

Екатерина Власова

ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ: «ДОДЕКАФОННЫЙ» ПЛЕНУМ ССК СССР 1966 ГОДА

Так что это – техника или идеология?

(голос из зала: техника!)

Нет, это не техника! Система, которая несовместима с народным искусством, это не техника, а идеология!

Д. Б. Кабалевский

У меня, как, я думаю, и у большинства композиторов, «свой рецепт варить щи», хотя бы в нем было и 12 ингредиентов.

Р. К. Щедрин

В начале 1960-х годов советская музыкальная жизнь претерпела существенные изменения по сравнению с периодом десятилетней давности. Современная западная музыка с трудом, но все же пробивалась в филармонический репертуар. Визит Стравинского в страну осенью 1962 года и прием композитора Н. С. Хрущевым, казалось, легитимизировали данный процесс. Однако позитивные перемены приветствовали далеко не все. Приоткрытие музыкальных границ естественным образом обнаруживало неистребимый провинциализм музыкального языка¹ многих композиторов «демократического

¹ Впервые тезис о провинциализме музыкального языка выдвинул в 1934 году С. С. Прокофьев в программной статье «Пути советской музыки», опубликованной в газете «Известия», где сформировал свои взгляды на ее развитие. В дальнейшем дискуссия о том, каким должен быть советский музыкальный язык, не прекращалась вплоть до конца советского времени. Подробнее об этом см. в книге автора данной статьи: [2].

направления»², зашоренность и догматизм мышления близких им музыковедов, занимавших в музыке руководящие посты, узость репертуара некоторых именитых исполнителей. «Говорят, что в Москве не всем композиторам улыбается появление у нас мировой знаменитости», — писала из Ленинграда, известного своим музыкальным радикализмом, Л. В. Шапорина — переводчик «Хроники моей жизни» И. Ф. Стравинского [9, 751]. К тому же и общекультурная ситуация в стране развивалась согласно названию книги Ленина «Шаг вперед, два шага назад». Спустя всего несколько месяцев после официального приема Стравинского Первым секретарем ЦК КПСС Н. С. Хрущевым (совмещавшим с 1958 года высший партийный пост с должностью Председателя Совета Министров СССР) на печально знаменитой встрече с творческой интеллигенцией в Кремле 7 и 8 марта 1963 года тот же Хрущев обрушился с резкой критикой на современный художественный процесс. «Абстракционизм, формализм, за право существования которого в социалистическом искусстве ратуют отдельные его поборники, есть одна из форм буржуазной идеологии», — говорил с кремлевской трибуны лидер советского государства. Как обычно, он не стеснялся в эпитетах, характеризуя тех, кто пытался выйти за рамки соцреалистических канонов, как людей извращенных, «у которых мозги набекрень». Отдельная часть развернутой речи была посвящена музыкальному процессу: «Кто не знает песен об армии Буденного? Много хороших песен написали композиторы — братья Покрасс. <...> А как волнуют старые революционные песни, такие как “Замучен тяжелой неволей”, “Варшавянка”! Кто не знает “Интернационал”? <...> Когда я слушаю музыку Глинки, у меня всегда на глазах появляются слезы радости. <...> Мне нравится, когда Д. Ойстрах играет на скрипке, очень нравится мне также, когда выступает коллектив скрипачей Большого театра <...>».

В музыкальном творчестве есть и серьезные недостатки. Нельзя считать нормальным наметившееся увлечение джазовой музыкой и джазами... Музыка, в которой нет мелодии, ничего, кроме раздражения, не вызывает. <...> Чувство возражения вызывают некоторые так называемые современные танцы, занесенные в нашу страну с Запада. <...> Оказывается, что среди творческих работников встречаются такие молодые люди, которые тщатся доказывать, что будто бы мелодия в музыке утратила право на существование и на смену ей приходит “новая” музыка — “додекафония”, музыка шумов. Нормальному человеку трудно понять, что скрывается под словом “додекафония”, но по всей вероятности, то же самое, что и за словом какофония. Так вот эту самую какофонию в музыке мы отмечаем начисто. Наш народ не может взять на свое идейное вооружение этот мусор» [5].

² Агитационное (демократическое: в 1920–1940-е годы данные определения в композиторской практике были синонимами) направление сложилось в советской музыке начиная с первых лет после Октябрьского переворота 1917 года и просуществовало до конца советского периода, в том числе в деятельности песенных и хоровых секций Союза композиторов СССР, в написании так называемых «датских» сочинений (сочинений, созданных к датам «красного календаря» — дням смерти и рождения Ленина, годовщинам революции, открытию партийных съездов и т. д.). В 1921 году в Музсекторе Госиздата был открыт Агитационно-просветительный подотдел, печатавший агитационную музыку — массовые хоровые песни, так называемые «мас-совки»: сочинения к 1 мая, 7 ноября и др. В недрах Агитационно-просветительного подотдела в 1923 году рождена Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ). Агитационникам была противопоставлена деятельность Художественного отдела (консультантом которого был Н. Я. Мясковский), специализировавшегося на публикации сочинений академических жанров. Подробнее об этом см. в наших работах: [1; 2].

Разгромные речи Н. С. Хрущева и секретаря ЦК КПСС, председателя Идеологической комиссии ЦК КПСС Л. Ф. Ильичева на кремлевской встрече руководителей партии и советского государства с интеллигенцией, на которых шельмованию подверглись произведения известного во всем мире писателя И. Эренбурга, писателя-фронтовика В. Некрасова, молодых поэтов А. Вознесенского и Е. Евтушенко, скульптора Э. Неизвестного, художника Б. Жутовского, кинорежиссера М. Хуциева, вызвали в обществе бурную реакцию. «Вся эта демагогия хрущевская вызвана дикой завистью старых писателей и художников с перебитыми Сталиным хребтами к новой, молодой, талантливой и смелой поросли», — писала в дневнике все ждущая выхода в свет своего перевода «Хроники моей музыкальной жизни» Л. В. Шапорина [6, 398]³.

