

СВЕТЛАНА САВЕНКО

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

XX СТОЛЕТИЯ

ОТ СКРЯБИНА
ДО ШНИТКЕ



СВЕТЛАНА САВЕНКО

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ XX СТОЛЕТИЯ

ОТ СКРЯБИНА
ДО ШНИТКЕ



МОСКВА · МУЗЫКА
2008

ББК 85.313 (2)7
С 12

**Издание выпущено при финансовой поддержке
Федерального агентства
по печати и массовым коммуникациям**

С 12 Светлана Савенко
История русской музыки XX столетия.
От Скрябина до Шнитке

М.: Музыка, 2008
232 с., илл.

Это учебник по истории русской музыки XX века, от начала столетия до наших дней.

История русской музыки представлена в книге как единый процесс, без традиционного резкого деления на периоды до и после 1917 года.

Издание предназначено для юношества — подростков, интересующихся культурой и искусством, но не имеющих специальной музыкальной подготовки. Учебником можно пользоваться в старших классах общеобразовательных школ, лицеев и гимназий, в средних специальных учебных заведениях гуманитарного профиля, а также в вузах.

ISBN 978-5-7140-1150-4

© Издательство «Музыка», 2008

© Савенко С. И., 2008

Содержание

От автора	4
часть 1 Серебряный век	
Начала и концы	7
Духи времени	9
Символизм	14
Ключевые слова	17
«Мир исполнен соучастий»	19
«Я создаю мир...». А. Н. Скрябин (1871/72–1915)	21
Колокола	36
Музыка в храме	41
О, Русь моя... С. В. Рахманинов (1873–1943)	51
«Мир искусства»	69
Дягилевские сезоны	80
«Царь Игорь». И. Ф. Стравинский (1882–1971)	92
Будетляне	107
СПРКФВ, он же С. С. Прокофьев (1891–1953)	112
Серебряный век. Заключение	121
часть 2 Семьдесят лет советской музыки	
Государственное музыкальное строительство	125
Музыка в изгнании	131
«Отречемся от старого мира...»	135
Наш марш	143
К новым берегам	146
Симфония или песня?	153
Новые лики музыки	
Радио в каждый дом	164
«Великий Немой» заговорил	165
Музыка технического века	168
Возвращение Прокофьева	170
Музыка и власть	178
Судьба Шостаковича (1906–1975)	184
Поколение оттепели	202
«Национальное по форме, социалистическое по содержанию»	211
После 1991 года. Заключение	214

От автора

Предлагаемая книга представляет собой учебник по истории русской музыки от начала столетия до наших дней. Учебник предназначен для подростков, интересующихся культурой и искусством, но не имеющих специальной музыкальной подготовки. Книгой можно пользоваться в старших классах школ, лицеев и гимназий, в средних специальных учебных заведениях гуманитарного профиля. Учитывая дефицит учебной литературы по данной теме, книгой, возможно, воспользуются и студенты гуманитарных и иных вузов.

История русской музыки XX столетия представлена в учебнике как единый процесс — в противовес многолетней практике деления ее на две части, до и после 1917 года. Эта важная историческая граница, разумеется, сохранена, однако автор стремился, чтобы история в этой точке не прерывалась и не начиналась «заново», как делалось на протяжении многих лет.

Другая особенность учебника связана с характером аудитории, которой он предназначен. Автор хотел, чтобы музыка представляла для читателя как часть общей эволюции отечественной культуры XX века. Поэтому в книге довольно большое место уделено литературе, живописи, театру, общим проблемам эстетики и истории искусств. Автор надеется, что учитель, обратившийся к данной книге, пойдет тем же путем и сумеет расширить намеченное в учебнике. Например, практически весь музыкальный материал книги позволяет сравнительные методы изучения, параллели с литературой и другими искусствами.

Хотя книга предназначена читателю-неспециалисту, она предполагает наличие все же некоторого опыта в данной области. Лучше всего, если ученик уже знаком, хотя бы в общих чертах, с историей русской классической и зарубежной музыки, с основными понятиями и терминами, как-то: симфония, соната, опера, балет, инструменты оркестра, певческие голоса и т. п.

Отдавая себе полный отчет в сложности задачи, поставленной в книге, автор будет чрезвычайно признателен за отклики и замечания.

часть

1

Серебряный век






Начала и концы

...Приближается Новый год, и маленькому мальчику говорят, чтобы он его особенно запомнил: наступает новое столетие, начинается двадцатый век. Еще раз пережить такое событие ему вряд ли удастся, ведь человеческий век очень редко может сравняться со столетием.

Мальчик — будущий писатель Константин Паустовский — послушался тогда взрослых. Через много лет он рассказал о переходе из прошлого в будущее, свершившемся в ту ночь. Но было ли это настоящее начало века? Или только календарное? И когда на самом деле кончился век девятнадцатый и начался век двадцатый?

Современник редко может ответить на этот вопрос. Лишь много позже, вновь проживая в воспоминаниях ушедшие годы, думая о великих и малых судьбах, размышляя об исторических поворотах и событиях частной жизни, он постепенно формулирует для себя ответ. Для себя — потому что у другого ответ будет, возможно, иным. История непохожа на математику, и единственно верных решений у нее нет. Но есть вещи, которые касаются каждого. Французская революция 1789 года не зря была названа Великой — именно она стала подлинным концом восемнадцатого столетия, по календарю длившегося еще одиннадцать лет. И двадцатый век есть основания отсчитывать от 1 августа 1914 года — дня, когда началась первая в истории человечества мировая война.

