

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Шкиртиль Л.В. — Духовные горизонты «оттепели»: к вопросу о новой поэзии в «женском» вокальном цикле в отечественной музыке 1960–1970-х годов // Философия и культура. – 2023. – № 1. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.1.39583 EDN: KQNNWW URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39583

Духовные горизонты «оттепели»: к вопросу о новой поэзии в «женском» вокальном цикле в отечественной музыке 1960–1970-х годов

Шкиртиль Людмила Вячеславовна

Преподаватель, Отделение академического пения, Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М.П. Мусоргского

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 36, ауд. 36

✉ serovyuri2013@gmail.com



[Статья из рубрики "Духовно-нравственные искания"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2023.1.39583

EDN:

KQNNWW

Дата направления статьи в редакцию:

07-01-2023

Дата публикации:

14-01-2023

Аннотация: Статья посвящена новой поэзии, вошедшей в отечественную музыкальную культуру с хрущевской «оттепелью». Особый ракурс исследования – «женский» камерно-вокальный цикл 1960–1970-х годов. Волна интереса отечественных композиторов к камерно-вокальной музыке, возникшая в этот период, связана с невиданным доселе богатством поэтических тем и образов, появлением современной литературы. Духовные горизонты расширялись стремительно, оригинальные тексты влекли за собой свежие жанровые и технологические решения. Новая поэтическая «информация», как и информация научная, раскрепощала творческие силы музыкантов, требовала нового языка, стилистики, формы. Поэзия оказалась одним из важнейших стимулов к обновлению композиторских концепций. Основным выводом проведенного исследования становится мысль о том, что развитие вокальной музыки, образное и тематическое расширение «женских» камерно-вокальных циклов связано, прежде всего, с современной поэтической традицией, с расширением духовных горизонтов советской культурной жизни во второй половине прошлого века. Отечественная камерно-

вокальная музыка впервые изучается в подобном ракурсе и это направление необходимо признать плодотворным, более полно раскрывающим важнейшие векторы развития музыкально-поэтической традиции. Совершенно очевидно, что современные литературные предпочтения композиторов стали основой коренного обновления камерно-вокального жанра в 1960–1970-е годы.

Ключевые слова:

Вокальный цикл, Отечественная музыка, Новая поэзия, Авангард, Обновление, Анна Ахматова, Марина Цветаева, Дмитрий Шостакович, Борис Тищенко, Альфред Шнитке

Мощное стилистическое обновление, начавшееся в отечественной музыке на рубеже 1960-х под воздействием разнообразных «оттепельных» процессов, сказалось не только на освобождении от косных технологических канонов, на приобретении навыков авангардного письма или обращении к подлинному народному опыту. Широко обогащалась жанровая палитра и примечательно, что в большей степени это коснулось сферы универсального и способного к гибким модификациям камерно-вокального цикла. Одним из важнейших стимулов его несомненного рассвета стало очевидное насыщение вокальной музыки свежими «сюжетами» и темами. Духовные горизонты непрестанно расширялись, новая поэзия играла здесь главную роль.

«На рубеже 1960-х открылись „шлюзы“ современной мировой литературы, „толстые“ журналы („Иностранная литература“, „Новый мир“) начали публиковать неожиданные по воплощениям поэтические опусы и неизвестные романы западных писателей, заново была открыта поэзия русского Серебряного века, появилась молодая, талантливая плеяда отечественных литераторов, в публичном пространстве были сняты некоторые табуированные для обсуждения вопросы. Творчество композиторов-„шестидесятников“, связанное со словом, буквально „захлебывалось“ недозволенными ранее возможностями поднимать интересные темы, расширять круг литературных образов, сочинять на современные тексты, дух и семантика которых гармонировали с их собственными авангардно-технологическими открытиями» [\[1, с. 173\]](#). Интерес к переводной поэзии вырос многократно, причем, не только к западноевропейской, но и «экзотической» — появились сочинения на стихи латиноамериканских, арабских поэтов, усилилось внимание к античной литературе.

Заметим, что не только творчество «шестидесятников» «захлебывалось» недозволенными ранее темами, новые поэтические миры проявились в вокальном творчестве Д. Шостаковича, В. Салманова, Н. Пейко, Б. Чайковского, Г. Свиридова, Б. Арапова и многих других мастеров, не связанных слишком тесными творческими узами с плодотворными устремлениями послевоенного поколения композиторов.

Центральной темой нашего исследования является «женский» вокальный цикл, а значит, стихи М. Цветаевой и А. Ахматовой. Почему именно их творчество оказалось столь востребованным в советской музыке 1960–1970-х, столь весомо обогатило камерно-вокальный жанр?