Через месяц после кремлевской речи Хрущева, в апреле 1963 года состоялся Второй пленум Правления СК СССР, на котором, как и на предыдущем Третьем композиторском съезде, для современной музыки у руководства так называемого «большого» союза нашлось немало нелестных слов⁴. Досталось и молодым композиторам, которым был брошен упрек в антисоветчине. «Новое русское музыкальное сознание»⁵ пробивалось в музыкальную жизнь с большим трудом.

В советский период нормой общественного существования была информационная изоляция населения от нежелательных по мнению руководства страны событий. Практика жесткого цензурирования информации применялась всеми без исключения государственными и общественными институтами управления социальной и культурной жизнью⁶. Многие значимые события были скрыты от общественности, в том числе и дискуссия по проблемам современной музыки, развернувшаяся на Пятом пленуме Правления Союза советских композиторов.

«БУНТ СЕКРЕТАРЕЙ»

Пятый пленум Правления СК СССР проходил с 19 февраля по 2 марта 1966 года в Москве. Мероприятие готовилось с размахом, с большими финансовыми и организационными затратами. Присутствовали 105 членов правления и центральной ревизионной комиссии. В именном списке приглашенных значилось 229 представителей городских и республиканских организаций. Остальные члены союза имели свободный доступ к присутствию на пленуме. Дневные заседания продолжались обширными концертными программами в известных залах

³ О том, насколько жизнь художественная зависела в те времена от политического пунктира событий, свидетельствует все та же Шапорина. С. С. Максимовский, директор ленинградского отделения Музгиза, где готовилась к изданию книга И. Ф. Стравинского «Хроника моей жизни», говорил в начале октября 1962 года, что «размер тиража будет зависеть, примет ли его [Стравинского] Хрущев. Если не примет — 10 000. Примет — 25 000 или больше» [6, 393]. Хрущев Стравинского принял, и книга вышла в свет в 1963 году тиражом в 25 000 экземпляров.

⁴ «Большим» Союзом в советские времена композиторы именовали Секретариат и Правление Всесоюзной организации, возглавляемой Т. Н. Хренниковым. В письме к М. В. Юдиной немецкий музыковед Ф. К. Приберг назвал «глупой и злой речь Хренникова, направленную против наших молодых друзей на съезде композиторов». В цитируемом письме от 30 мая 1962 года говорилось о Третьем композиторском съезде, причем, опасаясь перлюстрации писем, Приберг не называл фамилий молодых композиторов, именуя их «Евтушенками» от музыки [10, 207–208].

⁵ Термин П. П. Сувчинского.

⁶ Свидетельствую об этом по собственному опыту, поскольку с 1981 по 1992 год работала в музыкальных средствах массовой информации: сначала музыкальным редактором Гостелерадио СССР, позднее научным редактором журнала «Советская музыка».

Москвы, в которых были задействованы лучшие исполнительские силы страны. В концертах пленума участвовали выдающиеся исполнители М. Ростропович, Л. Берман, дирижеры Е. Светланов, Г. Рождественский, К. Кондрашин, Ю. Аранович, Р. Баршай, Л. Маркиз, А. Янсонс.

В концертной программе пленума впервые со времен Постановления «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» (10 февраля 1948 года) проявилась острая стилистическая разнонаправленность новых сочинений. Рядом с премьерой хорового опуса Г. В. Свиридова «Памяти Ленина» в концерте-открытии была исполнена Симфония А. Пярта, рекомендованная к исполнению эстонским союзом композиторов. Из новых произведений, отличающихся радикализмом музыкального языка, прозвучали также Третья симфония К. Караева, Вторая симфония Р. Щедрина, Концерт для скрипки, фортепиано и камерного оркестра Я. Ряэтса, Соната для фортепиано С. Слонимского, «Шесть картин» для фортепиано А. Бабаджаняна.

Особенностью данного пленума, отличающей его от всех аналогичных официальных композиторских собраний, было отсутствие главного, так называемого установочного доклада, с которым обычно выступал руководитель Союза. Как правило, тема доклада определялась и согласовывалась с идеологическим начальством в ЦК КПСС, а сам его текст визировался высокими инстанциями. Однако на этот раз музыкантам была предоставлена свобода высказать свои мнения в публичной дискуссии. Правда, возможность выступить в «высоких собраниях» традиционно получали лишь секретари, члены Правления ССК, руководители творческих секций и иные обладатели публично значимых постов⁷. Дискуссия началась 27 февраля, к концу концертной программы пленума, и продолжалась четыре дня — до 2 марта. Правом присутствия на ней воспользовались многие члены московской композиторской организации — настолько велик был интерес к происходящему: в списке значились имена композиторов Р. Леденева, Н. Сидельникова, Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Шнитке.

В руководстве Союза композиторов наметился раскол. Два секретаря «большого» Союза — маститый К. Караев (к тому времени лауреат двух Сталинских премий и народный артист СССР) и молодой Р. Щедрин — готовились, как вспоминал впоследствии Щедрин, к «большой и нешуточной битве». «У нас с Караевым тогда имел место “сговор”. Мы приготовились к демаршу: выйти из секретариата, если музыка, написанная в серийной технике, будет покарана и обвешана запретительными ярлыками» [8, 63].

Не имея на руках установочного доклада, открывший дискуссии Т. Н. Хренников ограничился общим утверждением о том, что «при оценке тех или иных произведений мы должны исходить из авангардной роли нашего музыкального творчества в развитии мирового музыкального искусства, исходить из того, что наша советская музыка, наше музыкальное искусство утверждает социализм <...>»⁸.