Это будет правильно — если представлять двадцатый век как эпоху разрушительных войн и революций, социальных крушений и массовых катастроф. Но двадцатый век по праву считается временем небывалого технического и научного прогресса. Тогда его нужно отсчитывать от обнародования Альбертом Эйнштейном в 1905 году специальной теории относительности, либо от открытия радия супругами Кюри в 1898-м и формулирования теории радиоактивности Эрнестом Резерфордом в 1903-м. Еще раньше, 7 мая 1895 года русский ученый А. С. Попов продемонстрировал прибор для беспроволочной передачи электрических сигналов — радиоприемник. В том же году братья Луи Жан и Огюст Люмьер создали аппарат для съемки и проецирования «движущихся фотографий» —

 так родился новый вид искусства, кинематограф. Однако в отличие от войн и революций, в одночасье круто менявших судьбы миллионов людей, значение научно-технических переворотов лишь немногие современники сумели оценить по достоинству. Казалось, кому могло быть интересно, кого могло задевать обнаружение каких-то невидимых лучей? Пусть себе физики тешатся, жизнь все равно идет своим чередом. Понадобился жестокий опыт газовых атак Первой мировой войны, апокалипсис атомных бомбардировок, чтобы человечество осознало устрашающую власть научных открытий — новую власть, незнакомую поколениям отцов и дедов.

Точно так же скромный ящик инженера Попова не предвещал перспектив массовой коммуникации, неслыханно сблизившей обитателей Земли, превратившейся в результате в «одну-единственную деревню», как выразился канадский социолог Маршалл Мак-Люэн. И мало кто из первых посетителей «синематографа», потешавшихся над немудреными трюками тогдашних фильмов, мог представить себе будущее массовое распространение и, главное, будущие художественные вершины киноискусства. А впереди уже маячило телевидение.

Пожалуй, только аэропланы сразу поразили современников. Полет братьев Райт в декабре 1903 года казался осуществлением вековой мечты человечества, счастливым воплощением древнего мифа об Икаре. На показательные полеты собиралась многочисленная публика, авиаторам посвящали не только газетные репортажи, но и стихи, о профессии летчика мечтали тысячи мальчишек...

Но что до всего этого искусства, и в особенности музыки? Что ему Гекуба? В войну поют патриотические песни, а духовой оркестр играет марши под солдатский шаг. Искусство живет в мире, и оно — часть мира. Но у искусства есть собственные законы, пренебрегать которыми не стоит. Согласно этим законам поэт, совершенно не разбираясь в физике и не имея понятия о существовании теории относительности, может уловить и воплотить в своих стихах ощущение разноскоростного времени. А композитор может вдруг увлечься «внутренностью» звука — тончайшими градациями высоты, тембра, ранее незнакомыми европейской музыке (об атомах он, впрочем, ничего не знает, да и в акустике не слишком разбирается). Не зря ведь в древности поэта отождествляли с пророком. Итак, обратимся к пророчествам.




Духи времени

Новая эпоха начинается исподволь. Как будто что-то меняется в воздухе, в атмосфере, словно перед грозой. Или ждут солнца? Новые мысли, новые настроения, новые люди. Почему-то вдруг стала скучной книга, еще недавно читанная с упоением. И все время хочется прислушиваться к чему-то.

Ощущение кануна, порога, предчувствие невиданного и неслыханного — наверное, самое главное в русской культуре первых полутора десятилетий XX века. Все сдвинулось со своих мест, пришло в движение. После социального застоя 1880–1890-х годов общество словно проснулось, появились надежды на перемены к лучшему. Россия бурно развивалась, строилась, в ней быстро сформировался слой новых деловых людей — купцов, промышленников, инженеров. Среди них было немало настоящих интеллигентов, европейски образованных, с широкими запросами, нередко с художественными вкусами и наклонностями. Наступило золотое время русского меценатства, прославленного именами Саввы Мамонтова, содержавшего на свои средства оперный театр, коллекционеров живописи братьев С. И. и П. И. Щукиных, И. А. Морозова, С. Т. Морозова, поддерживавшего издательское и театральное дело. Россию начинали уважать в мире не только за огромную территорию и природные богатства, но и за экономические успехи. Рубль укреплялся, жизнь дешевела.

Но все это происходило как будто вопреки государственному управлению и официально установленному порядку вещей. Умные, патриотически настроенные министры и сановники, пытавшиеся реформировать Россию «сверху», то есть самым безболезненным, бескровным путем, устраняются. Творец финансовой стабилизации С. Витте отправлен в отставку, ненавидимый двором П. Столыпин, проводивший земельную реформу, убит. Самые дикие феодальные предрассудки переплетаются с корыстолюбием и бездарностью верхов. Последний русский царь, Николай II — его царствование трагически символично началось Ходынской катастрофой, когда во время коронационных торжеств были задавлены сот-

 ни людей, — явно не обладает способностями государственного деятеля. Подверженный посторонним влияниям, он с редкой последовательностью тормозит любые преобразования, жестокими расправами подтачивая фундамент традиционной российской государственности и свой собственный авторитет защитника угнетенных, «царя-батюшки». После расстрела 9 января 1905 года безоружной демонстрации, пришедшей к Зимнему дворцу, Николай II получает несмываемое прозвище «кровавый».

Так постепенно формируется общественное мнение: путь реформ, эволюционный путь для России невозможен. Одни, как большевистская фракция социал-демократов во главе с В. И. Лениным, делали этот вывод основой политической борьбы и притязаний на власть. Другие тоскливо ожидали катастрофы.

Общественная жизнь становилась все более напряженной. Постоянные забастовки, в том числе студенческие («эпидемические», как выразился один университетский профессор), поджоги усадеб, террористические акты — все это стало повседневной реальностью. Репрессии властей лишь ожесточают, образованное общество выступает на стороне революционеров, их прячут, им помогают. Владелец фабрик миллионер Савва Морозов дает деньги для большевиков. Суд присяжных оправдывает Веру Засулич, стрелявшую в киевского градоначальника Трепова. Генерал Драгомиров отказывается ввести войска в университет для усмирения студентов.

