

E. A. Tolstaya

THE ARTISTIC SIGNIFICANCE OF PIANO WORKS OF D. A. TOLSTOY

In numerous works of artistic heritage of St. Petersburg composer Dmitri Alekseevich Tolstoy (1923–2003) a special role belongs to works for piano. They reflect the aesthetic views of the author, successor of the classical tradition, no stranger to the avant-garde discoveries of the twentieth century, his understanding the musical expressive language.

The piano creativity of D. A. Tolstoy develops the classical achievement of the pianoforte genre in the postmodern era.

Keywords: The Silver Age, tonal thinking, melodic, textural organization, polyphonic thinking, polyphonic form, sonata form, genre of prelude, programmatic piano cycle, musical semantics.

Дмитрий Алексеевич Толстой (1923–2003) – сын выдающегося писателя А. Н. Толстого и поэтессы Н. В. Крандиевской-Толстой – принадлежит к уходящему ныне замечательному поколению российских композиторов второй половины XX века. Разносторонне одаренный человек, получивший образование в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова у П. Б. Рязанова, М. О. Штейнберга, Б. А. Арапова, Д. Д. Шостаковича, он являлся типичным представителем потомственного русского интеллигента и оставил заметный след во многих сферах духовной жизни России: как талантливый композитор – автор более ста тридцати пяти опусов, замечательный пианист – исполнитель, прежде всего, своих произведений, яркий музыкальный писатель, критик, исследователь и как блистательный педагог – любимец студентов Петербургской консерватории.

Будучи с детских лет окруженным высокоинтеллектуальной, творческой средой, он был знаком со многими интереснейшими людьми своей эпохи – композиторами, писателями, музыкантами-исполнителями, режиссерами, учеными, о чем увлекательно повествуется в книге его воспоминаний «Для чего все это было», которую критики оценили как яркое явление отечественной мемуарной литературы конца прошлого сто-

летия [8]. Все это нашло отражение в композиторском творчестве Д. А. Толстого – главном деле его жизни. Тем не менее, в искусствоведческой науке должного внимания произведениям и личности Д. А. Толстого не уделено. Исключение составляют небольшая книга «Дмитрий Толстой» И. В. Белецкого, изданная еще в 1959 году, и вышедшая в 2003 году монография Г. П. Овсянковой «Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича», где отдельные разделы посвящены фортепианной музыке композитора в контексте ее связи с традициями Мастера [2; 7].

Д. А. Толстой до конца своих дней продолжал работать с титанической творческой отдачей. Его послужной список охватил практически все жанры. Им написаны оперы, симфония, инструментальные концерты, струнные квартеты, трио для разных составов, секстет, скрипичные и виолончельные сонаты, кантаты, оратория, камерно-вокальные циклы, музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам и т. д. Однако особую область творчества Д. А. Толстого составляют фортепианные произведения. Только сонат композитором было создано тридцать (1945–2001), из которых первые двадцать четыре написаны во всех тональностях и представляют собой не имеющий аналогов *макроцикл*. Фортепианное наследие включа-

ет также Двадцать четыре прелюдии (1961), Шесть прелюдий-бурлесок (1975), Тридцать инвенций (1981–83), свыше пятидесяти пьес для детей, объединенных в программные циклы: «Сказки Андерсена» (1962), «Пестрые листки: Альбом фортепианных пьес для юношества» (1964) и «Зеленая тетрадь: Альбом маленьких фортепианных пьес для детей и юношества» (1987). И дело не только в «количественном показателе», а в том, что в фортепианных произведениях исключительно полно отражены эстетические взгляды автора – продолжателя классических традиций, чуждого авангардным открытиям XX века, его понимание музыкально-выразительного языка.

Цель данной статьи заключается в стремлении выявить художественную значимость фортепианных сочинений Д. А. Толстого в отечественной музыкальной культуре. Анализируя эту область его творческого наследия, надо исходить, с одной стороны, из общеэстетических и мировоззренческих позиций композитора, с другой – из особенностей стиля фортепианных произведений, в которых в эпоху постмодерна развиваются классические жанры и формы.