Поэзия М. Цветаевой сложна для музыкальной интерпретации, она как будто оказывает сопротивление при попытках переложить ее в песню или романс. Она корнями связана с традицией поклонения поэтами Серебряного века самоценному слову, поклонения подчас в ущерб интонационной целостности стихотворения: его бывает трудно спеть,

«омузыкалить». В поэзии Цветаевой достаточно разговорных и вульгарных выражений, которые серьезно затрудняют поиск музыкального эквивалента, многое в ее творчестве носит контекстный характер, а авторское «я» предстает в весьма противоречивом единстве, которое невозможно выразить в каком-либо одном эмоциональном ключе. Впрочем, есть у Цветаевой стихи, наполненными песенными или частушечными ритмами, близкие к романсу.

Рискнем предположить, что столь значительный интерес к ее поэзии возник в результате «эффекта неожиданности». Дореволюционная литературная деятельность и известность Цветаевой была перечеркнута эмиграцией в 1922 году, ее пронзительная лирика не звучала в Советской России (но и в эмиграции она мало печаталась, ее последнее прижизненное издание вышло в 1928 году. Краткое и трагическое возвращение в 1939-м ничего не изменило, к тому же, она оказалась женой репрессированного и расстрелянного перед войной «врага народа» С. Эфрона. Имя Цветаевой вернулось из запретов и глухого небытия лишь в самом начале 1960-х. Литература столь высокого качества всколыхнула музыкальное сообщество, это был совершенно иной духовный мир, по сравнению с которым «продукция» многих советских поэтов (прежде всего, «официальных») отошла на второй план. Буйный поэтический темперамент («Безмерность моих слов — только слабая тень безмерности моих чувств» [\[2\]](#)), столь сложно воплощаемый на нотной бумаге, увлекал советских авторов, истосковавшихся по искренности, стихийности, интимности цветаевской поэтической речи.

Другое дело — А. Ахматова. Ее мало печатали, но она не была забыта. С 1951 года ее восстановили в Союзе советских писателей, а в 1955-м даже выделили небольшой домик для работы в курортном поселке Комарово под Ленинградом. Здесь у нее собирались талантливые молодые поэты, композиторы, писатели. На стихи Ахматовой время от времени создавались музыкальные произведения (были среди них и весьма именитые авторы), но тот широкий поток вокальной литературы, что случился в «оттепельные» годы и не иссякает по сию пору, удивителен.

В отечественной лирике непросто указать поэзию более тесно связанную с классической литературой, чем стихотворения Ахматовой. Приведем в этой связи мысль о стихах поэта пронизательного исследователя творчества Ахматовой В. Жирмунского: «простота и прозрачность их художественной формы, правдивость и подлинность чувства, объективность художественного метода при всем неповторимом личном своеобразии, — эти черты ее поэзии продолжают традиции русского реалистического искусства XIX века, осложненные всем богатством душевных и художественных открытий нашего времени, но лишенные всякого показного новаторства» [\[3, с. 25\]](#).

Именно продолжение традиций русского классического искусства наряду с современным образно-смысловым богатством и «объективностью художественного метода» столь сильно привлекали отечественных композиторов 1960–1970-х. Неутолимый запрос на новую поэзию привел к радикальному пересмотру приоритетов в советской музыке. И хотя интонационный строй ахматовских строчек не отличается присущей символистам напевностью (в ее поэзии достаточно «звуковых диссонансов», ритмических перебоев, разговорных, будничных оборотов), это не означает отказа от «музыкальности». Традиционная мелодичность русского стиха у Ахматовой не исчезает, она лишь меняет формы своего существования.

И еще одна мысль, позволяющая объяснить, почему отклики на поэзию М. Цветаевой и А. Ахматовой так часто приобретают форму камерно-вокального цикла: их отдельные стихи соединены между собой незримыми нитями, они сливаются в одно целое, в один

цикл длиною в жизнь, в одно стихотворение судьбы. Приведем в подтверждение точные слова выдающегося советского ученого-литературоведа, текстолога Б. Эйхенбаума: «стихи эти связываются в нашем воображении воедино, порождают образ живого человека, который каждое свое новое чувство, каждое новое событие в своей жизни отмечает записью. Никаких особых тем, никаких особых отделов и циклов нет — перед нами как будто сплошная автобиография, сплошной дневник» [\[4, с. 87\]](#).

Отсутствие единой сюжетной линии в стихотворном наследии М. Цветаевой и А. Ахматовой позволяло композиторам произвольно составлять части в циклах, руководствуясь логикой построения музыкальной формы, логикой темповых, ритмических, динамических, гармонических контрастов, логикой (требующей расширенного поэтического пространства) движения сюжета, в котором имеется экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка, эпилог и т.д. (из самых ярких примеров — «Шесть стихотворений М. Цветаевой» Д. Шостаковича, «Пять стихотворений Анны Ахматовой» Ю. Фалика). Качество поэзии, духовная высота, исповедальность становились мощными первоначальными импульсами, затем включались музыкально-технологические средства работы с современной поэзией, а здесь уже важнейшую роль играли моменты ремесла, творческой интуиции и художественной целесообразности.