«Что-то в России ломалось, что-то оставалось позади, что-то, народившись или воскреснув, стремилось вперед... Куда? Это никому не было известно, но уже тогда, на рубеже веков, в воздухе чувствовалась трагедия». Поэтесса Зинаида Гиппиус, которой принадлежат эти строки, пережила начало века зрелым человеком. Но ей вторит младшая современница, Нина Берберова: «...Я росла в России в те годы, когда сомнений в том, что старый мир так или иначе будет разрушен, не было и никто всерьез не держался за старые принципы... В России 1912–1916 годов все трещало, все на наших глазах начало сквозить, как истрепанная ветошь. Протест был нашим воздухом...».

«Воздухом протеста» дышал и простой народ. В нем шло брожение. Тоже чего-то ждали: конца света и Страшного суда, пришествия Антихриста и мировой катастрофы. Дурное предвещали небесные знамения, явление кометы предсказывало бедствия и войны (это было очередное сближение с Землей кометы Галлея), в



сибирской глуши Божьим огнем испепелило огромный кусок тайги (Тунгусский метеорит 1908 года). Повсюду являлись пророки и целители, наделенные таинственной силой. Один из них, Григорий Распутин, добрался до царского двора. Он умел «заговаривать кровь» больного царевича Алексея, и царица слепо доверилась неграмотному мужику-ясновидцу. Вскоре без Распутина не принималось ни одного государственного решения, не делалось ни одного правительственного назначения.

«Умом Россию не понять,/ Аршином общим не измерить,/ У ней особенная стать,/ В Россию можно только верить». Тютчевское четверостишие словно подхватывается блоковским образом открытых далей России, бескрайних степей, где гуляют выюга и ветер. Стихия несет освобождение не только России, но и всему миру. Освобождение грядет через гибель. «К началу мы устремляемся через конец» (Андрей Белый). Россия подобна Христу, принявшему на себя грехи мира. По евангельскому слову: «Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». И вновь и вновь повторяет Блок: «Мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель... Птица-тройка летит прямо на нас».

Но безнадежности нет, есть упоение пушкинского *Гимна чуме*: «Все, все, что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья». Предчувствие гибели заставляет жить в высшем напряжении сил, «жить удесятеренной жизнью». Блоковское «О, весна без конца и без краю» звенит в *Весенних водах* Рахманинова, в экстатическом ликовании некоторых его прелюдий и этюдов-картин, во вселенском торжестве *Прометея* Скрябина... Прославление жизни, стихийной, нерассуждающей и всегда правой — очень внятный мотив русского искусства начала века.

Но есть и другой полюс — у тех же художников, у той же России. По одну сторону — Русь вихревая, взбаламученная, летящая навстречу неведомому, по другую — Русь вечная, неизменная, измениться не способная. Лишь немногие ощущали тогда близость к ней, прелесть «милой старины», живую силу обычая и предания. Как Анна Ахматова, побывавшая однажды зимой в своем имении Слеп-

пево: «Это было великолепно. Все как-то вдвинулось в девятнадцатый век, чуть не в пушкинское время. Сани, валенки, медвежьи полости, огромные полушубки, звенящая тишина, сугробы, алмазные снега. <...> А в Петербурге был уже убитый Распутин и ждали революции...». Старозаветную, «избяную» Русь воспевали крестьянские поэты — Николай Клюев, Сергей Клычков, Сергей Есенин. Воспевали, предчувствуя ее близкую гибель. «Край ты мой заброшенный, край ты мой, пустырь. Сенокос некошенный, лес да монастырь». Много лет спустя, в 1956 году, эти строки зазвучали с новой силой в *Поэме памяти Сергея Есенина* Г. Свиридова. Чуткий слух художника уловил голос прежней, почти исчезнувшей Руси.

В городе было иначе. Ужас обыкновенной жизни, навеки установленной, она такая же сегодня, как и вчера, и завтра будет то же самое... Благотворность устойчивой традиции — то, на чем выросла европейская культура: немецкая, английская, голландская, — кажется совершенно чуждой русским интеллигентам. «День проходил в сумасшествии тихом». Ничего ужаснее для Блока нет. Пошлая обыденщина ведет к утрате человеческого, к биологическому вырождению. Его описывает в ранних повестях Евгений Замятин. В зловещий символ вырастает Передонов, герой *Мелкого беса* Федора Сологуба. Люди, удовлетворяющиеся затхлым существованием, достойны лишь презрения — «мещане», страстно заклеянные Максимом Горьким. Нейтральное обозначение сословия («крестьяне», «дворяне») превращается в устах писателя в презрительную кличку:

Маленькие, нудные людишки
Ходят по земле моей отчизны,
Ходят и — уныло ищут места,
Где бы можно спрятаться от жизни.

Все хотят дешёвенького счастья,
Сытости, удобств и тишины.
Ходят — и всё жалуются, стонут,
Серенькие трусы и лгуны.

(Стихи Власа из пьесы *Дачники*. Фрагмент)

Упоение стихией и тоскливый ужас обыденщины сосуществовали в одном сознании, внутренняя душевная жизнь делалась порой невыносимой из-за резкой смены «экстазов» и оцепенелой опустошенности. «У вас бывают экстазы?» — спрашивал Блок своего



нового знакомого. Но он же знал и безнадежную прострацию, граничащую с душевным недугом. Некоторые, впрочем, сознательно культивировали в себе способность к полярным состояниям, полагая их признаком особой утонченности. Неврастения превращалась чуть ли не в моду. Ведь русская душа живет между двумя безднами — между зверем и ангелом. Не об этом ли пророчествовал Достоевский в *Братьях Карамазовых*?

Презрение к «маленьким, нудным людишкам» — для русской литературы мотив новый. В классические времена было иначе: сочувствие, сострадание и христианская любовь к «малым мира сего». Символом русской литературы надолго стал смиренный Акакий Акакиевич, герой гоголевской «Шинели», родство с которой Достоевский считал первостепенным для своего творчества. И не то чтобы не замечалась пошлость повседневности, засасывающая хуже болота. Ни Толстой, ни Чехов подобной слепотой не страдали. Но вот взгляд с горной вершины на «рожденных ползать», которые «летать не могут» — это действительно было новым.