Музыкальная культура XX века представляет собой пеструю картину, совмещающую обилие стилей и направлений. Однако в целом в ней можно выявить две кардинальные линии – *авангардную* и *постклассическую* (термин Г. П. Овсянкиной), основанную на мажоро-минорной системе и продолжающую традиции западноевропейской и русской классики. На протяжении почти всего столетия отмечается также стремление композиторов обогатить мажоро-минорное мышление новейшими звукоорганизующими системами. Это особенно знаковым стало в последние десятилетия, получив обозначение *структурной комбинаторики* (термин К. С. Волнянского [3]). Однако Д. А. Толстой стоял на позициях только мажоро-минорного

мышления. Это определило во многом и сложность бытования музыки Д. А. Толстого, начиная с 1960–70-х годов, о чем он довольно открыто пишет в уже упомянутых мемуарах. Его единомышленниками были композиторы разных поколений, различных масштабов дарования: Г. В. Свиридов и Б. А. Чайковский, Р. М. Глиэр и Д. Б. Кабалевский, И. И. Держинский и Ю. А. Левитин, А. А. Муравлёв и Н. И. Пейко, В. Д. Биберган и А. А. Смелков. Творческий путь этих художников словно подтверждает мысль Э. Ансерме, высказанную еще в начале XX века, о том, что мажоро-минорная система является вершиной в развитии звукоорганизации и накопление средств музыкальной выразительности завершилось к концу XIX – началу XX столетий. Дальше возможно только их творческое развитие [1].

По вкладу в музыкальную культуру Д. А. Толстого можно отнести к тем многочисленным Мастерам, которых в искусствоведческой науке называют композиторами *второго ранга, второго плана* и т. д. Однако без них невозможно формирование ни одного направления, ни тем более художественной эпохи. Не случайно в мировом музыкознании последних десятилетий все чаще заявляет о себе тема, связанная с изучением искусства *малых мастеров*, так как подлинная картина культуры не может быть воссоздана без досконального исследования их творческой деятельности.

Будучи высоко образованным человеком, Д. А. Толстой особенно хорошо был осведомлен во всех достижениях современной музыки, знал авангардные системы и приемы XX века. Однако в противовес многим композиторам из своего окружения, таким как Л. А. Пригожин, Р. Гринблат, С. М. Слонимский, Б. И. Тищенко, Г. И. Уствольская, он *не искал* нового языка, новых путей в музыкальном искусстве. Композитор сам наиболее точно определил природу фор-

мирования своего стиля: «Только вживаясь в традиционные заветы, я нахожу для себя новое, оригинальное, еще не бывшее в гармонии, в мелодике, в горизонтальной стороне музыкальной ткани или в самой концепции. Я убежден, что традиции и новаторство суть две стороны одного и того же развития народной и мировой культуры. <...> За время моего практического сочинительства у меня накопилось множество “своих” выразительных средств. Мне не приходится, замышляя очередную работу, каждый раз начинать все заново. Но когда меня называют композитором-традиционалистом, мне незачем от этого отрезаться. Я с удовольствием в этом признаюсь. Да, традиция – это моя опора» [8, с. 517–518]. Поэтому Д. А. Толстой прошел мимо увлечения российскими композиторами в 1960-е годы технологическими «новинками», а стремился подобно Г. В. Свиридову, Б. А. Чайковскому, А. А. Муравлёву, Н. И. Пейко развивать классические традиции, став в Новейшее время убежденным представителем «*постклассического* направления, в противовес авангардному» [6, с. 26].

В музыкальном мире России последней трети XX столетия он принадлежит к тем Мастерам, которые через всю жизнь пронесли верность красоте и гуманизму. В эпоху постмодерна, после бурного взрыва *авангарда второй волны* в мировой художественной среде возникла особая ностальгия по идеалу прекрасного, по ясности и доступности высказывания, которая связывалась многими композиторами с музыкой прошлого. Этот выбор был особенно созвучен Д. А. Толстому, ибо, по его мнению, «всякую красоту, – красоту природы, красоту страстной, мечтательной человеческой души и просто телесную красоту лучше всего отразит та музыка, на которой лежит печать первоизданности, иными словами, близкая старинной» [8, с. 577].