Было ли поэтико-сюжетное многообразие, что вошло в отечественную музыку на рубеже 1960-х связано исключительно с желанием композиторов изведать, изучать и использовать в музыке структурно-ритмическую организацию современного стиха, его оригинальные формы и интонацию? Дать современной музыке современную литературу? Говорить на языке современников? Конечно, нет. Во-первых, отечественные авторы, как мы уже отмечали, были увлечены и другими сюжетами, например, «древними», в музыку вошло много переводной поэзии, где ритмически-интонационная сторона не играла столь существенной роли. А во-вторых (здесь мы приведем высказывание авторитета в области изучения вокального наследия В. Васиной-Гроссман), «в поэтическом произведении, как бы четко и ясно ни „просматривалась“ его структура, все же заключены возможности создания не одной-единственной, а нескольких музыкальных структур. Выбор той или иной зависит от того, какую сторону поэтического текста композитор воспринимает как „доминанту“. В зависимости от этого может меняться даже и самая функция музыки в вокальном произведении: от простого игнорирования текста до выявления всех его самых сложных композиционных элементов, самого глубокого подтекста. Различной может быть и цель композитора: либо слить свой голос с голосом поэта, либо сопоставить эти голоса как взаимодополняющие, а иногда и контрапунктирующие» [\[5, с. 339\]](#).

Как мы видим, структура, ритмика, форма поэтического текста может трактоваться авторами различно, это зависит от художественного целеполагания, от, продолжая мысль В. Васиной-Гроссман, композиторских «доминант». «Слить» или «сопоставить» голоса музыки и поэзии — интереснейшая задача, но не зависящая от степени современности литературы. «Доминантой» отечественных композиторов обозреваемого периода явилось духовное начало, новизна (это могла быть, например, доселе неизвестная английская романтическая поэзия или древнегреческий миф), оригинальность замысла. В русской культуре, казалось, никогда еще не было столь сильного движения «против течения». Вглядимся в этой связи в панораму музыкально-поэтических сюжетов 1960–1970-х годов.

Б. Тищенко — среди лидеров обращения к новой поэзии. Он был самым молодым из плеяды «шестидесятников», в его квартире собирались на литературно-музыкальные

«вечеринки» А. Найман, Е. Рейн, О. Шестинский, А. Кушнер, он встречался с А. Ахматовой и считал ее, наряду с Д. Шостаковичем, самым важным в своей жизни человеком. Тищенко первым из отечественных композиторов положил на музыку стихотворение близкого друга, будущего Нобелевского лауреата И. Бродского («Плывет в тоске необъяснимой / Среди кирпичного надсада / Ночной кораблик негасимый / Из Александровского сада» — «Рождественский романс» на стихи И. Бродского из цикла «Грустные песни», 1962), первым в СССР интерпретировал поэзию М. Цветаевой (Симфония №2 «Марина», 1964), первым написал музыку на запрещенные тексты А. Ахматовой, тайные, из самиздата («Реквием», 1966). Шестая, вокальная симфония ленинградского автора написана на стихи А. Наймана, А. Ахматовой, М. Цветаевой, О. Мандельштама и В. Левинзона.

Тищенко сочинял музыку на народные тексты («Суздаль», «Северные этюды», «Стужа»), древнерусские («Ярославна»), изучал восточную поэтическую традицию. В его творческом наследии имеются несколько хоров *a capella* на переводы из китайской традиционной лирической поэзии юэфу (1959). В «Грустных песнях» (1962) композитор обращается к шести (!) поэтам (два романса цикла созданы на народные тексты), среди которых британский классик П. Шелли, венгерский романтик Ш. Петефи, певец сюрреализма турок М. Андай, создатель японской любовной лирики VIII века О. Якамоти, уже упоминаемый нами И. Бродский и М. Лермонтов. В вокальном цикле «Дорога» (1974) для меццо-сопрано и фортепиано ряд песен создан на переводы из О. Дриза, писавшего на идише. Круг необычайно широк и это тоже примета времени. Мы насчитали более пятидесяти авторов (включая театральные постановки) на тексты которых Тищенко сочинял музыку. И лишь А. Ахматова оставалась в этом списке незыблемой константой — к ее стихам композитор обращался постоянно, в разные периоды своей насыщенной творческой деятельности.

Сын известного писателя, сам превосходный публицист, музыкальный проповедник и музыковед С. Слонимский с детства общался в кругах литературной элиты страны. Пространство его композиторских стилистических миров в 1960–1970-е годы безгранично, но и поэтические горизонты необычайно широки. Среди приоритетов в вокальной музыке — А. Ахматова (выделим два важнейших «женских» цикла: «Шесть стихотворений» (1970) и «Десять стихотворений» (1974)), но и поэзия И. Бунина, С. Есенина, О. Мандельштама, Вс. Рождественского, Д. Хармса, М. Цветаевой, Е. Рейна, японская лирика, народные тексты — Слонимский был одним из лидеров «новой фольклорной волны», записывал народные напевы в многочисленных экспедициях в Псковской, Ленинградской, Вологодской областях.

