

RU

## Противостояние музыки и политики

Кондаков И. В.

**Аннотация.** В данном очерке представлена ситуация с философией музыки в XX веке: в парадигматике художественной культуры постепенно утвердился новый фактор – политика. Показано, что политика, выступающая по отношению к искусству, как и в отношении к жизни, как перманентное насилие – воли к власти или чистой Воли над органикой жизни и искусства, то отдаляющихся и отчуждающихся друг от друга, то нерасторжимо переплетающихся между собой, – предстает в несвойственном ей дискурсе – художественно-эстетическом (эстетическом – в жизни и художественном – в искусстве). В работе охарактеризован феномен возникновения формулы нераздельности и неслиянности. Отныне жизнь и политика не могут обходиться без искусства (как зеркала, в котором они отражаются, или как призмы, через которую они преломляются), а искусство, при всем своем интуитивном стремлении к дистанцированию от социума и политики, не может освободиться от оков социально-политического контекста и соответствующего прагматического дискурса, налагающего свой неизгладимый отпечаток на всё, имеющее отношение к искусству или эстетике.

EN

## Music versus Politics

Kondakov I. V.

**Abstract.** This essay presents the situation concerning the music philosophy in the XX century: the factor of politics gradually was established in the paradigm of artistic culture. It is shown that the politics became a permanent violence in relation to art as in relation to life. This permanent violence is a will for power or a clear will for dominating life and art which can move apart and then inextricably intertwine. Thus, the politics appears in her unconventional artistic and aesthetic discourse: being aesthetic in life and artistic in art. In this paper the phenomenon of the origin of the indivisibility and immeasurable formula is characterized. Since then, life and politics cannot do without art which is their mirror as well as art tries to distance itself from society and politics but cannot break free of the shackles of the socio-political context and the relevant pragmatic discourse. This discourse leaves an indelible imprint on everything connected with art and aesthetics.

## Введение

В XX веке ситуация с философией музыки (да и в целом искусства) резко изменилась. В парадигматике художественной культуры постепенно утвердился новый фактор – *политика*. В России начала XX в. эту метаморфозу первым заметил А. Блок, необыкновенно чуткий к текущим социокультурным процессам. В прозаическом вступлении к поэме «Возмездие» поэт писал: «Зима 1911 года была исполнена глубокого внутреннего мужественного напряжения и трепета. Я помню ночные разговоры, из которых впервые выросло сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики. <...> Именно мужественное веяние преобладало: трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего — противоречий непримиримых и требовавших примирения» (Блок, 1960, т. 3, с. 295).

В блоковской формуле выражено сочетание «мужественного напряжения» и женственного «трепета»; в ней заключен неразрешимый диссонанс – триадический кластер (в музыкальном значении этого слова) «искусства, жизни и политики», сменивший «привычные для нас мелодии об “истине, добре и красоте”» (Блок, 1960, т. 6, с. 112) (т.е. философско-эстетические идеи Вл. Соловьева), – уточнял свою мысль Блок в статье «Крушение гуманизма» (1919). Произошло расширение и размывание соловьевских категорий: вместо «красоты» внимание было устремлено на «искусство» (включающее не только «красоту», но и «безобразное», и множество эстетических градаций между тем и другим); вместо «добра» осмыслялась «жизнь» (вбирающая в себя, помимо «добра» еще и «зло», и все этические оттенки, отделяющие «добро» от «зла» в действительности);

наконец, место «истины», своего рода философского Абсолюта, занимает совершенно нефилософская категория «политики» (в равной мере непричастная как этике, так и эстетике, но поневоле принимающая то мнимо-этический, то мнимо-эстетический облик). Парадокс в том, что эта, во многом мнимая категория, ценностно размытая, в смысловом отношении неопределенная, становится надолго (и не только в России) своего рода идейным «Абсолютом», не подлежащим рефлексии и критике.

