

М. И. ГРИНЁВА

*Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова*

УДК 781.7.037

Э. ДЕНИСОВ И СОВЕТСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД 60-х–70-х ГОДОВ XX ВЕКА

Имя Эдисона Денисова в сознании многих людей неразрывно связано с явлением авангарда в советской музыке второй половины XX века. Напомним, например, летучее выражение Г. Рождественского «московская тройка». Этим словосочетанием известный дирижёр объединил имена московских музыкантов-единомышленников Софии Губайдулиной, Альфреда Шнитке, Эдисона Денисова, творчество которых неразрывно отождествляли с авангардной музыкой в СССР (как раз на 1960–70-е годы пришёлся расцвет их «композиторской молодости»). Однако внутри этой группы выделялся свой «первопроходец», о чём как-то сказал Шнитке: «... никто не мог предполагать, что именно он [Э. Денисов] ... станет лидером русского авангарда» [24, с. 16]. Примечательно и высказывание Г. Григорьевой: «Денисов ... представитель “академического авангарда”» [2, с. 30]. Подобное определение смогло появиться уже только в XXI веке, когда изменилась и роль авангарда и отношение к нему: интерес к некогда запретному искусству упал, а само оно перешло в ранг исторического прошлого. Нельзя не учитывать и тот факт, что «сам он [Э. Денисов] определение “авангардист” применительно к себе не переносил» [15, с. 250], а слово «авангард» использовал крайне редко. Противоречивость оценки Денисова как композитора-авангардиста этим не исчерпывается. Например, Ю. Каспаров, ученик Денисова, человек духовно и идейно ему близкий, заметил: «Денисов (равно как и Шнитке, и как Губайдулина) никогда авангардистом не был! Если, конечно, слово “авангард” не понимать в значении “новатор”»¹.

Приведённые выше мнения создают некоторую двойственность и спорность при определении места композитора в исторической картине советской музыки второй половины XX века. В настоящей статье ставится цель обозначить роль Денисова в судьбах советского музыкального авангарда 60–70-х годов. Для её достижения необходимо в самых общих чертах охватить разные стороны деятельности Денисова, который был не только композитором, но и педагогом, общественным деятелем, публицистом, исследователем.

Полномасштабное теоретическое и историческое осмысление явления авангарда в искусстве и музыке XX века – дело будущего. Такая задача в статье не ставится, тем не менее, представляется необходимым сделать обзор мнений и оговорить, что понимается обычно под «авангардом» в советской музыке 60–70-х годов.

Вряд ли сегодня может вызвать сомнение мысль о важнейшей роли авангарда в искусстве минувшего столетия. «Подводя итоги XX века, – заметил признанный исследователь культуры и искусства Вяч. Иванов, – можно заключить с уверенностью, что авангард остался основным его стилистическим ориентиром» [9, с. 345]. Из немалого числа определений авангарда приведём одно, относительно корректное: «Обобщённое название новейших, экспериментальных течений, школ, концепций, идей, творчества отдельных художников XX в., преследующих цели создания нового искусства, не имеющего связей со старым» [1, с. 17]. В музыке авангард не сводим к единому стилевому и эстетическому принципу. К нему иногда даже относят столь далёкие явления, как например, музыка М. Равеля и А. Скрябина².

В работах последних десятилетий утвердилось мнение, что авангард в искусстве зарождался дважды: в начале XX века появление направления называют «первой волной авангарда», которая искусственно была приостановлена начавшейся второй мировой войной. Возобновление авангарда после окончания войны называют «второй волной»: «I авангард 1910–1920, сгустив новые техники позднеромантической гармонии, пришёл к новой, ранее не слышанной двенадцатитоновой музыке (вершина её гемитоника Веберна, как атональная, так и серийная). II авангард конца 40–60-х годов начал с верхнего трамплина первого, с додекафонии и серийности, и пришёл к сонорному мышлению» [19, с. 8]. Представители второй волны музыкального авангарда в своём творчестве сделали акцент на концептуальном пересмотре всех элементов музыкального языка и характера связей между ними, намеренном отказе от устоявшихся канонов организации музыкального материала, привлечении

новых способов и форм организации музыкального времени и музыкального пространства; получили распространение полипараметровость, стирание граней между композитором и исполнителем, создание новых типов произведений – законченного (*res facta*) и незаконченного (*non res facta*) [20, с. 446]. Изобретение новых методов композиции стало знаковым для послевоенного музыкального авангарда (микрополифония Д. Лигети, конкретная музыка П. Шеффера и А. Пуссера, сериализм К. Штокхаузена и П. Булеза, ограниченная алеаторика В. Лютославского, стохастическая музыка Я. Ксенакиса и т. д.).