В 1967 году композитор сочинил «Псалмы Давида», монологи для сопрано, гобоя, валторны и арфы и «Песнь песней» Соломона, которые обозначил как лирический фрагмент для сопрано, тенора, камерного хора, гобоя, валторны и арфы. Оба текста — из Ветхого Завета. В 1975-м созданы «Песни трубадуров» для сопрано, тенора, четырех блок-флейт и лютни на тексты старонемецкой и старопровансальской поэзии.

Не менее интересны литературные поиски композитора вне границ камерно-вокальной музыки. На рубеже 1970-х годов Слонимский сочинил балет «Икар» на сюжет древнегреческого мифа — тема красивая, но достаточно редкая в тогдашних советских музыкальных реалиях. В 1972 году была закончена опера «Мастер и Маргарита» по М. Булгакову, которая с огромным трудом «прорвалась» на сцену, потребовалось даже серьезное заступничество Д. Шостаковича, «отстоявшего» произведение младшего коллеги перед партийными чиновниками — сочинения Булгакова не считались в СССР в полной мере «идеологически выдержанными» (официальное издание романа состоялось

лишь с началом следующей «оттепели» — «перестройки», тексты ходили исключительно в самиздате). В конце 1970-х Слонимского привлекла в качестве оперного либретто трагическая, наполненная драматическими поворотами и событиями судьба шотландской королевы Марии Стюарт.

Г. Баншиков «открыл» советским слушателям Г. Лорку. В 1961 году вышел первый и единственный его вокальный цикл для сопрано и фортепиано на стихи поэта, в 1965 году создана кантата «Памяти Гарсии Лорки». Шесть кантат ленинградского автора демонстрируют его широчайший литературный кругозор, помимо Лорки он использовал стихотворения Д. Кедрина, С. Вальехо, А. Блока, Ю. Балтрушайтиса и И. Бродского. Премьера кантаты «Пепел в ладонях» (1974) на тексты С. Вальехо стала заметным событием музыкальной жизни Ленинграда. Стихи выдающегося перуанского сюрреалиста, видного представителя латиноамериканского модернизма открывали широкое поле для остросовременных вокальных и инструментальных возможностей в плане ритмов, оригинальных фактурных и тембровых решений. Но самое важное здесь — сюжетная свежесть, новизна образов. Стихи Вальехо — одна из вершин испаноязычной лирики XX века. В СССР они впервые были изданы в 1966 году («Черные герольды» — М.: Художественная литература, 1966), и это тоже весьма значимый результат «оттепельных» литературных открытий.

А. Кнайфель в начале 1960-х — неукротимый авангардист. Его литературные горизонты смелы и необычны. Здесь и балетная постановка по карикатурам популярного в СССР датского коммуниста Х. Битструпа (1966), и хореографическая сцена «Кающаяся Магдалина» (1967), и история детоубийцы Медеи по следам древнегреческой трагедии Еврипида (1969). Камерно-вокальную музыку в эти годы Кнайфель сочиняет на стихи Р. Бернса в переводах С. Маршака и на эпиграммы самого Маршака. «Женский» вокальный цикл «Глупая лошадь» (1980) создан на тексты детского поэта В. Левина, шуточные, тонкие, афористичные. Сожалея о том, что вся лучшая английская литература уже переведена на русский язык К. Чуковским, С. Маршаком и Б. Заходером, Левин «выдает» себя за переводчика ранее неизвестных английских баллад («самых новых»). Поэт пишет эти краткие «баллады» сразу на русском языке, предлагая англичанам (если захотят) перевести их «обратно» на английский.

Игровое начало, полижанровость, театральность музыки Ю. Фалика настоятельно требовали соответствующего литературного «обрамления». Балеты Фалика 1960-х демонстрируют широту его интересов и вкусов, «метаморфозы» («Метаморфозы» — название автобиографической книги Ю. Фалика) его художественного мира. В основе Концерта для духовых и ударных «Скоморохи» (1966) фольклорная традиция, балета «Тиль Уленшпигель» (1967) — легенда о средневековом фламандском балагуре и шутнике, хореографической трагедии «Орестея» (1968) — сочинение «отца европейской драмы» древнегреческого поэта Эсхила. Ставшие значительной частью художественного наследия Фалика хоровые произведения написаны на слова А. Пушкина, А. Ахматовой, Н. Гумилева, И. Северянина, М. Цветаевой, Б. Пастернака и отражают совсем иную поэтическую стихию. Среди литературных соавторов композитора анонимные создатели текстов традиционной католической мессы и мастера раннего Средневековья.