Руководством Союза композиторов планировалось, что речь в дискуссии пойдет о судьбах советского симфонизма. Однако спокойный и доброжелательный

⁷ На самом деле практика дискуссий в творческих организациях сложилась еще в сталинские времена. Целью таких дискуссий было укрепление господствующих идеологических формул в сознании людей.

⁸ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, д. 2460, л. 388, 389. Авторизованная машинопись (здесь и далее орфография и пунктуация источников сохранены).

обмен мнениями оказался нарушен уже в первый день. «Я не склонен панически относиться к тому, что происходит»⁹, — реплика Ю. В. Келдыша свидетельствовала о том, что позиция ревнителей идеологической чистоты рядов советских композиторов как раз в эти дни была существенно поколеблена.

«АГИТАЦИОННИКИ» И ИХ ОБВИНЕНИЯ

Что же защищали ортодоксы, к числу которых относились композиторы из национальных и автономных республик О. В. Тактакишвили (Грузия), Л. П. Таранов (Киев), М. М. Кажлаев (Дагестан), Н. Г. Жиганов (Татарстан), Ф. М. Лукин (Чувашия) и Б. Б. Ямпиров (Бурятия), музыковеды Ю. В. Келдыш, Б. М. Ярустовский, Е. А. Грошева и композитор и музыковед Д. Б. Кабалевский? Какие обвинения выдвигали они «художественникам»?¹⁰

1. *Техника двенадцатитоновой композиции*, в которой были написаны прозвучавшие на пленуме Третья симфония К. Караева и Вторая — Р. Щедрина, была ассоциирована с буржуазной идеологией.

«Вся эта серийная система, это порождение определенной социальной системы, определенной психологии, взглядов, идей <...>. Как можно исполнять сочинение, созданное в серийной технике? Как ни исполнишь его, оно все равно будет серийным, это идеология законченная <...>»¹¹, — говорил Член ЦК Коммунистической партии и министр культуры Грузинской ССР председатель правления СК Грузии О. В. Тактакишвили.

Главный редактор журнала «Советская музыка», секретарь правления СК СССР, член Комитета по Ленинским премиям Е. А. Грошева, громившая со страниц прессы в 1949 году «музыковедов-антипатриотов», и в середине 1960-х годов не поменяла своей лексики: «Нам нужно шире бороться с авангардизмом <...>. Нас должно испугать то, что произошло в некоторых социалистических странах, где все развитие музыки пошло стихийно и самотеком. Это — то, что делается в Польше, это то, что мы наблюдаем в Чехословакии, где молодые композиторы вступили на странный путь»¹².

Ю. В. Келдыш, зав. сектором истории музыки народов СССР Государственного Института искусствознания, упрекал двенадцатитоновую технику «в разрушении интонационной логики и в конечном счете в уничтожении музыки как искусства и превращении ее в набор сонорных комплексов. В этом основной порок додекафонии. И это уже не техника, это эстетика»¹³.

Философское основание под свою критику додекафонии подвел и секретарь правления СК СССР, профессор Московской консерватории Д. Б. Кабалевский. Он напомнил о книге Ленина «О двух культурах»: «Сегодня иногда мы просто забываем об этом учении, которое лежит в основе развития культурной жизни. Забываем о противоречиях, о борьбе культур, об идеологической борьбе,

⁹ Там же, л. 371.

¹⁰ Все указанные выступавшие композиторы, обязанные «реагировать по должности», занимали в СК руководящие посты, являясь секретарями или заместителями первых секретарей Правлений республиканских или «большого» союзов. Фактически публичный демарш К. Караева и Р. Щедрина можно назвать «бунтом секретарей». И тот, и другой входили в состав Секретариата СК СССР.

¹¹ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, д. 2460, л. 427, 433.

¹² Там же, л. 207.

¹³ Там же, л. 373.

о которой, однако, хорошо помнят те, кто борется с нами. Наши идеологические враги очень хорошо понимают и четко говорят — наша культура и “их” культура»¹⁴. Кабалевский воспользовался демагогическим приемом, широко применявшимся в советское время. По его логике русскую музыку «очень обогатило буржуазное искусство той его поры, когда оно было искусством в расцвете, прогрессивным, искусством, находившимся на подъеме. Глинка учился у Бетховена, у Берлиоза и он остался Глинкой, остался русским композитором, хоть и учился всему передовому, что было на Западе. Но <...> буржуазное искусство было тогда прогрессивным искусством, а алеаторика и додекафонная системы созданы буржуазным искусством не в период подъема, а в период большого спада, деградации»¹⁵.

Но, пожалуй, дальше всех продвинулся в поиске исторических аналогий заместитель председателя правления Союза композиторов Украины Г. П. Таранов: «Представители моего поколения были почти юношами, когда впервые столкнулись, например, с произведениями, написанными в додекафонной системе <...>. Если эти старые архиреакционные явления не устарели, то тогда давайте введем в обиход сегодняшнего дня такие хорошие, ясные и умные термины, которыми мы почему-то перестали пользоваться, как абстракция и формализм, введем на том основании, что ведь и они тоже отнюдь не устарели»¹⁶.

2. Додекафония не имеет национальных корней и лишена мелодической основы. Так полагали представители «агитационного направления».

«Влияние серийной музыки в том, что оно очень нивелирует национальные элементы в музыке, — говорил О. В. Тактакишвили. — Разумеется, из новой германской музыки я сегодня с большим восторгом предпочту Орфа, Хиндемита, чем Штокхаузена, который мне кроме истерики отдельного лица ничего не расскажет <...>». Тактакишвили назвал К. Караева «гордостью азербайджанского искусства. Но азербайджанского искусства в этой симфонии, которая написана мастерски, я услышал меньше, чем в других сочинениях». О «Шести музыкальных картинах» А. Бабаджаняна у оратора сложилось неоднозначное мнение: «Обаяние его артистической природы даже в этих пьесах сказалось очень сильно и в них много хорошего, особенно первые две пьесы, где меньше всего додекафонии». Досталось в речи выступающего и «уважаемому музыковеду Л. Мазелю»: «...превосходный ученый, по книгам которого я учился и к которому я отношусь с глубоким уважением, считает, что национальные элементы сочетаются с додекафонией, и видит в сочинениях Бабаджаняна большой интерес и принципиальность. Это наивная точка зрения»¹⁷.