Неслучайно послереволюционная триада, сменившая триаду соловьевскую, так сильно должна была поражать «соловьевцев» (к которым, в числе младосимволистов принадлежал и Блок), прежде всего тем, что искусство как бы насильно вырывалось из контекста культуры (философии, этики, эстетики) и перемещалось в социально-политическое пространство, резко-противоречивое, жестко-конфликтное, прямолинейно-прагматическое, лишённое смысловых оттенков, обретаемых искусством в контексте культуры (более гибком, тонком и эмоционально насыщенном, – по сравнению с социально-политическим контекстом). Неслучайно Блок характеризует *тернарную* конструкцию «Искусство – Жизнь – Политика» *бинарной* оценочностью, заимствованной из христианской теологической терминологии: «нераздельность и неслиянность» (так в богословской традиции характеризуется Святая Троица и двойственная природа Христа – человеческая и божественная).

Наложение бинарности на тернарность усиливает ощущение неразрешимости диссонантного положения искусства в социально-политическом поле. Отныне искусство предстает в принципиально ином дискурсе – не *эстетическом* (по преимуществу), а прежде всего в *политическом*. Эта смена культурно-исторической парадигмы воспринимается Блоком трагически, как неизбежная и неотвратимая эстетическая и культурная катастрофа. Если первоначально господство пресловутого ницшеанского «духа музыки» в революционной культуре воспринималось (особенно в сравнении с «немузыкальной цивилизацией») оптимистично, радужно: в статье «Интеллигенция и революция» (январь 1918 г.) Блок призывает своих читателей «слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух, и не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра» (Там же, с. 19), то в «Крушении гуманизма» (март-апрель 1919 г.) о той же «музыке будущего» он пишет нечто прямо противоположное.

«Музыка эта – дикий хор, нестройный вопль для цивилизованного слуха. Она почти невыносима для многих из нас, и сейчас далеко не покажется смешным, если я скажу, что она для многих из нас и смертельна. Она – разрушительна для тех завоеваний цивилизации, которые казались незыблемыми; она противоположна привычным для нас мелодиям об «истине, добре и красоте»; она прямо враждебна тому, что внедрено в нас воспитанием и образованием гуманной Европы прошлого столетия» (Там же, с. 112). Музыка, несущая многим смерть, разрушающая достижения цивилизации и отменяющая навсегда гуманизм, ужасна, но именно она несет обновление человечеству и вливает свежую, варварскую кровь в дряхлеющую европейскую культуру, – утешает себя в своем отчаянии художник, вынужденный превратиться в вагнеровского «артиста», чтобы волюно или невольюно играть свою социально-политическую роль в культурно-политическом спектакле настоящего.

Со стороны же «безмузыкальной цивилизации» «духу музыки» противостоит, по Блоку, еще более страшное – «полицейское государство». Конечно, в 1919 г. Блок имеет в виду прежде всего молодое советское государство, – с его «красным террором», властью ВЧК, продразверсткой, голодом, гражданской войной и прочими атрибутами рождающегося тоталитаризма. «Полицейское государство в этом случае [приобщения масс к цивилизации. – И. К.] гораздо реалистичнее новейших гуманистов: оно откровенно поставило на первый план вопрос о подчинении и властвовании, а так как властвование требует прежде всего разделения (то есть натравливания одной части населения на другую, одного класса на другой, – *divide et impera* [разделяй и властвуй] (*лат.*). – И. К.), то всякие попытки связывания, если они даже исходят от некоторых органов полицейского государства, терпят неизбежное крушение; да и сами эти органы – различные министерства народного просвещения – всегда занимают второе место в полицейском государстве, занятом по необходимости (в целях самоохранения) прежде всего содержанием армии военных и чиновников» (Там же, с. 99). Вот это и есть тот социально-политический контекст, в который было перемещено искусство из контекста культуры, – со всеми вытекающими для искусство последствиями.

Особенно показательно это «перемещение» в отношении музыки. Со стороны это могло показаться нелепым и смешным. Именно так посмотрел Игорь Стравинский на положение музыки в сталинском государстве (и не мог не посмеяться над действием формулы «Сумбур вместо музыки», поскольку не мог представить, даже чисто теоретически, себя в роли советского композитора, объявляемого партией и правительством «антинародным»). В своей «Музыкальной поэтике» (само название этого сочинения свидетельствует о том, что в нем обсуждаются взаимоотношения средств музыкальной выразительности с художественными средствами словесности) И. Стравинский издевался над вульгарными попытками советских идеологов находить словесно-политические эквиваленты музыкальному содержанию произведений классиков европейской музыки и современников из Советского Союза (2001).