Противопоставление героя и толпы, необыкновенной личности и серой массы «мещан» пришло в русскую литературу из трудов Фридриха Ницше — немецкого философа, приобретшего к началу века широчайшую известность (в России тогда было опубликовано в хороших переводах собрание его сочинений). Философия Ницше, сложная и богатая по мысли, была воспринята упрощенно — еще более плачевная судьба ждала ее позднее, когда она превратилась чуть ли не в идеологию германского фашизма. На русских художников Ницше повлиял очень сильно. Здесь сходились такие противоположности, как Горький с его проповедью «гордого человека», героя, указующего путь толпе, и Скрябин, в мистических озарениях провидевший будущее счастье человечества. Ницшеанские мотивы некоторое время сохранялись и в послереволюционном искусстве: культ героя довольно причудливо сочетался с большевистским обожествлением массы.

Но в главном новое искусство все же наследовало русской классике. Оно не измельчало, и его центральной темой по-прежнему оставались высшие проблемы бытия, вечное вопрошание человека о



смысле жизни и своем земном предназначении. Здесь **декаденты** не так далеко ушли от Льва Толстого, которого нравственный максимализм заставил отказаться от художественной деятельности в пользу прямой моральной проповеди. Новые поэты, живописцы и композиторы тоже стремились выйти за границы искусства, которые в России вообще были прозрачны. Русский художник традиционно — учитель жизни, обличитель, бичующий пороки общества, вселяющий надежду на лучшую жизнь. Правда, вкус к этим высоким идеям новое поколение почти полностью утратило, и «гражданщина», как говорили тогда, его почти не интересовала. Интересовало совсем другое: непреходящая, вечная сущность мира, скрытая от поверхностного взгляда и дарующая свой свет посвященному.

От французского *décadence* — упадок. Так называли без особого разбора новых поэтов и художников начиная с 1890-х годов. Слово затем закрепилось в советской критике, где употреблялось в резко негативном смысле.

Символизм

Окружающий мир можно видеть по-разному. Можно считать материальный мир единственной реальностью и изучать законы, по которым он устроен. Этим занимаются естественные науки, для которых и сам человек есть природный физический объект. Но за многообразием явлений можно предполагать иную, духовную реальность, недоступную земному зрению и слуху, но существующую безусловно. Ведь и сознание человека нельзя ни увидеть, ни пощупать руками, однако без него человека нет, есть бездушный мертвый предмет. Но не мертв ли и мир, ограниченный своим физическим существованием? Не естественно ли человеку, существу наполовину — возможно, на лучшую половину — духовному, предположить, что у всех явлений тоже есть лучшая, духовная ипостась?

Тем более, если этот человек поэт, художник, музыкант, наделенный особым зрением и слухом.

И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

(А. С. Пушкин. *Пророк*. Фрагмент)

То, что открылось пушкинскому Пророку, дано не каждому. Потому так высок его долг: «Глаголом жги сердца людей».

Истинный мир скрыт за оболочкой явлений, но он дает знать о себе. Для поэта реальность «иных миров» — единственная, которая «дает смысл жизни, миру и искусству» (А. Блок). В интуитивном озарении рождается символ — соединительное звено между видимым и истинным. Символ принадлежит обоим мирам.

Чуть слежу, склонив колени,
Взором кроток, сердцем тих,
Уплывающие тени
Суетливых дел мирских
Средь видений, сновидений
Голосов миров иных.
(А. Блок)

То же и в прозе Блока: «Я не различаю жизни, сна и смерти, этого мира и иных миров». «От реального к реальнейшему» — девиз Вячеслава Иванова, отчеканенный в торжественной латыни: «A realibus ad realiora». Материалом творчества оказывается вся жизнь, во всех своих проявлениях, которая должна стать непрерывным творческим горением. Иначе подлинное низвергнется в пучину повседневного, случайного и неистинного. Поэтому символизм — не просто художественное течение, не просто поэтическая манера. Символизм для его приверженцев — познание жизни и путь к ее пересозданию, преображению.

Таким русский символизм стал не сразу. В 1892 году Дмитрий Мережковский опубликовал на шумевшую статью *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы* — своего рода манифест нового искусства. В противовес обветшало й «идейности» и «общественному служению» Мережковский предлагает новый идеал поэзии: «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности». Ранний русский символизм близок французскому собрату, это поэзия настроения, намек, тонко улавливающая изменчивые образы бытия в их недосказанности и загадочности. Точнее всех ее дух выразил Констан-

тин Бальмонт в знаменитом двустишии: «В каждой мимолетности вижу я миры, /Полные изменчивой радужной игры». Впоследствии Сергей Прокофьев взял его эпиграфом к своему циклу фортепианных пьес, названных тоже по Бальмонту — *Мимолетности*.

Молодые поэты, выступившие в 1900-е годы, — Андрей Белый и Александр Блок — вдохнули в символизм новую жизнь. Для младших символистов путеводной звездой стала философия Владимира Соловьева, пронизанная поэтической образностью (Соловьев писал и стихи). Центром ее является христианская София — «вечная женственность», воплощение гармонии одухотворенного бытия, Божественного закона всеединства. София для Соловьева не абстракция; ее явления он живо описал в поэме *Три свидания*:

Еще невольник суетному миру,
Под грубою корою вещества
Так я прозрел нетленную порфиру
И ощутил сиянье Божества.