В СССР музыкальный авангард второй волны начал свои робкие шаги в конце 50-х – начале 60-х годов, опираясь на достижения европейского авангарда. Необходимо напомнить, что исторически развитие русского музыкального искусства, начиная с XVII века, всегда было так или иначе связано с развитием европейской музыки. Казалось бы, само собой разумеется, что знание новой музыки и постижение процессов, происходящих в музыкальной Европе и мире в целом, естественны и необходимы для развития творчества. Однако в СССР, начиная с послевоенного времени, свободный доступ к современной европейской музыке, фактически был крайне затруднён. В положении «профессионального музыкального голода» оказались все композиторы, чьё становление пришлось на этот период: «У моего поколения украли 8 – 9 лет жизни, важнейших в развитии человека, и эти потери никому и никогда не возместить», – сказал Н. Каретников [цит. по: 17, с. 64]. О том же свидетельствуют слова Денисова: «Во время обучения в консерватории мы не слышали даже имён Б. Бартока и О. Мессиаана, не говоря уже о И. Стравинском, Э. Варезе и композиторах второй венской школы» [7, с. 80].

В сложившейся ситуации крайне важной оказалась деятельность музыкантов, которые выступили своеобразной связующей «ниточкой» между Россией и Европой. Среди таких людей выделялись фигуры композиторов А. Волконского, Э. Денисова и А. Шнитке. Во многом благодаря их усилиям создавалась возможность знакомиться с новой европейской музыкой: «Волконский ... чрезвычайно много сделал для нашего знакомства с современной западной музыкой – он очень любил приглашать к себе и давать слушать записи, которых у него было колоссальное количество. Кроме того у него была огромная библиотека нот» [14, с. 39]. Дополним сказанное словами С. Губайдулиной о роли Шнитке и Денисова: «Раньше, чем другие, они подружились с композиторами и музыковедами из других стран. Образовалось окошечко, через которое мы все получали сведения о музыкальных событиях в мире» [цит. по: 21, с. 20].

Денисов, открытый для всего нового и, прежде всего чувствующий внутреннюю потребность в

новом музыкальном искусстве, после окончания консерватории осознал важность дальнейшего самообразования: «Сразу после консерватории ... я почувствовал необходимость учиться снова. Я прекрасно понимал, что почти ничего не знаю и что мне надо многое узнать буквально с нуля, необходимо заняться самообразованием» [цит. по: 25, с. 22].

Но кроме целей самообразования Денисов, можно сказать, сознательно возложил на себя просветительскую миссию: «Если что-то новое открывал для себя, то никогда не прятал за пазухой, как говорится, а старался познакомить с этим и других» [там же, с. 28]. Таким образом, европейская новая музыка постепенно становилась доступной отечественной музыкальной профессиональной среде при большом содействии Денисова.