Стравинский чрезвычайно скептически относился к возможности перевода музыкального языка на литературный. Иронизируя над «стилем и жанром» интерпретации музыки Бетховена (в частности, его «Героической» Третьей симфонии) Ромена Роллана, он приводит примеры интерпретации классической музыки Б. Асафьева и А. Луначарского, полагая при этом, что основы литературной политизации музыки были заложены еще В. Стасовым. «Русская “рассуждающая” интеллигенция хочет навязать музыке то значение и ту роль, от которых она и ее подлинный смысл отстоит на самом деле очень далеко» (Стравинский, 2004, с. 222). Иной раз и сами композиторы, поддавшись немужественному влиянию, приписывали своим произведениям ложно-философский и псевдореволюционный смысл. «В качестве курьеза, – саркастически добавляет Стравинский, –

могу вам процитировать мало кому известный факт, а именно, что А. Скрябин собирался снабдить партитуру своей мистико-эротической “Поэмы экстаза” эпиграфом: “Вставай, подымайся, рабочий народ...”» (Там же, с. 220). Влияние Г. В. Плеханова, с которым дружил и много общался Скрябин, здесь очевидно, хотя и двусмысленно искажено композитором.

Но особенно смешным для Стравинского оказывается влияние политической идеологии на советскую музыку. Обыгрывая формулировки официальных партийных статей и газетных откликов советских классиков (М. Горького, А.Н. Толстого), Стравинский отвергает оба стиля советской музыки – высокий и низкий – в их словесной интерпретации. «Но для меня, вы понимаете, оба стиля, обе формулировки – одинаково кошмарны и неприемлемы. Музыка – и не «танцующий колхоз», и не «симфония социализма»» (Там же, с. 227). В первом случае имеется в виду балет Д. Шостаковича «Светлый ручей» (осужденный в «правдинской» статье «Балетная фальшь»); во втором – Пятая симфония Шостаковича (1937), охарактеризованная как симфония победившего социализма А. Н. Толстым (несомненно, с целью реабилитировать автора после разгромной статьи «Сумбур вместо музыки»). Осуждал Стравинский и советское официальное увлечение «музыкальной этнографией», приводившем к созданию образцов «лубочного, ложнонародного жанра» (Там же, с. 224-225) (к чему он относил печально знаменитую оперу Ивана Дзержинского «Тихий Дон», одобренную Сталиным, а также множество других произведений, написанных на материале, заимствованном из национального фольклора), и политико-идеологическую переделку классики, которую он называл «заем и подлог» (Там же, с. 226) (пример – превращение оперы М. Глинки «Жизнь за царя» в «Ивана Сусанина», с кардинально перелицованным текстом либретто). Все эти примеры – последствия тотальной идеологизации музыки путем навязывания ей литературно-политической программы.

Критика И. Ф. Стравинским советской музыкальной культуры, подвергшейся тотальной идеологизации и политизации (через посредство вербальных текстов, – лучше, чем тексты музыкальные, подлежащие политической адаптации), конечно, совершенно справедлива и убедительна. Но она касается исключительно общих тенденций, но не «схватывает» механизмов творческого выживания «больших» композиторов – С. Прокофьева и Д. Шостаковича, которое заключалось, скорее, в подспудном противостоянии культурной политике советского государства, чем в подчинении ей. Соответственно менялась и философия музыки, к которой были, по-своему, склонны и тот, и другой. Отныне философия музыки держалась на интертекстуальности и интермедальности, а также лежащей в их основе свободной ассоциативности.