Целостное ощущение мира, гармонически согласованного в своих многообразных проявлениях, составляет сердцевину философских созерцаний Соловьева, и по форме, и по сути столь близких поэтическим прозрениям. Молодой Блок усваивает уроки философа и поэта:

Все бытие и сущее согласно
В великой, непрестанной тишине.
Смотри туда участно, безучастно —
Мне все равно — вселенная во мне.
<...>
Я здесь в конце, исполненный прозренья,
Я перешел граничную черту.
Я только жду условного виденья,
Чтоб отлететь в иную пустоту.

Внутренняя жизнь, питающая такие стихи, катастрофически напряженна. Душа звенит как натянутая струна, творческое событие неотделимо от события личного. В этом великое благо, но и великая опасность, чреватая жизненными крушениями и подлинными, не литературными трагедиями. Одну из таких трагедий описал в книге воспоминаний *Некрополь* Владислав Ходасевич. Речь

идет о писательнице Нине Петровской и сложной истории ее «символистских» взаимоотношений с Андреем Белым и Валерием Брюсовым, иносказательно изображенных последним в романе «из средневековой жизни» *Огненный ангел*. На его сюжет Прокофьев позднее создал оперу, с которой мы еще встретимся. Ходасевич пишет о символистах так: «Здесь пытались претворить искусство в действительность, а действительность в искусство. События жизненные... тотчас становились частью внутреннего мира и частью творчества. Обратное: написанное кем бы то ни было становилось реальным, жизненным событием для всех».

Трезвый и грустный голос Ходасевича — из будущей эпохи. Тогда и Блок однажды скажет: «Забыл, что тогда значили многие слова. А ведь казались сакраментальными».

Но пока все иначе. Важнее всего факт, что «творческая энергия была затрачена, молния сверкнула...». «Молнии искусства» — любимый блоковский символ поэтического горения. Так называется цикл его статей.

Ключевые слова

В поэзии символ — это слово. В живописи — цвет, линия, в музыке — мотив, созвучие. В системе символизма все они — слово, краска, созвучие — приобретают особенную смысловую насыщенность. В стихах некоторые символы были устойчивыми индивидуальными метафорами, как те же «молнии» Блока или «луг зеленый» Белого — образ России: «Россия — большой луг, зеленый. На лугу раскинулись города, селения, фабрики». Другие символы пришли из прошлых лет, из античности, христианства. Аргонавтами называли себя московские символисты, Золотое руно стало наименованием журнала, «Жена, облеченная в солнце» пришла в поэзию из Апокалипсиса. Каждый из этих образов — вечного стремления, Божественной мудрости — рождал широкий спектр ассоциаций. Стих достиг необычайной, прежде неслыханной тонкости, и смысловой, и звуковой. Настоящая поэтическая речь вообще многомерна, но у символистов глубина и богатство значений, заключенных в слове, возросли чрезвычайно.



Ведь слово, помимо прямого смысла, несет память о своем происхождении, о родстве и корнях, часто весьма отдаленных. Разъяснение этого можно найти в филологических исследованиях А. Потебни, учение которого оказалось очень важным для символистов. Образность слова, говорит Потебня, связано со значениями, скрыто или явно в нем присутствующими. Чем их больше, тем слово поэтичнее. Например: «часовой» заключает в себе «час», «столоваться» — «стол», хотя часовой стоит на посту не обязательно в течение часа, а столоваться можно и не сидя за столом — здесь производные слова обособились от корневых. Но это простые и ясные случаи. А вот слово «лукавый» требует разгадки. Оно заключает в себе «лук», из которого пускают стрелы. Лук — изогнутый, кривой, таков же и характер лукавого человека. На этот раз происхождение спрятано в слове.

Тайные созвучия смыслов лежат в основе поэзии символистов. Знаменитая ее «музыкальность» — далеко не просто напевность, не внешнее благозвучие. Вот пример: опорные гласные в блоковской *Незнакомке*. Вначале «а»: «дыша духами и туманами», затем «е»: «И веют древними поверьями» — гласные сцепляют слова внутри строк не только по звучанию, но и по смыслу. Родственными оказываются «духи — туманы», «веять — поверья» (поверить). Или в заключении драмы *Роза и Крест*:

Сдайся мечте невозможной,
Сбудется, что суждено,
Сердцу закон непреложный —
Радость-Страданье одно!

То, что полярные чувства — «одно», не просто *сказано* — *услышано* во внутреннем созвучии *радость* — *страданье*. Это и есть практическое, стиховое воплощение соловьевской идеи всеединства: мир целостен и гармоничен, стоит лишь в него вслушаться...

Высшее выражение звучащей стихии мира — музыка. Это еще одно ключевое слово. «Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален», — писал в статье *Символизм как миропонимание* Андрей Белый. О музыке времени, о его музыкальном напоре часто говорил Блок. И когда в конце жизни он перестал воспринимать этот напор, стихи для него кончились.

Музыка в таком истолковании — и конкретность созвучий, и метафора самой жизни. Таков и должен быть подлинный символ,



соединяющий чувственно-осознаваемое, то, что можно увидеть, услышать, «пощупать», и сверхчувственное — то, что можно лишь интуитивно угадать как истинную сущность мира.

«Мир исполнен соучастий»

Это фраза из брошюры К. Бальмонта *Светозвук в природе и световая симфония Скрябина*, вышедшей в свет в 1917 году в Петрограде. Бальмонт действительно говорит в ней о Скрябине, но еще больше — о соответствиях и созвучиях, которыми полон мир. В слове таится музыка, в музыке — цвет и свет, в живописи — звучание. Для Блока «звучит» сине-лиловый сумрак Врубеля, его любимого художника. Это единство — тоже символ, то есть согласие двух начал. Первое, «материальное» начало — свойство человеческого восприятия, известное в психологии под названием синестезии: способности связывать, ассоциировать данные, сообщаемые сознанию разными органами чувств. Способность эта не уникальна, в той или иной степени ею обладают почти все люди. Например, запах может вызвать воспоминание о давно случившемся событии. Но у некоторых синестезия проявляется особенно сильно. Таков цветной слух у музыкантов — восприятие высотных систем, тональностей в определенной цветовой окраске. Цветной слух был у Н. А. Римского-Корсакова, а еще раньше — у немецкого писателя и композитора эпохи романтизма Э. Т. А. Гофмана. Могли даже совпасть конкретные варианты этих связей: так, ре мажор чаще всего «виделся» желтым, солнечным. Вообще же восприятие тональностей и регистров как темных (низкий регистр) и светлых (высокий) — вещь настолько распространенная, что без подобных характеристик не обходится ни один разговор о музыке.