«Женские» вокальные циклы Фалика 1970-х созданы на стихи любимых композитором поэтов русского Серебряного века. В «Пяти стихотворениях А. Ахматовой» для сопрано и фортепиано (1972) композитор использовал совсем ранние акмеистские сочинения Ахматовой 1911–1915 годов. Ахматова только-только начала печататься, обращение Фалика к стилистике юного поэта и интересно, и примечательно. «Звенидень» для меццо-сопрано и фортепиано (1979) написан на стихи М. Волошина, А. Ахматовой, М.

Цветаевой, В. Маяковского, Саши Черного, И. Северянина, О. Мандельштама, И. Анненского, И. Бунина, В. Каменского. Перед нами — музыкальное собрание, антология русской поэзии XX века, знаменательного периода ее расцвета во всем многообразии стилей и направлений.

Композиторы так называемой «Московской тройки» (это остроумное название придумал дирижер и пропагандист «новой» музыки Г. Рождественский, объединив, таким образом, Э. Денисова, А. Шнитке и С. Губайдулину) находились в 1960-х в неустанных стилевых поисках. Их литературные пространства поистине безграничны, фантазия неукротима. Список вокальной музыки Э. Денисова говорит об оригинальности авторских подходов. За два десятилетия, начиная с 1960-х годов, композитором созданы многочисленные вокальные циклы на стихи русских поэтов XVIII века, И. Бунина, О. Мандельштама, Е. Баратынского, А. Пушкина, классика европейской лирики XX века венгерского авангардиста и сюрреалиста А. Йожефа, А. Блока, В. Соловьева.

Некоторые вокальные циклы Денисова перерастают рамки фортепианного сопровождения, становясь своеобразными вокально-инструментальными кантатами. С «Солнца инков» (1964, для сопрано и инструментального ансамбля) началась широкая известность композитора в СССР и за рубежом. Сочинение создано на стихи чилийки Г. Мистраль, соединившей в своем творчестве испанские стихотворные традиции с мироощущением индейцев, с первобытной эмоциональностью коренных народов Латинской Америки. «Солнце инков» — одна из вершин советского авангарда, сложное переплетение причудливой сонористики и серийной техники. «Итальянские песни» на слова А. Блока (1964) — еще один цикл Денисова для сопрано и крохотного инструментального состава (скрипка, флейта, валторна и клавесин). Все стихотворения взяты из «Итальянских стихов» поэта (1909), это преимущественно философские размышления о соотношении бытия и искусства, о красоте, о времени. В музыке — «веберновские кристаллы», акварельность, чистота линий.

«Плачи» (1966) для сопрано, фортепиано и ударных написаны на народные тексты. Несмотря на стилевую радикальность, цикл стал важной вехой в движении «новой фольклорной волны». «Пять историй о господине Койнере» (1973) для тенора и семи инструментов созданы на тексты Б. Брехта. «Жизнь в красном цвете» (1973) — вокальный цикл для голоса и ансамбля на стихи француза Б. Виана, автора эпатажных, модернистских сочинений. Денисов превосходно знал французский язык, его опера «Пена дней» по Виану (1981) и вовсе написана на французском языке. Помимо писательской деятельности Виан выступал как джазовый музыкант, трубач и певец. В «Жизни в красном цвете» композитор отметил эту его ипостась новым для себя образно-стилистическим пластом — аллюзиями на песни французских шансонье.

«Три стихотворения Марины Цветаевой» А. Шнитке для меццо-сопрано и фортепиано (1965) стали одним из первых обращений отечественных композиторов к сочинениям поэтессы. Три части цикла — «Проста моя осанка» (1920), «Черная как зрачок» (1916) и «Вскрыла жилы» (1934) — три стихотворения из разных периодов трагической судьбы Цветаевой. Резкие ритмы и рифмы, игра словом и афористичность, открытая эмоциональность, какая-то «нутряная» сила, богатая «звуковая инструментовка», все это есть в избранных Шнитке сочинениях, все это привлекало, волновало художников.

Создание «Магдалины» для сопрано и фортепиано (1977) на стихи из романа «Доктор Живаго» Б. Пастернака — достаточно рискованный для композитора шаг. Книга о гибели русской интеллигенции все еще была под запретом в СССР и публиковалась лишь в самиздате или за рубежом.