Накопленный в XIX веке фонд музыкальных ассоциаций, конечно, подразумевал определенный профессионализм, эрудицию, культурную память со стороны тех, кто обращался к нему – постоянно или время от времени. Но даже для сравнительно мало подготовленного слушателя и музыкального мыслителя были очевидны обобщения, полученные ассоциативным путем: тематизм – мелодический и идейный, жанровые характеристики, гармонизация, ритм и темп, тембральные и сонорные соответствия, интертекстуальные сближения гетерогенных художественных текстов в интермедальном контексте. Так, например, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Пушкина и Чайковского; «Руслан и Людмила» Пушкина и Глинки, «Каменный гость» Пушкина и Даргомыжского – в единстве сходства и различий – фиксируются в сознании читателя и слушателя как интермедальный дискурс литературных, музыкальных и театральных ассоциаций.

Даже формальные маркеры музыкальных произведений (например, номера симфоний) были закреплены за определенной семантикой, обретавшей философский характер. Начало здесь было положено циклом симфоний Бетховена: 3-я, «Героическая» – вызывала ассоциации с Великой французской революцией, Наполеоном, личным и общественным героизмом борцов за свободу; 5-я была связана с «мотивом судьбы» и волей человека в борьбе с ее ударами; 6-я, «Пасторальная», посвящена гармоническому единству человека с природой; 7-я, с ее Allegretto, своим сдержанным трагизмом напоминала о закономерностях жизни, неподвластных личности; 9-я, последняя из сочиненных Бетховеном симфоний, знаменита своим хоровым финалом на слова оды Ф. Шиллера «К радости» и призывом к гуманистическому объединению человечества: «Обнимитесь, миллионы!». Но еще более она известна, как роковая – последняя симфония творца, вызывающая самим своим номером суеверные предчувствия многих симфонистов.

Ассоциации с номерами бетховенских симфоний широко распространились среди композиторов XIX и XX вв. (по принципу сходства или отталкивания): 5-е симфонии П. Чайковского, Г. Малера, Н. Мясковского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева; 7-е Н. Мясковского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева; 9-е Ф. Шуберта, А. Дворжака, А. Брукнера, Г. Малера, Д. Шостаковича, А. Шнитке. При этом ассоциации, связывавшие перечисленные симфонии с симфониями Бетховена были различными, несопоставимыми друг с другом. Другой известный ассоциативный ряд связан с симфониями Чайковского, прежде всего с 6-й, «Патетической» (Ср. 6-е симфонии Г. Малера, Н. Мясковского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Шнитке).

В связи с этими ассоциациями возникали и весьма драматические ситуации. После 7-й и 8-й симфоний Д. Шостаковича, посвященных Великой Отечественной войне (ее началу и кульминации), от его 9-й симфонии (являющейся третьей частью военной трилогии) ожидали грандиозной победной симфонии, с хором в финале и прославлением Верховного главнокомандующего, – наподобие 9-й Бетховена. Сам композитор своими интервью дал основание для таких ожиданий. В своих воспоминаниях (в литературной записи С. Волкова) Шостакович так объяснял случившееся:

Окончание войны должно было быть ознаменовано созданием величественных произведений во всех видах и жанрах искусства. «И от Шостаковича требовалось всего-навсего воспеть вождя с помощью духовых, хора и солистов в четырех частях. Тем паче, что Сталин считал подходящим и номер симфонии — Девятая!

Сталин всегда внимательно прислушивался к экспертам и специалистам. Эксперты сказали ему, что я знаю свое дело, и он ожидал, что эта симфонию в его честь будет высококачественным музыкальным произведением. Он мог бы говорить: «Вот она, наша национальная Девятая».

Признаюсь, что я дал вождю и учителю основания для подобных фантазий. Я объявил, что написал апофеоз. Я хотел отболтаться, но это обернулось против меня. После исполнения моей Девятой симфонии Сталин пришел в ярость. Он был глубоко оскорблен, потому что не было ни хора, ни солистов. И — никакого апофеоза. Не было даже жалкого посвящения. Была только музыка, не очень-то понятная Сталину и двусмысленная по содержанию» (Свидетельство..., 2004, с. 183).