Причины столь стоической верности музыкальной и, в целом, художественной

классике обусловлены в первую очередь традициями семьи Д. А. Толстого и идеями культуры Серебряного века, культ которого царил в доме. Н. В. Крандиевская-Толстая, имевшая на сына особо сильное влияние, с детства воспитывала его в духе своей любимой художественно-исторической эпохи. По воспоминаниям композитора (в беседах с автором статьи) именно мама приобщила его к искусству и философии Серебряного века.

Философия Н. А. Бердяева, И. А. Ильина, В. С. Соловьева наряду с русской классической литературой стала мощным импульсом в формировании нравственно-эстетических принципов Д. А. Толстого. Под влиянием учения этих философов укрепились религиозность Д. А. Толстого, его верность православию, завещанным устоям и традициям как норма жизни. Под их влиянием сложился светлый, оптимистичный взгляд на будущее, воплотившийся в музыке композитора, в том числе в образном строе его фортепианных произведений. Из учения И. А. Ильина исходит отношение к творчеству, к труду как к цели и смыслу жизни: «Православие верит <...> что и здесь на земле, жизнь <...> должна приносить истинные покой и радость <...> которые возникают в процессе творческого труда» [4, с. 15].

От Серебряного века – близость к символизму, мистике и фантастике, чему немало примеров в фортепианных произведениях. Так, в финале Сонаты № 17, названной *Мистическая*, появляется секвенция *Dies irae*. Первый детский цикл также вдохновлен фантастикой андерсеновских сказок – «Тень», «Старый дом», «Стойкий оловянный солдатик», «Дюймовочка», «Пастушка и трубочист», «Снежная королева» и др.

Одно из ведущих положений эстетического кредо Д. А. Толстого связано с его любовью к русской литературе, к которой он был приобщен своими талантливыми родителями буквально с первых лет жизни.

Она отразилась в его вокальных циклах на стихи А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева, А. А. Ахматовой, А. А. Блока, Н. С. Гумилёва. Произведения русской классики заняли достойное место в оперном творчестве Д. А. Толстого. Среди них – оперы «Маскарад» (1957) по драме М. Ю. Лермонтова, «Капитанская дочка» (1976) по повести А. С. Пушкина, «Гранатовый браслет» (1973) по одноименному произведению А. И. Куприна, «Марюта-рыбачка» (1960) по повести А. Лавренёва «Сорок первый» и др. Дань признательности литературному творчеству своих родителей композитор выразил в балете «Аэлита» (1966) по фантастической повести отца, опере «Русский характер», вокальном цикле из восемнадцати романсов «Дорога» на стихи матери и др. В фортепианной музыке эта черта творчества проявляется прежде всего в программных циклах. Кроме «Сказок Андерсена» – едва ли не первого в композиторской практике *полностью сказочного* фортепианного детского цикла, остальные литературные образы апеллирует только к русской литературе и эпосу. В «Пестрых листках» встречаются «Утро Аэлиты», «Хрустальные пещеры» (из драмы Лукомского «Гибель дракона»), «Про Илью Муромца», а в «Зеленой тетради» друг за другом следуют «Слон и Моська», «Ворона и лисица» или «Кораблик из пушкинской сказки», «У лукоморья дуб зеленый». В этом обращении в детских пьесах к классической литературе также проявляется своего рода охранительная тенденция. Однако связь с литературой в фортепианном творчестве явно шире и не обусловлена только обозначенной программой в виде названия. Об этом свидетельствовал сам композитор, характеризуя свои фортепианные сочинения в мемуарах и в личных беседах с автором статьи (1990–2000-е годы).

