

## **2. СОВРЕМЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ МУЗЫКОЗНАНИЯ И ТЕОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА**

**Емельяненко М.С.**

### **ЯВЛЕНИЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ ПЕРЕАКЦЕНТУАЦИИ В СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА НА ПРИМЕРЕ СРАВНИТЕЛЬНОЙ ТИПОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА Б. ЛЯТОШИНСКОГО И Д. ШОСТАКОВИЧА**

Анализ творчества Б. Лятошинского и Д. Шостаковича на основе сравнительной типологии обусловлен не только тем, что они были современниками, хотя по справедливому замечанию М. Бахтина, автор – всегда остается заложником своего времени. Явление жанровой переакцентуации определяет авторские новации Д. Шостаковича и Б. Лятошинского, позволяет обнаруживать общие стилевые черты между симфоническим творчеством двух композиторов.

Оба композитора жили в очень сложных условиях творческой несвободы, но в то же время сумели творчески реализовать себя. Каждый из них создал свой собственный авторский стиль, определивший особое направление, и, можно даже сказать, школу в искусстве.

Б. Лятошинского и Д. Шостаковича, прежде всего, роднит трагическое восприятие своего времени. Причем это восприятие основывается не только на фактах объективной действительности, но и на психологических особенностях личности, на врожденных свойствах характера, т.к. трагическое отношение, трагедийность – это, прежде всего, способ мировосприятия, стиль личностного мировоззрения.

Ведущие жанрово-эстетические тенденции творчества Б. Лятошинского и Д. Шостаковича можно определить как лирико-трагедийные. Обоих композиторов привлекает философское обобщение самых актуальных и острых проблем современности. Каждый из них создал философский тип симфонизма, в котором главной становится тема «человек и мир», проблема взаимоотношений человека с миром. Данная тема, также как и проблема формируется в творчестве обоих композиторов уже на раннем этапе, и именно она объясняет взаимодействие, пересечение двух магистральных стилевых линий их творчества – субъективно-психологической (лирической) и объективно-фактографической (эпической). Взаимодействие этих линий и высекает искру трагедии: когда лирическое «я» сталкивается с эпическим «мы» и последнее превращается в отчужденное «они» – возникает импульс трагедии.

Первые симфонии Б. Лятошинского и Д. Шостаковича отличаются конфликтно-драматическим экспрессионистским началом; именно в первых симфониях оба композитора нашли свое личностное «я», от которого после

должны были в какой-то степени отказаться; это и трамплин, и программа, и, одновременно, проблема творческого развития для каждого из них.

Формирование творческих личностей Б. Лятошинского и Д. Шостаковича происходило сходными путями. Во-первых, оба родились в интеллигентных и демократически настроенных семьях, оба получили качественное профессиональное образование, оба ориентировались на синтез принципов западноевропейской и русской музыки. Особое значение как для Д. Шостаковича, так и для Б. Лятошинского имели принципы творчества Л. Бетховена, П. Чайковского, Ф. Листа, Р. Вагнера и Г. Малера. Оба композитора пошли по пути бетховенского конфликтного, драматического типа симфонизма, но проявили интерес также к принципам эпической музыкальной драматургии, в ее претворении в театре Вагнера и симфонизме Малера, представляющей собой новый эпос, который граничит с мифологическим сознанием.

Эпическое начало в произведениях Б. Лятошинского связано с освоением украинского музыкального эпоса, то есть с поисками объективного, внеличного музыкального материала, который он подчиняет своему трагедийному видению, что находит воплощение в Пятой симфонии. Здесь автор подчеркивает, что он говорит на одном языке со своим народом, пользуется музыкальным материалом, привлекая музыкальное цитирование (наряду со стилизацией).

Эпическое начало в музыке Д. Шостаковича связано с обращением к гражданской тематике и, в частности, в связи с ней, с опорой на темы революционных песен, что отражается в циклах 11-й и 12-й симфоний. Композитор находит объективный материал, но не в крестьянской песне, не в фольклорных архаических истоках, а в городском фольклоре революционной тематики. Некоторые программы, которые использует Д. Шостакович – такие как «Посвящение Октябрю» или Третья «Первомайская» симфония – выражают дух мирного восстановления. Вторая и Третья симфонии внешне свидетельствуют об обращении к гражданской тематике, но со стороны содержания достаточно свободны.