Шостакович недаром сказал о «двусмысленности» своей Девятой симфонии. Конечно, она писалась с отсылкой на Девятую Бетховена. Но эта отсылка была полемической, построенной на отталкивании от идеи апофеоза. Симфония была пятичастной, очень короткой, камерной. Она могла показаться легковесной и шутовой или гротескной, если бы не мрачные, траурные пятна, напоминавшие о цене победы, о бесчисленных жертвах, положенных в ее основание, и общий тревожный настрой симфонии, связанный с неопределенностью ближайшего послевоенного будущего. Шостакович правдиво передал в своей третьей «военной» симфонии (все его симфонии объединяются в тематические триады) общее состояние и настроения людей, переживших страшную войну: с одной стороны, чувство пустоты, с другой — эйфории, бездумного счастья выживания. Не «Обнимитесь, миллионы!», — звучало в «победном» сочинении Шостаковича, а, скорее, разобщенность: «Разойдитесь, миллионы!». Торжество частной жизни, вдали от грандиозных общественно-политических проектов.

Очевидцы свидетельствовали, что во время репетиций Девятой, которые проводил Е. А. Мравинский в Большом зале Ленинградской филармонии «Шостакович, не обращая ни на кого и ни на что внимания, нервно ходил по пустому залу филармонии, выкрикивая: «Цирк, цирк», как будто хотел этим словом объяснить дирижеру характер своей вещи». А она, по первым впечатлениям слушателей, носила характер «эксцентрично-гротескный» (Мейер, 1998, с. 272). Дирижеру Г. Юдину, собиравшемуся исполнить 9-ю симфонию после Мравинского, автор, со свойственной ему горькой иронией, сказал: «...Восьмая у меня была псевдотрагической, а вот эта. Девятая, — псевдокомическая!» (Там же, с. 273). Он имел в виду не только трагикомическое содержание Девятой, но и ее контраст по сравнению с предшествующими «военными» симфониями Шостаковича, гораздо более «тяжелыми» и по тематике, и по гармонии, и по оркестровке. Л. О. Акопян справедливо заметил, что «Девятая симфония — «негатив» или, если угодно, антитеза Восьмой» (2004, с. 256).

Люди устали от войны, от непрерывного напряжения, от нескончаемых жертв, от коллективности боевых и трудовых усилий, от сплачивающей всех цели — и ушли в личную жизнь, в бытовые заботы и душевные тревоги каждого отдельного человека. Композитор с сочувствием отнесся к послевоенным настроениям «простых советских людей», но с иронией и тревогой — к официальной требованиям новой мобилизации сил, Шостакович своей Девятой симфонией бросал вызов вождям, критикам, поклонникам, обывателям: он создал «Анти-Девятую» симфонию (т.е., по-своему, «обошел» девятый номер в списке своих симфоний) и тем самым продолжил традицию композиторов, которые «боялись» сочинять свои «девятые» ценой собственной жизни. Однако этот «ход конем» не избавил композитора от новых гонений. Критики откликнулись на новое сочинение Шостаковича в основном негативно, объявив Девятую симфонию безыдейной, аполитичной, искажающей советскую действительность. На Западе разочарованные в новом произведении Шостаковича музыканты сочли Девятую банальной, неинтересной, неубедительной (Акопян, 2004, с. 256). Среди критиков, резко осудивших Девятую симфонию, были Б. Асафьев, И. Нестьев и др., отмечавшие скепсис автора и его оппозиционность господствующему общественному мнению. Б. Асафьев, в избытке казенного патриотизма, заявил, что Шостакович своей Девятой симфонией нанес оскорбление советскому народу, ждавшему «победной» симфонии.

В условиях беспрецедентного политического давления на музыку и музыкантов Шостаковичу, чтобы не потерять себя, свои убеждения, свой стиль, приходилось прибегать к далеким ассоциациям, расшифровать которые могли только близкие люди, на понимание и сочувствие которых он мог рассчитывать. К числу таких ассоциативных знаков относятся и музыкальные монограммы (анаграммы), символизирующие авторское «Я» композитора или лица, которому адресовано посвящение музыкального произведения. Например, символично происхождение монограммы Д. Шостаковича — DСH (которую он проводил во многих своих произведениях конца 1940-1970-х гг.) из авторской монограммы И. С. Баха — ВАСH.