Не менее важным пластом, формирующим стилевой фундамент творчества

Д. А. Толстого, стало классическое музыкальное искусство. Все фортепианные произведения композитора зигдуются на переосмыслении выдающихся достижений фортепианного наследия предыдущих двух столетий. Виртуозность его сочинений, особенно ярко выраженная в сонатах и прелюдиях, основывается на развитии блестящих фактурных формул стилевых направлений прошлого. В них прежде всего высвечиваются традиции немецкого барокко, венского классицизма, русского и немецкого романтизма. Порой эти глобальные стилевые пласты вступают в *quasi диалог* (термин Ю. Смирнова) в одном сочинении. Например, в Сонате № 25 изящная фактура в духе Й. Гайдна, раннего Л. Бетховена сочетается с интертекстуальными переключками «русских» тем Н. А. Римского-Корсакова. В Сонате № 14 (по аналогии с бетховенской «Лунной», названной *Сонатой-фантазией*) вслед за сонатным *allegro* первой части, в изысканной пассажно-мелодической фактуре которой *закодированы* классицистские риторические формулы, следует завораживающая стихия русского романтического вальса – автоцитата из оперы «Маскарад» по драме М. Ю. Лермонтова.

Претекстами из русской классики стали звукообразы М. И. Глинки, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, А. Н. Скрябина, западноевропейская классика представлена аллюзиями прежде всего с музыкой И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, И. Гайдна, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, И. Брамса. Например, в финале Сонаты № 13 напевный мелос воскрешает лирические романсы М. И. Глинки. Начало Сонаты № 26 направляет воспринимающее сознание к образам «Симфонических этюдов» Р. Шумана. В лирическом тематизме третьей части Сонаты № 17 переинтонируются мелодико-фактурные обороты А. К. Глазунова. Слышны в фортепианных произведениях Д. А. Толстого и переключки с трансцендентной виртуоз-

ностью Ф. Листа. К ним относится в частности одно из сложнейших в исполнительском отношении сочинений – вторая часть из Сонаты № 17. Этот мистический inferнальный вальс, ставший, по словам композитора, средоточием сил зла, *нравственного оборотничества*, явно апеллирует к мефистофельским образам Ф. Листа. Общность выявляется не только на фактурном, но и на интонационно-тематическом и композиционном уровнях.

В музыке Д. А. Толстого основным носителем смысла является мелодическое начало. Поэтому фортепианные произведения композитора, несмотря на ярко выраженную виртуозность, содержат немало впечатляющих мелодических фрагментов. Автор выявляет в них романтическое искусство *пения на рояле*. Концентрацией этих фрагментов являются прежде всего медленные части сонат, спокойные Прелюдии (например, № 17), рефлексивные пьесы из «детских» циклов.

Всю свою творческую жизнь Д. А. Толстой стремился к обогащению мажоро-минорной системы, самобытно включая альтерации и политональные наслоения. В своем гигантском сонатном *макроцикле*, в Двадцати четырех прелюдиях, в Тридцати инвенциях композитор заново решает задачу своих великих предшественников – образно-индивидуальной трактовки всех тональностей в одном жанре. При этом, подчеркнем еще раз, он впервые вовлекает в это решение сонатный цикл.

Огромное внимание, если не определяющее, Д. А. Толстой уделял полифоническим жанрам и полифоническому развитию материала. Особенно инновационны его достижения в плане полифонизации сонатной формы. Дмитрий Алексеевич считал, что «полифонический склад оживляет фортепианную ткань <...> важна принципиальная полифоничность самого строя мышления. При полифонии звук легче тянется в нашем воображении» [8, с. 509]. В Сонате № 28, посвященной

«памяти великого Бетховена», он решает глобальную задачу, поставленную еще великим венским классиком: объединения в фортепианной музыке фуги и сонатной формы. Так создается *многочленная большая полифоническая форма* (термин В. В. Протопопова).

Изобретательно трактуются Д. А. Толстым сонатный цикл и его композиционная квинтэссенция – сонатная форма. Причем из тридцати сонат только две – Сонаты № 9 и 21 – являются одночастными. В двадцати шести сонатах многообразно преобразуется классическая композиционная модель. И здесь подключаются не только возможности полифонии, но и старосонатной формы, в частности в уже упомянутой Сонате № 28. В последних двух Сонатах (№ 29, 30) развиваются композиционные возможности барочного полифонического цикла