В своих важнейших в стилистическом плане вокально-оркестровых произведениях 1970-х годов Шнитке обращается к оригинальным текстам на латыни и старонемецком языке, ему необходим подлинный материал, чистое звучание (пусть даже непонятого) слова. В Реквиеме (1975) он использует старинные вокальные жанры. По словам композитора, «латинский текст несет магическую нагрузку, его воздействие сильно и на человека, знающего подробности, смысл каждого слова, и на непосвященного. Это уже музыка сама по себе». [6, с. 110]. В *Minnesang* (1977) автор включает мелодии средневековых миннезингеров: «Мне хотелось создать картину какого-то магического действия, которое происходит на основе этой музыки. И текст, который я здесь сохранил в неизменности, — на средневерхненемецком языке — текст этот непонятен даже современному немцу, он здесь не имеет значения, превращается в фонемы, выражая не нечто сюжетное, а какое-то настроение. <...> Я убежден, что подлинность материала имеет огромное значение. Неуловимые, нераспознаваемые, они дадут больший эффект, чем если бы я сочинил это сам», — говорил о своем сочинении Шнитке [6, с. 101-102]. Как мы видим, это уже абсолютно новый подход к звучащему слову, оно растворяется в инструментальных красках и само становится музыкой.

«Фацелия» для сопрано и фортепиано на слова М. Пришвина (1957) — единственный «хрестоматийный» вокальный цикл у С. Губайдулиной, совсем раннее ее произведение. «Фацелия» Пришвина — поэма о неразделенной любви и счастье, о природе и муках творчества, своего рода, стихотворения в прозе, небольшие эссе, новаторское для своего времени искусство, как, впрочем, новаторским является и все творчество С. Губайдулиной. В литературной основе ее кантат «Ночь в Мемфисе» (1968) и «Рубайят» (1969) древнеегипетские тексты и стихотворения выдающихся персидских поэтов XI — XIV веков. В «Ступенях» (1972) музыканты оркестра декламируют мистико-философский отрывок из цикла Р. М. Рильке «Житие девы Марии», а в Концерте для эстрадного и симфонического оркестров (1975) шепчут стихотворение А. Фета. В финале оркестрового «Часа души» (1977) звучат возвышенные строчки М. Цветаевой.

«Четыре стихотворения И. Бродского» для сопрано и фортепиано, созданные Б. Чайковским в 1965 году, как известно, были сняты с премьерного показа в Московской филармонии прямо в день концерта — автор стихов в это время уже отбывал срок в колонии под Архангельском. Композитор, не рассчитывая на скорую «реабилитацию» поэта, инструментовал сочинение (Четыре прелюдии для камерного оркестра). Стихи попали к композитору случайно, от его школьной учительницы по литературе, переписанные от руки из самиздатовского сборника [7]. Б. Чайковский по складу своего воспитания, по своим творческим устремлениям был бесконечно далек от ленинградского поэтического андеграунда, стиль, дух, сюжеты ранней поэзии И. Бродского были для него непривычны. К тому же, возникали серьезные риски связать себя с именем «тунеядца», «мнимого стихотворца», человека инакомыслящего. Что привлекло композитора в этих чистых по интонации, резковато-простых (и абсолютно, к слову, аполитичных) строках?

Поэзия Бродского очень трудна для музыкального воплощения, далеко не все попытки оказались удачными, но в цикле Б. Чайковского впечатляет как раз «химия» слова и музыки (при очень разной стилистике), органичность их слияния, а заключительный романс «Стансы» («Ни страны, ни погоста / не хочу выбирать. / На Васильевский остров / я приду умирать»), по нашему мнению, и вовсе принадлежит к лучшим страницам отечественной камерно-вокальной музыки.

Б. Чайковский и Н. Заболоцкий — еще одна серьезная веха в советском вокальном

цикле. В «Последней весне» (цикл для меццо-сопрано, флейты, кларнета и фортепиано, 1980) композитор использует поздние стихотворения поэта, прошедшего через публичную травлю, арест, лагеря, предательства близких, болезни — пронзительные высказывания об окружающей нас жизни, о поздней любви, о круговороте всего сущего в природе. Стихи эти близки традиции, они музыкальны и эмоциональны. В более ранней кантате «Знаки Зодиака» на стихи Ф. Тютчева, А. Блока, М. Цветаевой и Н. Заболоцкого (1974) автор обратился к совсем другой стилистике поэта, используя в последней части столь знаменитое, столь и загадочное стихотворение раннего периода творчества Заболоцкого. «Меркнут знаки зодиака...» — хаос, абсурд, конфронтация слов, фантазмагорические видения, но и наивно-шаловливый взгляд на мир, свежий и чистый, почти детский.

Г. Свиридов в «Отчалившей Руси (для меццо-сопрано и фортепиано, 1977) показал «своего», незнакомого широкой публике С. Есенина: «избяная» Россия, патриархальность, евангельские, языческие, фольклорные темы, тоска по «уходящей» Руси, «небесный сад», «преображенные души» — все это было неожиданно, волнующе, ярко, поэтично. У Свиридова это еще и Русь «колокольная», звонкая, сильная. «Отчалившая Русь» — из самых значительных музыкально-поэтических символов 1960–1970-х, сочинение, поднимающее вокальный цикл на ранее недостижимые высоты.