Баховский «автограф» в свое время заинтересовал немецких романтиков (Р. Шуман, Ф. Лист и др.), которые пытались ему подражать. Вслед за Шостаковичем традиция создавать именные монограммы широко распространилась среди российских композиторов авангардистского направления (А. Шнитке, Э. Денисов, Р. Щедрин и др.), а знаменитая монограмма Шостаковича стала темой многих сочинения, посвященных его памяти. Игре с музыкальными анаграммами отдали дань в XX в. многие композиторы (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн, М. Равель, Ф. Пуленк, Н. Мясковский и др.). В принципе, феномен музыкальной монограммы свидетельствует не только о способе музыкальной тайнописи (иносказания, подтекста), но и о формах взаимосвязи музыкальных и словесных ассоциаций, закодированных в сочетании специально подобранных нот и их буквенных обозначений.

Шостакович прибег к монограмме, интонационно очень похожей на баховскую (которая в барочной символике означает крест), в особо сложный для себя период — времени принятия зловещего постановления ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба». В самый разгар партийно-музыкальных совещаний, обличавших Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Мясковского и др. великих композиторов как «антинародных» и убежденных формалистов, Шостакович сочинил свой I концерт для скрипки с оркестром, где главной темой стал мотив DСH — символ творческого самоутверждения композитора. После смерти Сталина в 10-й симфонии Шостакович подвел итоги

страшной сталинской эпохе, во-первых, преодолев смертоносный рубеж 9 симфоний, а, во-вторых, снова провозгласив высшим своим достижением сохранение своего «Я» – формулы DSCH, поднимавшей имя ее автора до всемирно-исторических высот И. С. Баха. Другой смелый жест Шостаковича этого переходного времени – сочинение 24 прелюдий и фуг по аналогии с баховским «Хорошо темперированным клавиром» и публичное исполнение его как ответ на оголтелую всесоюзную травлю, на обвинения в измене классическим традициям.

Вообще все творческие поступки Шостаковича носили всегда определенный смысл, – либо откровенный, либо скрытый. В одних случаях это был дерзкий вызов, в других – иносказание или аллюзия. Например, выбирая то или иное литературное произведение для своих произведений, композитор думал не только о том, какими будут опера, балет, оратория, кантата, романс или песня, написанные на эти слова, но и каким станет сам его творческий жест – выбора того или иного текста, того или иного автора. Не стану углубляться в аргументацию, но выбор: Гоголя («Нос», «Игроки»), Лескова («Леди Макбет Мценского уезда»), еврейских народных песен (вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии»), Евг. Евтушенко (13-я симфония, «Казнь Степана Разина»), Саши Черного («Сатиры»), М. Цветаевой, А. Блока, Микеланджело, Шекспира (66-й сонет), Ф. Достоевского («Четыре стихотворения капитана Лебядкина»), слов из журнала «Крокодил» (пять романсов), Е. Долматовского («Песнь о лесах», «Над Родиной нашей солнце сияет», «Верность») и т.п. – был каждый раз неслучайным – как в историческом, так и в художественном или культурном отношении.

### Источники | References

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланов, 2004.
2. Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1962.
3. Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1998.
4. Свидетельство: Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым. New York: Limelight Editions, 2004.
5. Стравинский И. Музыкальная поэтика. М.: РОССПЭН, 2004.
6. Стравинский И. Хроника. Поэтика. М.: АСТ, 2021.

### Информация об авторах | Author information

RU

**Кондаков Игорь Вадимович**<sup>1</sup>, д. филос. н., проф.

<sup>1</sup> Российский государственный гуманитарный университет

EN

**Kondakov Igor Vadimovich**<sup>1</sup>, Dr

<sup>1</sup> Russian State University for the Humanities

<sup>1</sup> [ikond@mail.ru](mailto:ikond@mail.ru)

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 28.11.2022; опубликовано (published): 10.01.2023.

**Ключевые слова (keywords):** философия музыки; художественно-эстетический дискурс; социально-политического контекст искусства; социум; политика; music philosophy; artistic and aesthetic discourse; socio-political context of art; society; politics.