Самого пристального внимания заслуживает трактовка Д. А. Толстым *малых* фортепианных жанров, в частности прелюдий. Композитор интерпретировал их в своей индивидуальной манере, но опять-таки опираясь на классические традиции. Цикл был завершен в 1961 году и не случайно посвящен памяти В. В. Софроницкого. Как пишет Г. П. Овсянкина: «В основе Прелюдий часто лежит идея художественного раскрытия какого-либо типичного для фортепианного романтизма фактурного приема или исполнительского принципа. При всех гармонических и фактурных изысках, ведущим в них является мелодическое начало. Во многом именно такая трактовка цикла обусловлена традициями романтического пианизма прошлого, гениально сконцентрированного в творческом облике Софроницкого» [5, с. 58]. Композитор исходил из того стиливого спектра, который особенно был близок великому пианисту: цикл буквально наполнен тонкими интертекстуальными переключками со звукообразами А. Н. Скрябина, Ф. Шопена, Ф. Листа, А. К. Лядова. Что касается Трид-

цати инвенций, то в них Д. А. Толстой интерпретирует идею гениального цикла И. С. Баха. Это тоже контрапунктические *экзерсисы*, но воссозданные в контексте интонационного мышления иной исторической эпохи.

Детская фортепианная музыка Д. А. Толстого становится отголоском искусства бидермейера, питавшего образы шумановского «Альбома для детей и юношества». Поэтому пьесы Толстого, как и классические, воплощают мир ребенка или близкие ему образы. К бидермейеру апеллирует и жанр *альбома*, гениально воссозданный в детской музыке Р. Шумана и П. И. Чайковского и нашедший свое развитие у Д. А. Толстого. И дело не только во включении слова *альбом* в название, но и в отражении таких образно-жанровых черт, как задушевность, поэтичность, культ прекрасного, изящного, характерность бытовых зарисовок. К Шуману направляют интертекстуальные переклички с заголовками: «Пестрые листки: Альбом фортепианных пьес для юношества», «Зеленая тетрадь: Альбом маленьких фортепианных пьес для детей и юношества».

В программных циклах Д. А. Толстого широко представлен классический семантический спектр в его интрастилевом и экстрастилевом видах. Необходимо подчеркнуть, что во многом благодаря разнообразной семантике программные пьесы Д. А. Толстого наполнены зримым содержанием. Весь этот выразительный комплекс формирует смыслы, которые, по мысли В. В. Налимова, «изначально заданы в своей потенциальной, непроявленной форме... Человек не механически *считывает*, а творчески распаковывает континуум смыслов... Спресованность смыслов – это ... семантический вакуум... Семантика определяется вероятностью, задаваемой структурой смыслов. *Смыслы – это то, что делает знаковую систему текстом*» [см.: 9, с. 223]. Поэтому циклы

детских фортепианных пьес Толстого становятся своего рода собранием семантических формул. Резонируя с ярким образным содержанием, они формируют тезаурус ребенка. Тем более, что автор не просто делает отдельные зарисовки, а выстраивает сюжет на основе циклизации, в результате чего от пьесы к пьесе разворачивается стройное повествование. Музыкальная семантика становится в пьесах Д. А. Толстого не только средством создания образов, но и основой целенаправленного процесса ознакомления детей со знаковыми структурами в музыке.

Итак, обобщая художественные особенности фортепианной музыки Д. А. Толстого, следует подчеркнуть:

- во-первых, несомненное влияние достижений Серебряного века, причем не только в области музыки, но и всего художественного творчества;
- во-вторых, усиление роли литературных текстов в становлении и развитии музыкальных образов и концепций, в эволюции музыкальной семантики;
- в-третьих, доминирование музыкальной классики (русской и западноевропейской) как импульса в рождении новых идей.

В фортепианных произведениях Д. А. Толстого демонстрируются выразительные возможности мажоро-минорной системы без подключения иных звукоорганизаций.

Фортепианное творчество Д. А. Толстого позволяет выявить *эволюционные доминанты* классических жанров и композиционных принципов, характерные для эпохи постмодерна. В последние десятилетия наиболее значимы в этом плане сонатный цикл, сонатная форма, циклы программных миниатюр для детей. Не менее показательны и эволюционные процессы в жанре прелюдии и полифонических циклов. На всех жанровых уровнях наблюдается стремление к циклизации.