Жанрово-стилевую параллель между творчеством двух композиторов можно усмотреть и в отношении обращения к теме смерти, которая является очень важной и столь же завуалированной у обоих. Именно интерес к антиномии жизни – смерти определяет содержание большей части квартетов Д. Шостаковича, его драматических сочинений, последних симфоний – 13-й, 14-й, даже 15-й – несмотря на внешний светлый неоклассический характер последней.

Кроме указанных выше параметров, можно назвать еще 5 черт композиционной общности Б. Лятошинского и Д. Шостаковича:

1. Оба сочетают принципы лейт и монотематизма, т.е. арочное повторение темы и сквозное развитие одного интонационного комплекса, что создает особое единство музыкального материала. Монотематизм здесь можно рассматривать и в пределах целого жанра. Все пятнадцать квартетов Д. Шостаковича подчиняются одним и тем же принципам стилистической

игры, когда моторной инструментальной сфере противопоставляется кантиленно-вокальная, как два возможных полюса музыки. Б. Лятошинский также склонен противопоставлять моторику и кантилену – как стилистические знаки негативного и позитивного.

2. Оба композитора активно развивают скерцозную сферу и обогащают ее элементами драматизации, укрупняют, расширяют форму скерцо.

3. Б. Лятошинский и Д. Шостакович используют классические композиционные формы, отдавая предпочтение сонатному аллегро, сложной трехчастной форме с элементами концентричности, рондо-сонате.

4. Б. Лятошинский и Д. Шостакович – великолепные полифонисты, причем их полифоническое мышление проявляется на многих уровнях. Это не только владение конкретными приемами полифонического развития, но и создание *образной полифонии* на основе конкретных композиционных полифонических приемов, благодаря чему композиторам удается передавать *смысловую необъятность* человеческой жизни.

5. Композиторов роднит широкое обращение к различным жанровым формам, к камерно-вокальной и фортепианной музыке, музыкально-драматическим формам. Очевидно, что оба композитора мыслят оркестрово, потому что образно-смысловая полифония лучше всего передается оркестровыми средствами. Именно симфоническая музыка дает наибольшие возможности, а тембровая драматургия сама по себе уже есть многоголосие, которое позволяет создавать контрастные образные концепции. У каждого оркестрового голоса может быть своя семантическая функция, потому тембровая сторона для музыки необычайно важна. Оркестр Б. Лятошинского и Д. Шостаковича – это одновременно и не-раздельное и «не-слиянное» сочетание тембров, как семантических уровней художественного целого, что и предстает ведущей чертой оркестрового мышления данных авторов.

Если говорить о *различиях* в творчестве Д. Шостаковича и Б. Лятошинского, то следует обратиться к раннему периоду [4], в котором зарождается гротесково-сатирическая линия творчества обоих композиторов, но если для Б. Лятошинского она имела эпизодическое значение, то для Д. Шостаковича стала одним из наиболее важных признаков стиля (от «Носа» до цикла на слова Саши Черного, элементы ее встречаются в еврейских песнях, в Первой симфонии). С другой стороны, поиск новых средств выразительности привел Б. Лятошинского к серийному письму – хоть и недолго, но он пользовался додекафонной техникой. Д. Шостакович же к последней никогда не обращался. Ладовая основа его музыки уже в ранних произведениях была весьма расширена; термин «лады Шостаковича» широко известен в отечественном музыкознании. Композитор создает свою собственную 12-ти ступенную последовательность, объединяет мажор и минор, пользуется альтерированными ступенями и т. д., но к серийному письму не прибегает.

В зрелые и поздние периоды и Б. Лятошинский и Д. Шостакович обнаруживают связь трагического с экспрессионистскими музыкальными приемами. Самым важным открытием Д. Шостаковича зрелого периода, как

указывают современные музыковеды, является создание философской модели «человека абсурдного» как модификации модели «человека общественного» или «*homo soveticus*». Д. Шостакович соединяет трагедийное и гротесковое в целом ряде своих произведений, возможно, с целью музыкального развенчивания «советского мифа».

Трагедия личности, которую показывает Б. Лятошинский, предстает как трагедия бездуховности, трагедия атеистического сознания, что также свойственно Д. Шостаковичу. Поэтому Б. Лятошинский находит способ ухода от этой трагедии, обращаясь в свой последний (славянский) период творчества к активному развитию объективной внеличной линии, поскольку с психологической стороны в душе «постатеистического» человека найти точку опоры невозможно.