Прежде всего, Денисов останется в истории музыки как талантливейший автор большого числа сочинений, в которых он предстаёт перед слушателем как композитор авангардного направления. Рамки небольшой статьи не позволяют в полной мере охарактеризовать творчество композитора (подобная тема требует отдельного развёрнутого исследования), поэтому вынужденно ограничимся некоторыми замечаниями общего характера относительно стиля композитора. Своим творчеством он продемонстрировал не подражание европейским композиторам, но свой индивидуальный стиль, выработке которого способствовал не только личный дар, но и детальное знание выразительных возможностей той или иной техники. Новые техники для композитора – это прежде всего способ обретения творческой независимости, возможность говорить о современном мире современным языком: «Главная задача техники – дать свободу. Только такая техника помогает услышать неповторимое» [13, с. 48]. Первым по-настоящему ярким и оригинальным сочинением, в котором проявился авторский стиль Денисова, стал вокально-инструментальный цикл «Солнце инков». Это произведение «...достойно отдельного исследования, – подчеркнул А. Шнитке, – ибо это одно из первых сочинений советской музыки, доказывающих, что серийная музыка в нашей стране перешла от лабораторного экспериментирования к художественным открытиям» [23, с. 114]. Как отметил Шульгин, в этом цикле выделяется «письмо серийного типа, но в свободном, неформальном преломлении ... от точных полных проведений серии до разнообразнейших её модификаций, дроблений, микросерийной работы» [25, с. 148]. Среди выдающихся творческих вершин композитора – «Плачи», «Реквием», «Голубая тетрадь», «Итальянские песни» и многие другие ярко авангардные сочинения. Исследователи выделяют такие качества, присущие денисовскому почерку, как широкое и очень индивидуальное использование выразительного потенциала сонорности, инто-

национная трактовка тембро-сонорных ресурсов, органичный синтез серийных и тональных принципов, поиск новых форм – в виде создаваемого для каждого сочинения индивидуального проекта, отсутствие поп-банальностей и т. д.

Буквально с первых шагов самостоятельной творческой жизни после окончания консерватории Денисов приобрёл известность не только как талантливый композитор, но и как активный просветитель, публицист и исследователь. Публицистические и научные выступления композитора продолжались в течение всей жизни³. При этом в центре внимания всегда находилось современное музыкальное искусство. Многие из его работ не утратили своей ценности и ныне. В таких статьях, как «Додекафония и проблемы современной композиторской техники» [3], «Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна» [5], «Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы» [4] автор одним из первых в стране поднимает проблемы новых техник композиции. Именно поэтому реакция на эти работы в музыкальной среде была двойственная: огромный интерес среди ценителей и почитателей современной музыки, с одной стороны, а с другой, – пристальное внимание руководства Союза композиторов к персоне Денисова как выразителя «вредоносных» идей западного музыкального авангарда. В связи с этим отечественные издания не всегда брались печатать тексты, в которых говорилось о представителях авангарда в нашей стране и за рубежом, рассматривались авангардные техники и сочинения, написанные современным «запрещённым» языком. Таковой, например, была судьба статьи «Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна». Это исследование впервые было опубликовано в 1970 году в Палермо, в 1972 году в Кракове, и только в 1986 году в нашей стране, когда была снята часть запретов на издание материалов подобного рода⁴.

Особое место занимает статья Денисова «Новая техника – это не мода», опубликованная в 1966 году в итальянском журнале «Il contemporaneo» [7]⁵. В этой работе автор выступает в поддержку ряда советских композиторов, обратившихся к новым техникам не ради моды, а как к необходимому способу выражения своих замыслов: «Советские композиторы начинают в последние годы всё шире и шире экспериментировать, расширяя рамки своего музыкального языка и применяя новые типы техник, родившиеся в XX веке, и в этом можно видеть хороший залог против основной опасности, грозившей нашей музыке в послевоенные годы, – опасности академизации ... Молодое поколение советских композиторов обратилось к новой технике никак не в угоду моде, а потому, что рамки тональной системы стали слишком тесны для разработки новых идей, непрерывно поставляемых нам самой жизнью» [7, с. 34–35].

Сам факт поддержки молодых авторов и публикация подобного материала в европейском издании произвели в СССР эффект разорвавшейся бомбы, повлекший за собой серьёзные негативные последствия (угроза исключения из Союза композиторов, увольнение из консерватории, к счастью, временное). Однако, даже под воздействием подобных внешних обстоятельств композитор не изменил своих взглядов и оставался активным и деятельным сторонником авангардного музыкального искусства.

Более 30 лет своей творческой биографии Денисов посвятил преподавательской деятельности. По мнению Ю. Каспарова, Денисов – «единственный из наших Великих, кто мечтал о создании новой школы и кто создал её» [11, с. 226]. Ученик В. Шибалина, Денисов в педагогике следовал убеждениям учителя⁶. Главной целью педагогики он считал помощь начинающим авторам в их поисках собственной творческой индивидуальности. Обязательная составляющая этого сложного процесса – знание современной музыки. Занятия часто происходили у Денисова дома. Они складывались из знакомства (в записи и по нотам) с каким-либо произведением признанного лидера европейского авангарда и детального анализа нового сочинения. При этом раскрывались мельчайшие нюансы композиторского письма и их выразительное значение. Нередко Денисов анализировал и собственную музыку, акцентируя внимание присутствующих на всех особенностях применённой им техники.