Образцом мелодического наполнения в академических жанрах в 1960-е годы уже считались произведения композиторов, которых еще два десятилетия назад причисляли к формалистам. «Где мелодия, которая оплодотворяет симфонию Прокофьева, Мясковского, Шостаковича? Связь со звуками, порожденными жизнью есть, но идейной концепции не ощущается»¹⁸, — сетовал по поводу Второй симфонии Щедрина доцент Киевской консерватории Н. Н. Михайлов.

¹⁴ Там же, л. 84, 85.

¹⁵ Там же, л. 89.

¹⁶ Там же, л. 438, 439.

¹⁷ Там же, л. 432, 433.

¹⁸ Там же, л. 264.

Его сочинению он противопоставлял музыку Шостаковича: «Какая здесь реалистическая ясность, демократизм, русский музыкальный язык!» Однако двадцать лет назад большая часть советских композиторов отказывала Восьмой симфонии (1943) и Второму квартету (1944) Шостаковича в русских корнях их музыкального языка [2]¹⁹. «Хорошо бы ему [Караеву] создать произведение, основанное на нашей системе социалистического реализма, чем заимствовать у Шёнберга <...>. Если бы он на советском мелосе (а можно уже утверждать, что есть у нас и советский мелос), если бы он создал свою систему, нашу, мы бы ему за это памятник поставили и может быть не простой, а золотой»²⁰, — развивал тему председатель СК Бурятии Б. Б. Ямпиллов.

3. Для нововенской школы характерны техницизм, увлечение конструктивными схемами, «звуковое и тембровое трюкачество» — тезисы, которые обосновывал Б. М. Ярустовский.

«Шёнберговская школа с ее ярко выраженным конструктивистским мышлением противоречит национальным традициям именно русской музыки, которой конструктивистское мышление всегда было чуждым <...>. Мне кажется, что так называемые “спорные” экспериментальные произведения демонстрируют опасность возникновения новых штампованных приемов. Разве, скажем, терпкие стреттные звуковые *crescendi*, новая кантилена шагами на широкие угловатые интервалы, полиостинатные приемы не становятся несколько назойливыми в подобных сочинениях? То же скажем и в инструментовке — слов нет, ударные показали свои новые возможности в наше время, но увлечение ими становится тоже подчас чрезмерным. Не хватает разве лишь Колыбельной для ударных! Но, видимо, это не за горами, и она скоро появится (смех)»²¹, — вызвал оживление в зале профессор Московской консерватории Б. М. Ярустовский, известный присутствовавшим как один из исполнителей антиформалистической кампании 1948 года.

¹⁹ 28 ноября 1944 года Ю. А. Шапорин опубликовал в газете «Советское искусство» статью «Новое в творчестве Шостаковича», в которой упрекал композитора за то, что он в своих последних сочинениях игнорирует традицию обращения к русскому фольклору. Наиболее ярко претензии к Шостаковичу сформулировал композитор Г. Крейтнер. Не совсем корректно сравнив музыкальный язык Хачатуряна и автора недавно прозвучавшей Восьмой симфонии, он сделал весьма показательный вывод о том, что «генезис» творчества армянского художника — «яркая брызжащая жизнерадостность», свойственная «природе советского человека». В то время как Шостакович эту «природу» передает «западноевропейскими формами выражения» (по Крейтнеру, среди «музыкальных отцов» Шостаковича нет русских «предков», а есть Малер, Хиндемит). Суть претензий — в том, что «в творчестве Шостаковича преобладает не мелос (именно мелос и является наиболее типичным для русской музыки), а сложная комбинация различного рода музыкальных элементов — изысканная гармония, тембры и т. д. Получается, что при одинаковой технической изошренности, при огромной музыкальной культуре, свойственной обоим художникам, у Хачатуряна мы обнаруживаем гораздо большую доступность миллионам масс советских слушателей, чем у Д. Д. Шостаковича». Признал докладчик и существование в Союзе композиторов точки зрения о том, что «Шостакович не русский художник», поскольку в его музыке отсутствуют прямое цитирование народных тем. Следовательно, для Крейтнера понятны и закономерны «причины столь большой популярности музыки Шостаковича за рубежом». Это именно потому и происходит, что «генезис его творчества западноевропейский». См. об этом подробнее в нашей книге: [2].

²⁰ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, д. 2460, л. 171, 177.

²¹ Там же, л. 162.

4. *Додекафония есть некая зараза, которая оказывает пагубное воздействие на творческую молодежь*, – считал Д. Б. Кабалевский. «Иногда с этой трибуны звучали наивные слова – мы должны предоставить право композитору на эксперимент <...>. Но значит ли это, что советская музыка представляет собой ряд индивидуальностей, которые решают каждый по-своему свой путь и нет в советской музыке общих эстетических позиций, нет никаких объединяющих нас эстетических идеалов? Так никто, вероятно, не думает... Когда в класс приходит юноша, ничего еще не умеющий, не имеющий жизненного и творческого опыта и протянув вам руку говорит – пожалуйста, научите, сделайте меня художником, сделайте меня советским музыкантом!.. Могу ли я такому юноше сказать – как хочешь! Если хочешь, развивайся путем, предложенным Бетховеном, Мусоргским, Прокофьевым, Шостаковичем и учись у них. Хочешь – учись у Веберна. Хочешь, учись у Кейджа, хочешь – у Вареза <...>. Очень важный вопрос воспитания молодого музыканта. Это вопрос, мимо которого пройти нельзя. Самая острая откровенная дискуссия между зрелыми музыкантами – это одно дело. А тут вопрос – как будем учить, как будем воспитывать молодежь?!»²².