Д. Шостакович не мог отвлечься от своих мыслей и личностной интроспекции. Поэтому его художественная модель приобретает черты медитативности, раскрываются новые семантические функции тихого звучания – тишины, музыки молчания, замедления темпов. Например, все части последнего квартета написаны в темпе *adagio*; в квартете используется длительное паузирование, снижение динамики и педалирование тихой динамики, предлагается вслушивание в тишину, одновременно – безответность молчания. Данная интерпретация трагической темы становится ведущей в позднем периоде творчества Д. Шостаковича.

Отдельного специального исследования, посвященного отношениям Б. Лятошинского с советской властью еще нет. Концепция С. Волкова, рассматривающего в подобном ключе творческую судьбу, особенности личности Д. Шостаковича (последняя работа имеет название «Художник и власть») [1] оправдана тем, что, с одной стороны, общество представляет власть, которая навязывает определенный тип поведения, вводит в определенное русло творчества, ограничивает творческую свободу. С другой стороны – художник, по его сущностному определению, стремится к личностной свободе, к особому надидеологическому видению мира. В этом отношении в судьбах Б. Лятошинского и Д. Шостаковича наблюдается много общего. Но если о Д. Шостаковиче принято говорить как о композиторе, который болезненно реагировал на критику и идеологические запреты (в позднем периоде творчества композитор практически отказался от работы в жанре оперы, после критики в адрес «Носа» и «Катерины Измайловой», с большим трудом приступал к сочинению каждой следующей симфонии), то о Б. Лятошинском в таком оценочном плане «заговорили» лишь в последние годы.

Его трагедия была не столь очевидной, хотя не менее глубокой. Рассмотрение творчества Б. Лятошинского с точки зрения парадигмы «художник и власть» стало возможным во многом благодаря изучению его эпистолярного наследия чем успешно занимается М. Копица [5-6]. Именно с этой стороны оценку его творчества дает Е. Зинькевич [3]; предпосылки такой оценки, в русле трагических взаимоотношений «художника и власти», мы находим в работах Н. Гордейчука [2], который констатирует, что Вторая

и Третья симфонии Б. Лятошинского были незаслуженно раскритикованы за формализм, после чего композитор более 10-ти лет не обращался к жанру симфонии.

Вместе с тем, нельзя не отметить, что творчество Б. Лятошинского – это, прежде всего, творчество Лятошинского-симфониста, и его судьба тесно связана с развитием украинской симфонической музыки в XX веке. А развитие украинского симфонизма в XX веке связано, в свою очередь, с общим становлением украинской советской музыки, а также с ее общей периодизацией.

### **Литература:**

1. Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь / Соломон Волков. – Москва: ЭКСМО, 2004. – 638 с., [8] л. ил. – (Диалоги о культуре).
2. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика / М. Гордійчук. – Київ : Музична Україна, 1969. – 426 с.
3. Зинькевич Е. Пути обновления украинской симфонии / Е. Зинькевич // Новая жизнь традиций в советской музыке : [сб. статей / сост. Шахназарова Н., Головинский Г.]. – М.: Советский композитор, 1989. – С. 52–115.
4. Канєвська Д. Рання творчість Б. Лятошинського і Д. Шостаковича крізь призму порівняльної типології (музикознавчий та виконавський аспект) / Д. Канєвська // Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського: Музичне виконавство: [зб. статей / ред. І.М. Коханик, І.Г. Тукова]. – Київ, 1999. – Вип. № 3. – С. 85–94.
5. Копица М. Про деякі естетико-методологічні засновки аналізу конфлікту в симфонії / М. Копица // Українське музикознавство : [зб. наук. статей]. – Київ: Музична Україна, 1977. – Вип. 12. – С. 60–75.
6. Копица М. Симфонии Б. Лятошинского: эпоха, коллизии, драматургия: [исследование] / М. Копица. – Киев : Музична Україна, 1990. – 134 с.

**Ширнева Н.В.**

### **СПОСОБЫ ПОЛИФОНИЗАЦИИ СВЕРХМНОГОГОЛОСНОЙ ФАКТУРЫ «АЛЛИЛУИИ» СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ**

Имя Софии Губайдулиной, композитора, являющегося ярким представителем авангардистского направления в музыке XX века, хорошо известно как в пределах России, так и за рубежом. Автора многочисленных сочинений, получивших мировое признание и исполняемых лучшими музыкантами мира, её по праву можно причислить к композиторам, определяющим лик современного музыкального искусства.

Интерес к творчеству Софии Губайдулиной вызван не только и не столько нестандартностью её музыкального языка. Сочинения композитора завораживают своей глубиной и неоднозначностью. В каждом из них в