Однако ко всему этому относились как к индивидуальной особенности или даже курьезу. Художественное значение — второе, духовное — синестезия приобрела лишь в эпоху символизма, когда умами овладела идея соответствий — со-ответствий, то есть переключек, ответов друг другу разных сущностей и явлений. Литовский художник и композитор Микалоюс Константинас Чюрлёнис «слы-



шал» свои таинственные картины, которым давал музыкальные названия (*Соната весны*, *Соната солнца*). А. Н. Скрябин «видел» свою музыку в «светоносных» красках. В его сознании родилась мысль о цветосветомузыкальном произведении, где зрительные и слуховые впечатления будут взаимно усиливать друг друга в таинстве преобразования мира. Весной 1911 года впервые прозвучал *Прометей* (*Поэма огня*) — апофеоз символизма в музыке.

Как и для поэтов-современников, Прометей для Скрябина не просто мифологический герой, подаривший людям огонь и научивший их ремеслам. Прометей — символ героического дерзновения, творения космоса из хаоса в высшем напряжении творческой воли. И огонь тоже не тот, на котором можно готовить пищу и ковать железо. Огонь — очистительная стихия, преодолевающая косную материю, рассеивающая мрак. Это мировой пожар грядущего обновления, впитавший и блоковские «зарева», и *Гимн огню* Бальмонта, с его призывом: «Будем как солнце».

Грандиозности замысла соответствует грандиозность воплощения: увеличенный состав симфонического оркестра, солирующее фортепиано (на премьере его партию исполнял автор), орган, хор, вступающий в конце с бессловесным гимном Творению и Творцу. И наконец, свет, записанный в партитуре на специальной строке, помеченный, как и другие оркестровые инструменты, по-итальянски: *luce*. Световые окрашенные потоки, по замыслу Скрябина, должны были мощными волнами заливать зал; смена окраски и интенсивности соответствовала движению музыкальных тем. Ведь и в природе, как писал Бальмонт, свет и звук нераздельны, как вспышка молнии и раскат грома.

Тот же Бальмонт сетовал на несовершенство первых исполнений *Прометей* с участием света. Цветов было не семь, как предписывал Скрябин, а только три, взамен световых объемов — просто лампочки, либо, позднее, экран с проектором. Техническое обеспечение явно отставало. И до сих пор *Прометей*, как правило, исполняется без световой строки. Но сама скрябинская идея отнюдь не умерла, хотя будущая жизнь ушла далеко от символистских утопий. Звук и цвет вновь встретились в цветном кино, особенно анимационном (мультипликационном), где возникла даже специальная, весьма изысканная разновидность: абстрактные фильмы, оперирующие цветными объемами, геометрическими фигурами, сгущени-

ями и разрежениями, смена которых сопровождается музыкой, чаще всего электронной — тоже «абстрактной». Другой полюс — массовая культура. Ни один концерт рок-группы, ни одна, даже самая захудалая, дискотека не обходятся без световых эффектов, нередко весьма изобретательных. Но слышали ли юные посетители этих мест хотя бы имя Скрябина?

В серьезной музыке скрябинская идея тоже не была забыта. Сначала она была подхвачена на Западе, отчасти благодаря русскому художнику Василию Кандинскому, «отцу» абстрактной живописи. Световую партию включает опера Арнольда Шёнберга *Счастливая рука* — композитор входил вместе с Кандинским в группу *Синий всадник*. И уже в наши дни, в 1990 году к идее светозвука обратилась София Губайдулина, отечественный композитор новаторского направления. В ее большой симфонии с хором *Аллилуйя* предусмотрена самостоятельная партия цветного света и даже его эпизодическое солирование. Губайдулина опиралась при этом не только на скрябинский прообраз, но и на собственный опыт работы в кино.

Так не раз бывало в истории культуры. Подлинное творчество нередко дает неожиданные плоды, никак не предвиденные художником-первооткрывателем. Да и повороты своей собственной судьбы в искусстве он разве может предугадать? Знал ли Скрябин в начале пути, что он придет к *Прометею*?

«Я создаю мир...». А. Н. Скрябин (1871/72–1915)

Почитатели Скрябина впоследствии увидели глубокий символический смысл в самих датах его трагически краткой жизни. Александр Николаевич Скрябин появился на свет в Рождество — 25 декабря 1871 года по старому стилю (6 января 1872 года по новому) и скончался 14/27 апреля 1915 года, на Пасху. Были в его жизни и другие мистические совпадения, плохо поддающиеся обычным объяснениям.

Будущий композитор рос без родителей. Мать, Любовь Петровна, урожденная Щетинина, талантливая пианистка, окончившая



с серебряной медалью Санкт-Петербургскую консерваторию, умерла меньше чем через год после рождения Саши. Отец, Николай Александрович Скрябин, сделался дипломатом и большую часть жизни прожил за границей. Он скончался в Швейцарии в 1914 году, за несколько месяцев до смерти сына. Мальчик воспитывался под присмотром бабушек и тетки по отцу Любови Александровны, заменившей ему мать. Женское любвеобильное окружение, в котором рос будущий композитор, невольно напоминает атмосферу детства его тезки Блока. Саша Скрябин отличался любознательностью и редкой для ребенка целеустремленностью — любое начатое дело он непременно доводил до конца. В этом чувствовалась будущая одержимость творчеством. «Я как-то инстинктивно чувствовала, что с ним нельзя разговаривать, как с другими детьми, — вспоминала позднее Любовь Александровна. — Он все обдумывал и каждый вопрос или ответ его был всегда осмысленный. Он был очень серьезным ребенком — никогда не шалил, не шумел, как многие другие дети». Тетушку даже беспокоили «недетские» интересы Саши, его ранняя одаренность, побуждавшая мальчика часами импровизировать на рояле и обдумывать новые сочинения. К девяти годам он уже очень много написал. Окружающим было ясно, что он станет музыкантом, но в то время считалось необходимым получить и общее образование.