Наконец, на сочинения, написанные в двенадцатитоновой технике, как в прошлые сталинские времена, навешивали демагогические ярлыки и истертые обвинения: указывалось на отсутствие в них «сердца советского человека», «красоты искусства», «солнца в музыке» (Кабалевский), темы «воспитания нового человека» (Ярустовский, Хренников). Келдыш назвал Вторую симфонию Щедрина «антисимфонией», а Ярустовскому показалось, что «симфония Караева иным может показаться результатом “облучения” модернизмом».

«ХУДОЖЕСТВЕННИКИ» И ИХ АРГУМЕНТЫ

Надо сказать, что процитированные суждения не кажутся оригинальными тому, кто занимается советской музыкальной историей. Действующие лица пленума («обвинители») по большей части были те же. Времена менялись – менялись имена обвиняемых, но неизменной оказывалась суть претензий ко всему тому, что выходило за рамки догматических норм. Узкий придуманный мирок так называемого социалистического искусства на деле становился камерой творческого заключения. Еще в 1960 году председатель Союза композиторов Азербайджанской ССР К. Караев, только что получивший звание академика за громкую премьеру балета «Тропоею грома», поставленного сначала в Кировском, а затем и в Большом театре, писал в газете «Правда»: «Для некоторых музыковедов, композиторов критерием оценки путей развития искусства, эталоном, определяющим его ценность, остались привычные мерки прошлых лет. Такие, с позволения сказать, “постоянство” и “верность” принципам прошлого объективно становятся тормозом на пути решения назревших творческих задач <...>. Мертвый хватает живого, и, к сожалению, иногда хватается очень крепко. В век реактивных самолетов, современных автомашин ни один здравомыслящий человек не станет пропагандировать и отстаивать никак не современный сейчас способ передвижения на верблюде или осле» (цит. по: [4, 28]). Художественная атмосфера времени менялась стремительнее, чем на это успевали реагировать многие. Быстрее и мобильнее к переменам примерялись, как всегда, молодые мозги. В то время именно молодежь – А. Волконский, Э. Денисов, А. Шнитке,

²² Там же, л. 86, 87.

Р. Щедрин, Б. Тищенко, С. Слонимский, Н. Каретников, В. Сильвестров — осуществляла эстетический и соответственно языковой поворот в музыке, подчас ставя в тупик своих более именитых и более старших коллег. «Сегодня мне сказал Андрей Петров, что 11 апреля исполняется Ваша Вторая симфония, — писал Щедрину 14 марта 1965 года профессор кафедры композиции Ленинградской консерватории В. Н. Салманов. — Это верно? Андрей мне рассказал массу интересного про нее, и я не мог удержаться, чтобы не задать Вам немедленно ряд вопросов. Первый я уже задал — будет ли она играть? Второй — будет ли сделана запись и можно ли будет получить эту запись нам в Ленинградский союз? <...>. Андрей мне говорил, что она начинается прямо со звуков “препарированного” рояля: это верно? Если да, то, умоляю, напишите, какую “препарацию” Вы употребляете и как Вы это обозначаете в записи. Я этим очень интересуюсь сейчас и собираюсь сам написать Секстет для струнного квартета и двух роялей, один из которых будет препарированным. Но я в полном тупике, как и что обозначать, а также как можно внутри обозначить нужные ноты? Ведь нужны и определенные звуки, а как их найти? Если Вы что либо знаете об этом, то не поделитесь со мной своим опытом? Я был бы Вам очень и очень благодарен. Простите, Родион, что я так забросал Вас вопросами, но меня все это весьма и весьма интересует, а у нас в этом мало кто смыслит, а если и есть кто, то молчит и вряд ли поделится своими познаниями»²³.

Сегодня шестидесятые годы в советской музыке воспринимаются как время сильного и жадного увлечения новой западной музыкой. «Занимался ликбезом» — так позднее определил это время (1963–1968 годы) в своем творчестве А. Г. Шнитке, имея в виду созданные в те годы Музыку для фортепиано и камерного оркестра (1964), Первый квартет (1966), Сонату для скрипки и камерного оркестра (1967), *Quasi una sonata* для скрипки и камерного оркестра (1968). «Серийный ликбез» затронул даже тех композиторов, которые никогда — как, например, Д. Д. Шостакович — не испытывали особой симпатии к системе Шёнберга. В его Пятнадцатой симфонии (1971) были использованы 12-тоновые аккордовые комплексы. «Прикоснулся» к серийной системе в Партите для виолончели и камерного ансамбля (1966) и изысканный стилист и неоклассик Б. А. Чайковский. Была в том, помимо естественного для большинства желания не отставать от времени, и некая фронда, желание, как говаривал Прокофьев, «подразнить гусей». «Эхо» додекафонного пленума оказалось громким. У многих присутствовало понимание, что не только за новый музыкальный язык шла борьба в первые весенние дни 1966 года. «Художественники» (композиторы К. Караев, Р. Щедрин, Я. Ряэс, Б. Л. Ключнер, музыковеды Н. Г. Шахназарова, М. Г. Бялик) сражались против догматизма, облеченного в «правильные» политические слова. Они отстаивали право на свободу творческого высказывания. «За всяческими художественными запретами увя стоит непреложная истина: чем шире становится понятие антиреализма, тем уже — понятие реализма»²⁴, — восклицал Щедрин. «Самое большое счастье для композитора — это находиться в пути постоянного поиска. Это трудная и тяжелая дорога поиска нового, трудная и постоянная борьба с самой собой, когда находишь силы отказаться от своих недавних, с трудом найденных

²³ Письмо В. Н. Салманова Р. К. Щедрину. Личный архив композитора.