На протяжении почти всего периода работы в Московской консерватории Денисову не давали вести класс композиции, тем не менее, сегодня своим учителем его называют многие известные авторы: Ю. Каспаров, Е. Фирсова, С. Павленко, И. Соколов, О. Раева, В. Красиков и другие, притом, что молодые авторы действительно не всегда оканчивали у Денисова курс композиции. Однако воспоминания учеников всё ставят на свои места: «Я считаю Эдисона Васильевича своим учителем по композиции, – вспоминает Дмитрий Смирнов, – хотя учился у него только по инструментовке, и он дал мне гораздо больше, чем мои учителя по композиции [цит по: 26].

Особая грань творческой активности Денисова – работа, направленная на создание Ассоциации Современной Музыки, а в её рамках – Ансамбля современной музыки. Денисов считал абсолютно необходимым познакомить широкий круг людей с западной и отечественной авангардной музыкой. Кроме того, молодые композиторы получали уникальную возможность услышать свои новые сочинения в концертных программах ансамбля. Выступления ансамбля проходили как на родине композитора, так и в ряде европейских стран, что позволяло познакомить европейского слушателя с образцами советского музыкального авангардного искусства.

Необходимо упомянуть ещё об одной сфере, в которой деятельность Денисова сыграла важную роль: реабилитация и возрождение отечественного музыкального авангарда первой волны. Творчество многих композиторов русского-советского авангарда 10–20-х годов на десятилетия было вычеркнуто из истории отечественной музыки. Денисов одним из первых в стране стремился восстановить справедливость по отношению к композиторам первой трети XX века. Благодаря его усилиям произведения Н. Рославца, А. Лурье, А. Мосолова, Д. Мелких и других авторов возродились к жизни в программах концертов Ансамбля современной музыки.

Возвращаясь к вопросу, поставленному нами в начале статьи, подчеркнём: фигура Денисова имела очень большое, отчасти ключевое значение в истории советского авангарда второй половины XX века. Денисов оказался ярким представителем новой музыки в своём композиторском творчестве: ступив однажды на путь авангардного искусства, он оставался верен ему до конца жизни. Не случайно Ю. Холопов поставил Денисова в один ряд с признанным лидером европейского авангарда П. Булезом [19, с. 9]. Денисов – один из немногих, кто в 60–70-х годах XX века, преодолевая сложности, порой рискуя собственным спокойствием и благополучием, выступал публично против официальной позиции руководства Союза композиторов, кто стремился сделать авангардное музыкальное искусство доступным и понятным широкому кругу соотечест-

венников. Активно деятельность Денисова несомненно сыграла важнейшую роль в деле развития авангарда в нашей стране в 60–70-е годы XX века. Идеи Денисова продолжают жить и сегодня в делах и произведениях последователей композитора. Ансамбль современной музыки, некогда организованный им, по сей день продолжает концертную жизнь под руководством Ю. Каспарова. В репертуаре ансамбля – исключительно произведения современных композиторов.

Творчество Денисова, некогда воспринимаемое как вершина отечественного авангардного искусства, сегодня уже справедливо называют «классикой авангарда». Те новации, которые в середине прошлого века были привнесены в музыкальное искусство рядом композиторов, прошли длинный сложный путь к завоеванию своей ниши и сегодня воспринимаются как неотъемлемая часть современного музыкального языка. Именно это имел в виду Юрий Холопов, говоря, что «авангардом» можно считать передовую группу лишь до тех пор, пока она, оторвавшись от других композиторов, находится в противоречии с ними» [18, с. 167].

«Авангардом» в нашем случае является и вся творческая биография Денисова. Сама же личность композитора представляет тот тип лидера, который оказался просто необходим музыкальной культуре второй половины XX века, чтобы не остановиться, не впасть в летаргический сон, но продолжать движение «вперёд и вверх» [10, с. 11].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из личной переписки автора статьи с Ю. Каспаровым.