Смелым гражданским поступком Свиридова стала кантата «Снег идет» (1964) на стихи Б. Пастернака (поэту пришлось отказаться от Нобелевской премии в связи с угрозами лишения гражданства, с невиданной травлей в печати и обществе). Более того, композитор включил в сочинение стихотворение «Душа» (1956), в результате чего пришлось вмешаться чутко-угодливой музыкальной цензуре: в партитуре 1975 года (Всесоюзное издательство «Музыка») строчка «Ты в наше время *шкурное* » заменена на «Ты в наше время *трудное* ». Отметим также примечательные интерпретации композитором тончайшей лирики А. Исаакяна, армянского «певца народного горя, любви и печали» и ранее неизвестных стихов А. Блока.

Д. Шостакович из тех редких мастеров, что усложняли, развивали, обогащали свой язык на протяжении всей творческой жизни (мы не имеем ввиду краткий период после приснопамятных событий 1948 года, связанный с Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели», когда композитору пришлось «упроститься» ради элементарного физического выживания). Его отношение к поэтическим источникам также постоянно обновлялось и «усложнялось». Если в 1950-е годы его литературными соавторами были А. Пушкин, М. Лермонтов, М. Светлов, Е. Долматовский, то Тринадцатая симфония (1962) на стихи Е. Евтушенко перевернула представления не только о том, какой может быть современная симфония, но и о советской поэзии того времени. Сочинения совсем молодого автора, среди сюжетов — трагедия Бабьего Яра, среди строчек — «Умирают в России страхи», композитор открывал обществу новые духовные горизонты, был на передовой «оттепельной» свободы. В вокальной Четырнадцатой симфонии (1969) на стихи Г. Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера и Р. М. Рильке еще больше новизны: неожиданные поэтические имена, тема смерти (насильственной, преждевременной, внезапной), одиннадцать частей-мгновений многоликого, богатого и сложно-изменчивого мира.

А что же поздние вокальные циклы? А. Блок, М. Цветаева, сонеты Микеланджело, «Бесы» Ф. Достоевского — свежие, интересные, волнующие, непростые тексты, раскрывающие жизнь во всех ее проявлениях и вносящие в творчество Д. Шостаковича последних лет неповторимый оттенок мудрой печали, подведения итогов.

Волна интереса отечественных композиторов к камерно-вокальной музыке, возникшая в 1960–1970-е годы, связана, прежде всего, с невиданным доселе богатством поэтических тем и образов, появлением современной литературы. Духовные горизонты расширялись стремительно, оригинальные тексты влекли за собой свежие жанровые и технологические решения. Новая поэтическая «информация», как и информация научная, раскрепощала творческие силы музыкантов, требовала нового языка, стилистики, формы. По словам С. Слонимского, «после памятного двадцатого съезда партии стало легче дышать. Рухнул не только всесильный идол. Порвались все нити, опутывавшие свободу воли, выбора и совести <...> в дальнейшем ни один властитель не был для меня авторитетом, ни одна теория — обязательной, ни одно мировоззрение — пригодным для всех, ни один художественный стиль — единственно возможным» [\[8, с. 117\]](#).

Выбор нового литературного пути в музыке был осознанным и для каждого композитора абсолютно самостоятельным. Возраст и художественные предпочтения не играли существенной роли: это могли быть ранние стихотворения И. Бродского у Б. Чайковского, «социальные» сочинения молодого Е. Евтушенко у Д. Шостаковича, «запрещенные» тексты Б. Пастернака в кантате Г. Свиридова или поэзия А. Ахматовой в циклах С. Слонимского и Ю. Фалика, М. Цветаевой в сочинениях А. Шнитке и С. Губайдулиной. К новой литературе обращались и самые молодые авторы — Г. Баншиков, А. Кнайфель, В. Мартынов, и корифеи отечественной композиторской школы — Н. Пейко, В. Салманов, Б. Арапов. Никто не остался в стороне от уникального в советской музыкальной истории поэтического обновления.

Древнегреческая трагедия, средневековые персидские авторы, русское народное творчество, европейская романтическая традиция, сюрреализм, модернизм, древнерусская литература, поэты Серебряного века, канты Петровской эпохи, советская классика, молодые авторы отечественного андеграунда, вернувшиеся из лагерного небытия стихи «врагов народа», латиноамериканские поэты, старогерманские и старопровансальские тексты, древнеегипетская, древнешумерская поэзия, Ветхий Завет, А. Пушкин и В. Кюхельбекер, М. Лермонтов и М. Пришвин, Б. Брехт и Б. Виан, Г. Лорка и Р. М. Рильке, Г. Аполлинер и Ф. Танцер — вот далеко не полный перечень литературы и авторов, вошедших в отечественную музыку в 1960–1970-е годы.