Премьера Второй симфонии Р. К. Щедрина состоялась 11 апреля в Москве. Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио дирижировал Г. Н. Рождественский.

²⁴ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, д. 2460, л. 223, 224.

находок, принося их в жертву еще более новым, неизведанным средствам выразительности. Это борьба за те крупницы, из которых слагается новое качество». Дважды лауреат Сталинской премии, народный артист СССР, секретарь правления СК СССР К. Караев так поразил присутствующих своей страстной речью, что Ю. В. Келдыш, не выдержав, задал вопрос:

«Скажите пожалуйста, Кара Абульфазович, Вы консультировались с кем-нибудь из теоретиков, когда готовили свое выступление?

Караев: Я написал сам.

Келдыш: Тогда теоретики тут не при чем <...>²⁵.

На самом деле, как вспоминал Р. К. Щедрин, «мы с Кариком (я его звал Карик, а он меня — Родион) рассчитывали заранее все возможные варианты: если слон идет на h8, то мы в ответ: ферзь c2 <...>. Караев зачитывал мне свою речь по телефону, по ходу вносил поправки» [8, 64]. В смятение «агитационников» приводил тот факт, что «додекафонная зараза» проникла в ряды руководства союза композиторов. Одно дело — бичевать с трибун композиторскую молодежь, которой на Пленуме не дали сказать ни слова. Другое — совладать с такой авторитетной фигурой, какой являлся глава азербайджанской композиторской школы. Как реагировать на аргументированную его речь?

«...Не стоит беспокоиться за мой национальный облик и самобытность, а тем более пытаться наклеивать ярлыки. <...> Додекафония, этот специфический и узкий музыкально-теоретический термин, касающийся лишь технологической стороны дела, <...> стал обозначать целое мировоззрение и направление в музыке, объединяя в себе совершенно различные представления. Этот термин стал жупелом, пестрым ярлыком, бранным словом <...>²⁶, — возмущался Караев²⁷. Его решительно поддержал эстонец Я. Ряэтс: «Мне кажется, что у тех, кто здесь выступал против додекафонии, нет никакого представления об этой технике. Только композиторы своей творческой практикой могут утвердить или отвергнуть жизнеспособность додекафонии. Додекафония связана с буржуазной идеологией в такой же мере, как контрабас»²⁸.

Щедрин же отстреливался по проблеме национального, отвечая на обвинения Н. Г. Жиганова в том, что «в поисках новых выразительных средств композиторы обращаются к Западу»: «А в поисках старых выразительных средств мы обращаемся в пустыню Сахару или в снега Антарктиды? Откуда к нам пришла, например, оstinatная форма? Тоже с запада. Да и рондо, fuga, стретта, канон, которым Вы наверняка обучаете своих студентов, Назиб Гаязович, родились не в селе Воротцы Тульской губернии²⁹. Может быть, нам следует отказаться и от них, если быть последовательными <...>. Национальное, на мой взгляд, не только в строении, скажем, носа, но и в человеческом мышлении, в интеллекте. <...>

²⁵ Там же, л. 282.

²⁶ Там же, л. 279.

²⁷ Позднее К. Караев признавался: «В Третьей симфонии одна часть [вторая] интонационно тесно связана с ашугской музыкой. Здесь я это сделал искренне, от души, и, вместе с тем, конечно, было у меня желание доказать, что, строго придерживаясь 12-тоновой техники, возможно написать национальную музыку, и даже не просто национальную, но и специфически ашугскую» (цит. по: [3, 220]).

²⁸ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, д. 2460, л. 327.

²⁹ Отец Щедрина композитор и музыковед К. М. Щедрин родился в селе Воротец Тульской губернии, где служил настоятелем храма дед Щедрина, протоиерей Михаил Михайлович Щедрин (1848–1904).

Главное же, понятие национального в музыке не следует вульгаризировать. О. Тактакишвили говорил: «Я слушаю музыку из разных республик и не могу угадать, откуда она». Искусство — это не концерт-загадка, Отар Васильевич, и раз вы не можете угадать, не поленитесь, взгляните в программку! Два слова хотел бы сказать и М. Кажлаеву, который очень удачно использовал в своем выступлении наименования современных музыкальных систем — в том числе и додекафонию — в качестве ругательств, продемонстрировав при этом нашему собранию последнюю моду на парикмахерском фронте. Хотел бы напомнить Мураду старую восточную мудрость: «Невежество в споре — самый плохой помощник». От себя лишь добавлю, что незнание — это никогда не достоинство и не следует им кичиться»³⁰.

Сопrotивление официальной «агитационной» позиции руководства СК возрастало день ото дня. Зал не оставался безучастным к выступавшим: одобрительно гудел и хлопал, поддерживая смелые речи. «Напрасно мы искали в программах пленума имена композиторов, вокруг которых много было разговоров в последнее время. Я имею в виду Денисова, Волконского, Грабовского, Шнитке и других <...>. Не знаю, почему все новое в советской музыке появляется так тяжело, с таким трудом»³¹, — говорил Я. Ряэts. Много нелестного услышало руководство Союза о том, что показанные на пленуме сочинения не отражают стилистического разнообразия создаваемой музыки, что по-настоящему яркие сочинения не могут попасть на эту представительную сцену, а большая часть услышанного «не отражает никаких исканий». Музыковед М. Г. Бялик, печатающий свои статьи в центральной прессе, поддержал Я. Ряэtsа, заявив, что в программу Пленума не вошли Виолончельный концерт Б. И. Тищенко, сочинения Э. В. Денисова, Симфония Б. Л. Клюзнера. Большое впечатление на собравшихся произвела речь научного сотрудника Государственного Института искусствознания Н. Г. Шахназаровой: «Получается своеобразный парадокс — мы все за развитие, за обогащение, за это люди самых разных вкусов и убеждений. Но как только сталкиваемся с конкретным примером обогащения, выходящим за привычные рамки традиций, так сразу появляется страшная тревога, боязнь, что уйдем не в ту сторону. И меня удивил призыв т[оварища] Таранова вернуться к словам “абстракция” и “формализм”»³².