В десять лет Саша поступает во Второй московский кадетский корпус — согласно семейной традиции и собственному желанию (кадетом был его любимый дядя, по возрасту, скорее, старший брат). В корпус Саша поступил первым из семидесяти абитуриентов благодаря домашней подготовке и блестящим способностям, не ограничивавшимся одной только музыкой.

В кадетском корпусе Саша был на особом положении. Он жил не в интернате, в казарменных условиях, а в доме родственника, служившего в корпусе воспитателем. Там он имел возможность постоянно упражняться на рояле и вообще более свободно распоряжаться своим временем. В корпусе все (и учителя, и товарищи) понимали, что военным он не будет, и Скрябина даже освободили от муштры, заботясь о его музыкальных интересах.

Музыкой он продолжал заниматься уже под руководством педагогов. Самым главным событием стала встреча с Сергеем Ивановичем Танеевым — выдающимся композитором, пианистом, музы-

кальным ученым — «мировым учителем», воспитавшим несколько поколений музыкантов. «Маленький кадетик», поразивший Танеева своими природными данными, учился у него теории, сначала элементарной, затем гармонии и музыкальной форме. В сущности, это были занятия композицией, и не случайно позднее Танеев в разговоре согласился с тем, что Скрябин на самом деле его ученик, а не Аренского, у которого тот числился в консерваторском классе композиции.

Танеев позаботился и о пианистическом совершенствовании Саши, порекомендовав его известному московскому педагогу Николаю Сергеевичу Звереву. Зверев держал пансион для одаренных детей, чье воспитание и образование составляло главную цель его жизни. Кроме того, он преподавал в консерватории и давал множество частных уроков. Скрябин был приходящим учеником. Профессиональный уровень Зверева был высоким, многие его питомцы стали впоследствии известными музыкантами. С Николаем Сергеевичем мы еще встретимся: он сыграл важную роль в жизни Сергея Рахманинова.

Зверев высоко оценил пианистическое дарование Саши, явно предпочитая его композиторскому. Благодаря зверевским домашним концертам Скрябин постепенно приобрел в Москве даже некоторую известность.

В 1888 году, еще учась в кадетском корпусе, Александр Скрябин поступил в Московскую консерваторию как пианист и композитор. В классе контрапункта он вновь встречается с Танеевым. Но главным для него в эти годы становится фортепиано. Его профессор Василий Ильич Сафонов, сам яркий концертирующий пианист, деятельно поддерживает молодого музыканта. Профессиональный контакт укрепляется дружескими отношениями, сохранившимися надолго: Сафонов неизменно пропагандировал творчество Скрябина. Открывшаяся карьера виртуоза настолько захватила юношу, что, не зная удержу в упражнениях, он переутомил («переиграл») правую руку, на некоторое время полностью выбыв из строя. Это было для него страшным ударом. (Когда-то такая судьба постигла Роберта Шумана.) Лишь постепенно к Скрябину

вернулась способность играть. Впоследствии он много выступал в концертах, но настоящим виртуозом так и не стал — помешала композиторская работа, постепенно захватившая все его существо.

Однако в консерваторские годы масштабы дарования Скрябина-композитора были еще далеко не ясны, в том числе и ему самому. Талант интерпретатора проявляется обычно раньше, чем сочинительский. У Скрябина все осложнилось еще и напряженными отношениями с Антоном Степановичем Аренским, ярким композитором, но недалёковидным педагогом. Аренский не сумел разгадать гениальное дарование Александра, да и чисто по-человечески ему не симпатизировал, бывал резким и несдержанным. В результате Скрябин ушел из класса Аренского и закончил консерваторию в 1892 году только как пианист. Выпускной экзамен он выдержал блестяще, получив пять с плюсом и малую золотую медаль.

Двадцатилетний музыкант живет в это время не только фортепианными штудиями и концертными выступлениями. Он с жадностью впитывает впечатления бытия, и его внутренний мир далек от уравновешенности и гармонии. «И всё крайние настроения, — признается он в письме 1895 года, — то вдруг покажется, что сил бездна, все побеждено, все мое; то вдруг сознание полного бессилия, какая-то усталость и апатия; равновесия никогда не бывает». Интенсивность душевных перемен несет на себе печать эпохи: «безмерная требовательность к жизни», «жадное стремление жить удесятеренной жизнью», которые, по Блоку, составляют сущность романтизма, предвещают раскаленную атмосферу жизнетворчества символистской эпохи.

Как музыкант ранний Скрябин тоже наследник романтизма. В 1880–1890-е годы он пишет почти исключительно для фортепиано, для «короля инструментов» романтической эпохи. Большею частью это миниатюры — прелюдии, этюды, ноктюрны, мазурки. Позднее ноктюрны и мазурки исчезают — Скрябин все дальше уходит от жанров «реальной» музыки, сохраняющей память о своем жизненном, бытовом предназначении. Под звуки мазурки можно танцевать на балу, а ноктюрн неотделим от представления о ночном пейзаже. То ли дело прелюдия. Когда-то она была вступлением к другой, более крупной форме (*preludio* по-латыни и означает «делаю вступление»), но в романтическую эпоху приобрела благодаря



Шопену новый облик — небольшой пьесы ярко выраженного характера, которая никуда не ведет, а лишь сменяется другой, контрастной. Так складывались циклы прелюдий, своего рода лирический дневник, запечатленный в звуках. Этот род музыки Скрябин писал всю жизнь, и последнее, что он создал, был цикл прелюдий, путающе новый по своему языку, словно повисший над бездной.

