первое, что приходит в голову, Долгие развития, длинные кульминации – все это присутствует у меня не потому, что я подражаю Шостаковичу, но потому что я вырос в среде, в атмосфере, связанной с его музыкой. И даже не вдаваясь в окончательную ценность этой среды – у меня не было выбора, когда я складывался!¹⁴

То, что Шнитке является последователем Шостаковича, не значит, что Шнитке подражал ему. Как пишет Мак-Бёрни, «влияние Шостаковича на музыку левых или подпольных композиторов – это не стилевое или техническое, а символическое намерение».¹⁵

В действительности, общих черт у Шостаковича и Шнитке немало. Например, оба композитора любили большую форму. Шостакович написал 15 симфоний, Шнитке – 8 симфоний. По мнению Ивашкина, их усилия доказывают невозможность сочинить большую симфонию в традиционном смысле слова.

Более прямое влияние Шостаковича на Шнитке заметно в скрипичных произведениях. Первый скрипичный концерт Шостаковича (первое исполнение – 1955 г.) произвел огромное впечатление на Шнитке. Под его воз-

11 *Ibid.*, p.xviii.

12 Gerard McBurney, “Soviet Music after the Death of Stalin: The Legacy of Shostakovich,” Kelly, Catriona and Shepherd, Kavid, ed., *Russian Cultural Studies: An Introduction* (Kxford University Press, 1998), pp.125-126.

13 Александр Васильевич Ивашкин: виолончелист и музыковед, автор биографии Шнитке.

14 *Ивашкин А.В.* Беседы Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994. С.81.

15 McBurney, *op. cit.*, p.127.

действием Шнитке написал четыре скрипичных концерта. Шнитке сказал Ивашкину:

В свое время сильнейшее впечатление на меня произвел и *Первый скрипичный концерт*, и *Десятая симфония*. Все мои скрипичные концерты, включая *Четвертый*, написаны под воздействием концерта Шостаковича. Особенно *Первый*, который создан как раз в те годы.¹⁶

Александр Ивашкин пишет о характерных чертах скрипичных концертов Шнитке так:

There is the same feeling of drama, the same sharp, even exaggerated, contrasts between the movements, and the same freedom and space for the cadenza, a monologue of the soloist 'hero'. For many years the concerto concept, inherited from Shostakovich, was most important in Schnittke's music. His numerous concertos and concerti grossi represent symbolically the typical Schnittkean idea of conflict between the individual (the soloist) and the collective (the orchestra), a conflict, which very often ends in disaster, with the death of the hero.¹⁷

В музыке Шостаковича и Шнитке есть особый символизм. Многие русские и западные критики отмечают в русской музыке, особенно в музыке Шостаковича и Шнитке, внемузыкальные элементы и их символические смыслы. Внемузыкальные или символические элементы проявляются в их музыке различным образом.

Во-первых, это музыкальные лейт-темы буквенной расшифровки инициалов авторов или других музыкантов. Очень известен инициал Шостаковича «КССН» (Kmitrij SHostakowitsch; ре-ми-бемоль-до-си) в Десятой симфонии, в Восьмом квартете. Шнитке тоже воспользовался инициалами как музыкальными лейт-темами.

Во-вторых, оба композитора приводили цитаты из разных по времени и жанру произведений – своих и чужих. В том же Восьмом квартете Шостаковича имеется много автоцитат.¹⁸

В-третьих, их музыке, особенно музыке Шнитке, характерна так называемая полистилистика.

По мнению Тараскина,

This "semiotic" or signaling aspect, a traditional characteristic of Russian music, is what makes Schnittke's music so "easily read" – or rather, so easily paraphrased on whatever terms (ethical, spiritual, autobiographical, political) the listener may prefer.¹⁹

16 *Ивашкин*. Беседы Альфредом Шнитке. С.81.

17 Alexander Ivashkin, *Alfred Schnittke* (Phaidon Press, 1996), p.61.

18 Свой статью о нем Юрий Келдыш так и назвал «Автографический квартет». Советская музыка. 1960. №12. Цит. по кн.: *Данилевич Л.В.* Дмитрий Шостакович: жизнь и творчество. М.: Изд. «Советский композитор», 1980. С.205.

19 Taruskin, *Refining Russia Musically*, p.101.

Ивашкин объясняет:

Russian music was always slightly different from European, and most importantly in a certain non-musical content... This was always true, perhaps beginning with Glinka and the Mighty Handful, and it was particularly so with Scriabin... But it is more observable now for a number of reasons perhaps more social reasons than artistic ones... For many years we could not speak or demonstrate what we really thought, and therefore there arose a very strange phenomenon, where something would reveal itself only a little on the surface while the rest of it would remain under water, It's like a great iceberg of which only a small part appears on the surface.

And this is how there appeared the symbolism that is now typical of Russian music... a symbolism, as a rule, of very simple elements. And this is why for many musicians abroad new Soviet music seems very strange, especially the music of Schnittke and Gubaidulina...

It's important to understand this, to understand how the very simple elements which are really there in our music, seem to us to be symbolical. This tradition comes from Shostakovich, and especially from his late works, where something very simple isolates itself, an interval, a sound or a rhythm, and becomes a symbol behind which has a meaning which the listener conjectures for themselves [sic].

That is to say, the music is more the occasion of meditation and philosophical generalization than an end in itself... it was never simply a construction in sound, never!²⁰

3. ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Русской музыке присущи немusикальные элементы и их символические смыслы, и это проявляется и в музыке Шостаковича и Шнитке. Эти элементы касаются русской национальной идентичности. Иначе говоря, история русской музыки функционирует как институт.

Но такое понимание рискованно. Тараскин так пишет об этом:

Whether invoked in praise or in blame, the arbitrarily defined or proclaimed Russianness of Russian music is a normative criterion, and ineluctably an invidious one. If "How Russian is it?" Is your critical question, then however the question is answered, and however the answer is valued, you have consigned Russian composers to a ghetto.²¹

В сочинениях русских композиторов и западные и русские критики видят русское начало. Несомненно, что в западных исследованиях и критике Шостаковича или Скрябина была и есть тенденция отрицать и игнорировать немusикальные элементы и символические смыслы в их музыке.²²

²⁰ McBurney, *op. cit.*, pp.120-137.

²¹ Taruskin, *Refining Russia Musically*, p.xvii.

²² *Ibid.*, pp.xix-xx.

Для западных критиков наличие таких элементов означает отсталость русской музыки.

То же самое могут сказать о манере критики. Утверждение или признание внемузыкальных элементов и их символических смыслов в русской музыке – это нормальное для Советского Союза явление, и, кроме того, важно, как именно данное музыкальное сочинение перефразировать. Замечательным примером была музыка Шостаковича. По словам Тараскина,

There are works of Shostakovich – the much-admired Eighth Quartet is one – that sound as though they were written to be paraphrased. And the paraphrase, especially when informed by ready-made assumptions, all too easily replace the music as primary experience. The tendency to paraphrase Shostakovich's works rather than listen to them was an old Soviet vice, to be sure, but in the spirit of revisionism it has infected and debased the reception of his music in the West as well.²³

Но с другой стороны, главу о Шнитке Тараскин завершает так: «Русский голос еще специальный, еще привилегированный. Россия еще отличная, еще другая. И русская музыка еще имеет способность определять различие».²⁴

В последние годы история русской музыки, несомненно, пересматривается, и разные вопросы остаются.

23 *Ibid.*, pp.xix-xx.

24 “...a Russian voice is still special, still privileged. Russia is still different, still other. And Russian music still has the power to define that difference,” *Ibid.*, p.104.

НОРИО УМЕЦУ