Становилось понятно, что нарастающий критический настрой следует останавливать. С большим сопротивлением при сильной поддержке зала слово в прениях получил известный своим свободолюбивым характером бывший заместитель Председателя ленинградской композиторской организации, композитор, прошедший Великую Отечественную войну, Б. Л. Клюзнер, речь которого неоднократно прерывалась аплодисментами. «Я не молодой человек и на моих глазах прошла история, так сказать, творческой борьбы направлений и, так сказать, история ораторского искусства многих представителей, которые здесь выступали. Я прошу не обижаться на меня, но насколько я помню Дмитрия Борисовича и многих других на различных этапах развития нашей музыки, они всегда были правы, о чем бы, с какими бы заявлениями они не имели дело <...>. Я знаю

³⁰ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, д. 2460, л. 226, 227, 229. В своем выступлении М. Кажлаев назвал серийную музыку «так называемой», демонстративно заметив при этом: «Серию я не изучаю и не собираюсь изучать» (там же, л. 435).

³¹ Там же, л. 325, 326.

³² Там же, л. 288.

представителей совершенно других [творческих] направлений, с которыми вы боролись столь же логично, столь же ясно и непримиримо. Но жизнь показала, что эти композиторы [Прокофьев, Шостакович, Мясковский] были правы, их творчество выжило, несмотря на вашу безапелляционную логику, и теперь вы опираетесь на них как на рычаг, который должен помешать другим двигаться вперед по собственному пути.

(аплодисменты)

Голоса с мест: Демагогия! Соблюдайте регламент!»³³.

«Нельзя остановить движение истории, Дмитрий Борисович»³⁴, — что можно было еще сказать после этих слов, обращенных не только к Кабалевскому?

Последнее слово осталось за руководителем ССК Т. Н. Хренниковым. «Выступавший Ключнер демагогически сделал несколько заявлений, на которые я должен дать ответ <...>. Наши советские музыканты за последние 2–3 года продолжают свой великолепный путь развития»³⁵. Хренников отнес к числу новаторских сочинений «Курские песни» Свиридова, «Казнь Степана Разина» Шостаковича, «Русскую тетрадь» В. Гаврилина. При этом он не преминул публично задеть молодых композиторов. «У нас здесь несколько делегаций социалистических стран. Позавчера немецкая делегация обратилась ко мне с просьбой встретиться и поговорить по некоторым интересующим их проблемам. Они прослушали произведения Шнитке, “Солнце инков” Денисова и стали высказывать свои суждения. Члены делегации устроили Шнитке целый допрос по поводу его сочинений, интересовались его творческой позицией и в результате посоветовали ему сочинять массовые песни»³⁶ (смех в зале). Особый гнев у руководителя СК вызвала книга о советской музыке немецкого музыковеда Ф. К. Приберга; Хренников назвал его просто «мерзавцем»³⁷, который создал книгу против советской музыки» [11]. «Книга Приберга настолько проникнута ненавистью и желанием унижить, уничтожить нашу музыкальную культуру, что фигурировать в ней советским композиторам в качестве положительных примеров просто является позорным»³⁸. После того, как Хренников назвал К. Караева

³³ Там же, л. 114, 115.

³⁴ Там же, л. 115.

³⁵ Там же, л. 117, 118.

³⁶ Там же, л. 126, 127. В дни Пленума, как свидетельствуют Протоколы СК СССР, в Москве находились руководитель Союза композиторов и музыковедов ГДР, музыковед Н. Нотовиц (Нотович, Notowicz, 1911–1968) и композитор Вальднер (сведений о нем найти не удалось). Согласно принятым в те годы нормам, все прибывающие из социалистических стран делегации обеспечивались СК «полным пансионом»: машиной с личным шофером, переводчиком, оплатой проживания в гостинице, питанием и экскурсионным обслуживанием.

³⁷ «Вольный» стиль официальных публичных выступлений был принят в 1950–1960-е годы с подачи Н. С. Хрущева, который обычно не стеснялся в выражениях. На уже упомянутой встрече в Кремле с деятелями творческой интеллигенции Хрущев назвал «грязной мазней» Автопортрет Б. Жутовского.

³⁸ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, д. 2460, л. 125. «...Именно в эти годы Союз композиторов относился к нам очень агрессивно <...>. Я помню, что как раз тогда были сделаны попытки исключить Денисова из этой организации. Помню его увольнение без мотивировок из консерватории и странное, опять же не мотивированное, восстановление. Вспоминается и наш вызов на партбюро консерватории, где нас ругали за упоминание фамилий Шнитке и Денисова в книге Приберга», — говорил в 1976 году Д. И. Шульгину А. Г. Шнитке [7, 20].

«главой советского додекафонизма»³⁹ (вольный вариант формализма в версии 1960-х годов!), а Р. К. Шедрина — «апостолом неохроматизма», в зале вновь раздался смех.

12 апреля того же 1966 года в ЦК КПСС была отправлена справка о состоявшемся пленуме. Руководство СК отчитывалось о том, что на Пленум приехали свыше 600 композиторов, музыковедов и деятелей музыкального искусства, что состоялись 25 концертов, в которых были исполнены сочинения 150 авторов. Наконец, что в творческой дискуссии приняли участие свыше 40 человек. «Пленум также обратил внимание на ряд недостатков, ошибочных тенденций, имеющих место в отдельных произведениях, на необходимость усиления борьбы с буржуазной идеологией в теории и практике музыкального искусства»⁴⁰.