Библиография

1. Серов, Ю. Э. Симфоническое творчество Б. Тищенко в контексте обновления отечественного симфонизма второй половины XX века: диссертация ... докт. искусствovedения: 17.00.02 / Серов Юрий Эдуардович. – Санкт-Петербург, 2022. – 919 с.
2. Цветаева, М. И. Письмо к А. В. Бахраху от 20 сентября 2023 года / Марина Ивановна Цветаева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/pisma/index.htm> (дата обращения: 28.12.2022).
3. Жирмунский, В. М. Творчество Анны Ахматовой / В. М. Жирмунский. – Ленинград: Наука, 1973. – 184 с.
4. Эйхенбаум, Б. М. О поэзии / Б. М. Эйхенбаум. – Ленинград: Советский писатель, 1969. – 552 с.
5. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово. Часть 2. Интонация. Часть 3. Композиция / В. А. Васина-Гроссман. – Москва: Музыка, 1978. – 368 с.
6. Холопова, В. Н. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества / В. Н. Холопова, Е. И.

Чигарева. – Москва: Советский композитор, 1990. – 350 с.

7. Петрушанская, Е. М. Созвучия конца оттепели: «Четыре стихотворения» Иосифа Бродского и Бориса Чайковского / Е. М. Петрушанская // Художественная культура. – 2019. – №3. – С. 120–151.
8. Слонимский, С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе / С. М. Слонимский. – Санкт-Петербург: Композитор, 2019. – 152 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Философия и культура» автор представил свою статью «Духовные горизонты «оттепели»: к вопросу о новой поэзии в «женском» вокальном цикле в отечественной музыке 1960–1970-х годов», в которой автором предпринята попытка исследования советского музыкального искусства указанного периода.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что стилистическое обновление, начавшееся в отечественной музыке на рубеже 1960-х под воздействием разнообразных «оттепельных» процессов, сказалось не только на освобождении от технологических канонов, на приобретении навыков авангардного письма или обращении к подлинному народному опыту, но и обогатило жанровую палитру. Как отмечено автором, в большей степени это коснулось сферы камерно-вокального цикла. Одним из важнейших стимулов его рассвета стало насыщение вокальной музыки свежими темами. Духовные горизонты непрестанно расширялись, новая поэзия играла здесь главную роль.

К сожалению, в статье отсутствует материал по актуальности, научной новизне исследования, информация по научной обоснованности проблематики. Библиографический анализ также не проведен автором. Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий исторический, социокультурный и художественный анализ.

Как утверждает автор, центральной темой исследования является «женский» вокальный цикл, а именно стихи М. Цветаевой и А. Ахматовой. Соответственно, целью данного исследования автор ставит анализ влияния творчества поэтесс на камерно-вокальный жанр советской музыки 1960-70х годов. Однако, большая часть исследования автора посвящена не непосредственно значимости Ахматовой и Цветаевой, а анализу творчества советский композиторов и их способности к созданию новаторских произведений, что не согласуется с названием статьи.

Изучая творчество А. Ахматовой и М. Цветаевой, автор отмечает, насколько разным было их творчество как в сюжетной линии и ритмике, так и в возможности музыкальной интерпретации их творений. Отсутствие сходства в творческих судьбах и наличие уникальных стилей позволяло композиторам произвольно составлять части в циклах, руководствуясь логикой построения музыкальной формы, логикой темповых, ритмических, динамических, гармонических контрастов, логикой. Тем не менее, автор видит их связь в том, что их отдельные стихи соединены между собой незримыми нитями, они сливаются в одно целое, в один цикл длинную в жизнь, в одно стихотворение судьбы. Отмечая историческую особенность периода «оттепели», автор делает вывод, что именно продолжение традиций русского классического искусства наряду с современным образно-смысловым богатством и «объективностью художественного метода» столь сильно привлекали отечественных композиторов 1960–1970-х.

Особое внимание автор уделяет изучению вопроса о том, как желание советских композиторов творить в новом ключе и, как следствие, обращение ими как к современной, так и классической поэзии, повлияло на развитие вокально-камерного жанра изучаемого периода. Согласно мнению автора, в музыку данного периода вошло много переводной поэзии, где ритмически-интонационная сторона не играла столь существенной роли. Основной интерес композиторов состоял в новизне, оригинальности замысла, новаторской интерпретации соотношения музыки и поэзии. Данный тезис автор подтверждает детальным анализом творчества таких композиторов, как Б. Тищенко, С. Слонимский, Г. Банщиков, А. Кнайфель, Ю. Фалик, А. Шнитке, Б. Чайковский, С. Губайдулина, Г. Свиридов, Д. Шостакович. По мнению автора, всех этих творцов объединяло стремление выйти за границы принятых канонов, использование большого количества подчас неожиданных стихотворений в качестве основы своих произведений: от поэзии древнего мира и религиозных текстов до классики и андеграунда.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение взаимовлияния искусства и происходящих в обществе социокультурных трансформаций представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит всего лишь из 8 источников, что представляется явно недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Тем не менее, автор получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанных выше недостатков.