В заключение позволим высказать предположение, что художественная значимость

фортепианного творчества Д. А. Толстого обусловлена во многом концентрацией в нем тех знаковых тенденций, которые эволюционируют в музыкальном искусстве уже не одно десятилетие. Они связаны с развитием пост-классического направления, прежде всего его неоромантической ветви, которое продолжает быть востребованным и среди любителей музыки и в музыкально-педагогической практике.

Литература

1. Ансерме Э. Беседы о музыке. – Л.: Музыка, 1976. – 56 с.
2. Белецкий И. В. Дмитрий Толстой. – Л.: Сов. композитор, 1959. – 45 с.
3. Волнянский К. Структурная комбинаторика как принцип композиционного мышления в музыке XX века: автореф. дис. ... канд. иск. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. – 24 с.
4. Ильин И. А. О России и русской душе; Гении России; Лекции. – М., 1997.
5. Овсянкина Г. П. Размышления о фортепианном романтизме в контексте исполнительского стиля Владимира Софроницкого // Музыкальное образование в XXI веке: история, традиции, перспективы. – Астрахань, 2008. – С. 55–59.
6. Овсянкина Г. П. Творчество Д. Шостаковича в мировом контексте // Русия в музика. Международна научна конференция. Велико Търново. Октомври '2009 / Великотърновски университет «Св. св. Кирил и Методий», Руски културно-информационен център «Акад. Д. Лихачов». – Пловдив: Астарта, 2010. – С. 22–33.
7. Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке XX века: школа Д. Д. Шостаковича. Монография: в 2 кн. – СПб.: Композитор, 2003. – Кн. 1. – 320 с.; Кн. 2. – 130 с.
8. Толстой Д. А. Для чего все это было: Воспоминания. – СПб.: Библиополис, Композитор, 1997. – 622 с.
9. Чигарева Е. И. О «невербальной семантике» в музыке Моцарта // Семантика музыкального языка: мат-лы науч. междунар. конф. 27–28 февраля 2002 года / РАМ им. Гнесиных. – М., 2004. – С. 223–227.

Literatura

1. Anserme Je. Besedy o muzyke. – L.: Muzyka, 1976. – 56 s.
2. Beleckij I. V. Dmitrij Tolstoj. – L.: Sov. kompozitor, 1959. – 45 s.
3. Volnjanskij K. Strukturnaja kombinatorika kak princip kompozicionnogo myshlenija v muzyke XX veka: avtoref. dis. ... kand. isk. – SPb.: RGPU im. A. I. Gercena, 2012. – 24 s.
4. Il'in I. A. O Rossii i russkoj dushe; Genii Rossii; Lekcii. – M., 1997.
5. Ovsjankina G. P. Razmyshlenija o fortepiannom romantizme v kontekste ispolnitel'skogo stilja Vladimira Sofronickogo // Muzykal'noe obrazovanie v XXI veke: istorija, tradicii, perspektivy. – Astrahan', 2008. – S. 55–59.
6. Ovsjankina G. P. Tvorchestvo D. Shostakovicha v mirovom kontekste // Rusija v muzika. Mezhdunarodna nauchna konferencija. Veliko Tyrnovo. Oktomvri '2009 / Velikotyrnovskij universitet «Sv. sv. Kiril i Metodij», Ruski kulturno-informacionen centr «Akad. D. Lihachov». – Plovdiv: Astarta, 2010. – S. 22–33.
7. Ovsjankina G. P. Fortepiannyj cikl v otechestvennoj muzyke XX veka: shkola D. D. Shostakovicha. Monografija: v 2 kn. – SPb.: Kompozitor, 2003. – Kn. 1. – 320 s.; Kn. 2. – 130 s.
8. Tolstoj D. A. Dlja chego vse jeto bylo: Vospominanija. – SPb.: Bibliopolis, Kompozitor, 1997. – 622 s.
9. Chigareva E. I. O «neverbal'noj semantike» v muzyke Mocarta // Semantika muzykal'nogo jazyka: materialy nauchnoj mezhdunarodnoj konferencii, 27–28 fevralja 2002 goda / RAM im. Gnesinyh. – M., 2004. – S. 223–227.