Почти полвека прошло со времени этого забытого сегодня февральского пленума Союза композиторов 1966 года. Весной 2013 года я, как редактор-составитель научного сборника «Наследие-2», получила замечание от коллег по Отделу музыки Государственного института искусствознания: «Не надо про страшное наследие советского музыкознания». Многим и сегодня хотелось, чтобы пока не созданная советская музыкальная история так и не была создана, чтобы многие ее страницы так и остались в забвении, дабы не бросать тень на некоторые исторические фигуры. Сейчас в речах и воспоминаниях тех, кто пережил советские времена, при описании исторического пейзажа нередко появляются ностальгические оттенки. И действительно, значение и престиж художественной (не только музыкальной) профессии в СССР были традиционно велики. Государство проявляло щедрую заботу о деятелях культуры, в том числе музыкантах, стараясь обеспечивать их лучше, чем многие другие слои общества: строило дома творчества, выделяло квартиры и дачи, в обществе тотального дефицита подкармливало продуктовыми пайками, предоставляло талоны на машины, заграничные мебель, одежду и обувь, назначало пенсии вдовам и детям умерших композиторов. Достаточно гибкая редакционная политика музыкальных издательств позволяла выпускать в свет самые разные в стилистическом отношении сочинения. В 1960-е годы музыканты получили возможность в составах организованных (и тщательно отфильтрованных органами безопасности) групп выезжать за рубеж. Но за это деятели культуры платили свою цену (хотя и существенно различавшуюся в сталинские, «оттепельные» и «брежневские» времена). Они состояли на службе у государства и должны были расплачиваться с ним, с государством, своей художественной свободой, отдавать ему творческую дань «Здравницами», «Песнями о лесах», «Праздничными увертюрами». Обладатели скромных дарований полагали такую цену естественной, легко шагая по предложенному временем пути, и получали в качестве награды карьерные дивиденды, верно, без тени сомнений, десятилетиями служа своему нанимателю — государству. Однако, как известно, любой полноценный художественный

³⁹ «Главой советского додекафонизма» называли в то время Э. В. Денисова. Хренников намекал на то, что Караев созданием Третьей симфонии пытался забрать этот «титул» у своего младшего коллеги. Кстати сказать, лексика, которую применяли в 1960-е годы «агитационники», ничем не отличалась от официального словаря сталинского периода. В разгар кампании по борьбе с композиторами — формалистами и антипатриотами в 1948 году «апостолом формализма» называли И. Ф. Стравинского.

⁴⁰ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 2463, л. 7. Машинопись. Копия. Бумага зарегистрирована под №681/7а. Подпись — первый секретарь Правления СК СССР Т. Н. Хренников.

процесс предполагает постоянный поиск, неуспокоенность, жажду новой художественной информации. Гораздо проще было следовать догмам, писать по невесть когда и невесть кем выдуманным правилам («говорить в музыке на карамзинском языке», по меткому определению Н. Я. Мясковского), искать неведомый идеал «песенной симфонии и оперы», отрицать трагические концепции как нетипичные для советского искусства и т. п.

Однако значение «додекафонного пленума» состояло прежде всего в том, что характерная для брежневских лет практика замалчивания нежелательного события или явления оказалась нарушенной ранней весной 1966 года. По воспоминаниям московского музыковеда Д. Г. Дараган, впечатления от пленума были так сильны, что заставили поверить в обновление музыкальной жизни⁴¹. В заключение приведу фрагмент из воспоминаний Р. К. Щедрина: «Это сейчас всем кажется гомерически смешным обвинение типа: если ты написал двенадцать неповторяющихся нот, то ты уже потенциальный враг народа! <...> Защищая свои взгляды, мы отстаивали и право на то, чтобы технология композиторской кухни не отождествлялась с идеологическим содержанием музыки или того более — политическим лицом ее создателя. <...> Может быть, сразу и не стало очевидным, что данный раунд был нами выигран, выигран по очкам. Потом уже оказалось ясно, когда музыка стала развиваться более естественно и свободно. То был этап наиважнейший, и эстетическая, и этическая победа. Но сколько тогда это стоило жизни!..» [8, 64].

⁴¹ Из беседы автора статьи с Д. Г. Дараган, присутствовавшей на данном Пленуме.

Использованная литература

1. *Власова Е. С.* Агитационный путь развития искусства. Первые большевистские музыкальные организации // Opera musicologica: научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2010. №1. С. 54–72.
2. *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
3. *Карагичева Л. В.* Кара Караев: личность, суждения об искусстве. М.: Музыка, 1994. 300 с.
4. *Караев К.* Статьи. Письма. Высказывания / ред.-сост. Л. В. Карагичева. М.: Советский композитор, 1978. 464 с.
5. *Хрущев Н. С.* Высокая идейность и художественное мастерство — великая сила советской литературы и искусства. Речь товарища Н. С. Хрущева на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства // Правда. 1963. 8 марта. С. 1–4.
6. *Шапорина Л. В.* Дневник. Вступ. статья, подготовка текста, комментарии В. Н. Сажина: в 2 т. Т. II. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 640 с.
7. *Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М.: Деловая Лига, 1993. 110 с.
8. *Щедрин Р. К.* Монологи разных лет / сост. Я. М. Платек, коммент. Е. С. Власовой. М.: Композитор, 2002. 192 с.
9. *Юдина М. В.* В искусстве радостно быть вместе. Переписка. 1959–1961 гг. М.: РОССПЭН, 2009. 815 с.
10. *Юдина М. В.* Дух дышит, где хочет. Переписка. 1962–1965 гг. М.: РОССПЭН, 2010. 855 с.
11. *Prieberg F. K.* Musik in der Sowjetunion. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1965. 399 p.