² Один из зарубежных исследователей Шарль Танрок назвал Равеля «тамбур-мажором самых авангардных музыкальных сил» [8, с. 105]. К творчеству Скрябина также всё чаще в последнее время подходят в контексте связи с идеями авангардного искусства. Об этом свидетельствует очерк «Поэма огня» сквозь призму авангардной концепции музыки» в исследовании Т. Левоу [12].

³ Внушительное литературное наследие Денисова состоит из книг, многочисленных научных статей, выступлений в других жанрах. Наиболее полный список его литературных работ приведён в сборнике «Свет. Добро. Вечность» [16].

⁴ «Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна»: Collage 9 (Palermo), 1970; Res facta 6. Teksty o muzyce wspolczesnej.

– Krakow, 1972; Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986.

⁵ На родине автора эта статья в весьма сокращённом варианте появилась лишь в 1991 году [6, с. 313–315].

⁶ Денисов видел в Шебалине идеал педагога-композитора: «Я считаю, что Шебалин был абсолютно прав, когда говорил, что каждый должен идти своим путём, а дело учителя – это помочь своему ученику советом, как найти свою независимую дорогу; помочь отличить ему существенное от несущественного, увидеть его слабости, для того чтобы их исправить, и одновременно, конечно, увидеть в себе то сильное, на что следует опираться, что следует в себе раскрывать, разворачивать» [цит. по: 25, с. 67].

ЛИТЕРАТУРА

1. Власов В., Лукина Н. Авангардизм, авангардное искусство // Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: терминологический словарь. – СПб.: Азбука-классика, 2005.

2. Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции / отв. редактор В. Ценова. – М.: Музыка, 2005.

3. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. – М.: Музыка, 1969. – Вып. 6.
4. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971.
5. Денисов Э. Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Сов. композитор, 1986.
6. Денисов Э. Новая музыка – это не мода // Другое искусство. Москва 1956–1976. К хронике художественной жизни. Т. 1. – М., 1991.
7. Денисов Э. Новая техника – это не мода // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Московская гос. консерватория, 1999.
8. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания мастера). – Киев: Автограф, 2009.
9. Иванов В. Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. – М.: Языки славянских культур, 2007.
10. Кандинский В. О духовном в искусстве (живопись). – Л., 1990.
11. Каспаров Ю. Денисов и мы в пространстве Новой музыки // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Московская гос. консерватория, 1999.
12. Левая Т. Скрябин и художественные искания XX века. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2007.
13. Неизвестный Денисов / под ред. В. Ценовой. – М., 1997.
14. Пекарский М. Назад к Волконскому вперёд. – М.: Композитор, 2005.
15. Сафронов А. «Posthumus» (Воспоминания и рефлексии о Денисове) // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Московская гос. консерватория, 1999.
16. Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Московская гос. консерватория, 1999.
17. Селицкий А. Николай Каретников. Выбор судьбы: исследование. – Ростов н/Д: Книга, 1997.
18. Холопов Ю. К единому полю звука: «Нг. 2» Карлхайнца Штокхаузена // Музыкальная культура в Федеративной республике Германии. – Gustaw Bosse Verlag, 1994.
19. Холопов Ю. Эдисон Денисов и музыка конца века // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Московская гос. консерватория, 1999.
20. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – СПб.: Лань, 1999.
21. Холопова В. София Губайдулина. – М.: Композитор, 2008.
23. Шнитке А. Эдисон Денисов // Шнитке А. Статьи о музыке. – М.: Композитор, 2004.
24. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке (беседы с композитором). – М.: Деловая лига, 1993.
25. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова (по материалам бесед). – М.: Композитор, 1998.
26. Фрагменты о Денисове [Электронный ресурс] 1975, 1976–1977, 1978–1980, 1981, 1982, 1983, 1984–1986, 1987–1990, 1990 (Булез), 1994–1996, 1995, 1996 (I), 1996 (II). – URL: <http://homepage.ntlworld.com/dmitrismirnov/denfrag1.html>.

Гринёва Мария Ивановна

аспирантка кафедры теории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