Ранние скрябинские миниатюры всегда сохраняют драгоценный тон непосредственного лирического высказывания, фиксируя тончайшие движения души. Поразительно богатство этих состояний, запечатленных в звуках, поразительна законченность и ясность пьес, лаконизм и отточенность формы. Редкостно работоспособный, Скрябин был очень требователен к себе, многократно шлифуя свои сочинения, прежде чем отдать их в печать. «Выпускать в неоконченном виде мне ничего не хотелось бы», — пишет молодой композитор своему старшему другу Митрофану Петровичу Беляеву, меценату, много сделавшему для русской музыки и щедро поддерживавшему Скрябина. В другом письме Александр Николасевич просит отложить печатание второй редакции ре-диез-минорного этюда (впоследствии популярного не меньше, чем знаменитый *Революционный* этюд Шопена), так как что-то его не удовлетворяет.

Фортепианный стиль Скрябина ранних лет более всего напоминает о Шопене, правда, услышанном «русскими ушами», через посредство Чайковского, Лядова, Аренского. Это камерный, «салонный» стиль — культура салонного музицирования в то время была исключительно высока, и само слово «салонный» не звучало пренебрежительно, как это случилось позднее. Фортепиано в ранних прелюдиях Скрябина «поет» — и не только верхним главным голосом, но и побочными, сопровождающими, запрятанными в сложных плетениях звуковых линий, как ветви в листьях. Такое письмо требовало особой манеры игры, преодолевавшей ударность инструмента: ведь звук на фортепиано возникает от удара молоточка по струнам, и доромантическая музыка не скрывала, а подчеркивала эту особенность. В те времена «петь» можно было только на скрипке или виолончели.



В стиле исполнения Скрябин во многом шел и от своего учителя: Сафонов говаривал, что фортепиано должно звучать «как угодно, но не как фортепиано». Нельзя было позволить пальцу просто упасть на клавишу. Скрябинское туше, то есть касание клавиатуры, отличалось неслыханной тонкостью и детализированностью, равно как и пользование педалью. Сафонов даже сказал однажды ученикам на скрябинском концерте: «Что вы всё на руки его смотрите, посмотрите на ноги!». Скрябин умел вибрировать педалью, делать «педальные туманы» и мимолетнейшие «булавочные уколы». Не всем слушателям были под силу подобные тонкости. Некоторым критикам в скрябинской игре не доставало физической мощи, камерная хрупкость звучания казалась чрезмерной. Но собственному фортепианному письму манера Скрябина соответствовала идеально. А чужих сочинений он не играл.

Приверженность романтической традиции никогда не превращалась у молодого композитора в рабскую зависимость. Некоторые стороны творчества Шумана, Листа и даже Шопена остались Скрябину чуждыми. Он не писал программной, картинной музыки, жанровых сценок, портретов или пейзажей. Образы окружающего мира прямо не попадают в его произведения — только вызванные ими душевные движения, отсветы и отблески реальности. Сосредоточенность на внутренней духовной жизни постепенно усиливается, пока наконец не становится преобладающей. Но это случится позднее.

Кроме миниатюр в 1890-е годы Скрябин создал и несколько крупных произведений: три фортепианные сонаты и Концерт для фортепиано с оркестром (1897) — первое соприкосновение молодого композитора с симфоническим составом инструментов. Концерт стал впоследствии очень популярным.

Первая соната — редкое у Скрябина сочинение с явными автобиографическими чертами. Она писалась в 1893 году, омраченном тревожными событиями: случился серьезный рецидив заболевания руки, и вновь под угрозой оказалась будущность молодого художника. «Никогда еще состояние неопределенности не было для меня таким мучением... Простите, что делюсь с Вами такими мрачными настроениями, но я не могу скрыть: мне страшно, страшно тяжело». Так в мае 1893 года Скрябин писал Наталье Валерьяновне Секериной, в которую был влюблен, но с которой через

два года был вынужден расстаться, поскольку матери Натальи партия показалась неподходящей.

Мрачно-драматическая Первая соната, словно озаряемая грозowymi отблесками, венчается траурным маршем. «Герой» гибнет, как Зигфрид в конце вагнеровского *Кольца нибелунга*. Дань юношескому пессимизму была отдана, гений творчества преодолел отчаяние и мрак. Во внешне хрупком, «несколько изломанном» (отзыв Н. А. Римского-Корсакова), не знающем спокойствия и гармонии молодом человеке жила поразительная воля к преодолению, к осуществлению творческой задачи, понятой как высший нравственный долг перед людьми: «Я иду возвестить им мою победу над Тобой и над собой, иду сказать им, чтобы они на Тебя не надеялись и ничего не ожидали от жизни, кроме того, что *сами могут себе создать*... Иду сказать им, что они сильны и могучи, что горевать не о чем, что утраты нет! <...> Силен и могуч тот, кто испытал отчаяние и победил его».

Титанический призыв требовал грандиозной формы, совсем не такой, как прежние миниатюры. Скрябин впервые обращается к симфонии. В 1900 году, на рубеже двух столетий он завершает монументальную шестичастную композицию.

Истина, которую молодой композитор исповедует в Первой симфонии, не только музыкальная, но и поэтическая. Финальная шестая часть завершается хором, написанным Скрябиным на собственные стихи: «Придите все народы мира, искусству славу воспоем». Художник — это Орфей, силою искусства заклинаящий злых духов, снимающий с человека оковы рабства и угнетения. Но воплощение этой благородной идеи оказалось чисто декларативным: Скрябин не обрел еще собственного голоса и пока как будто поет с чужого. Преодолеть прямолинейность финального апофеоза оказалось нелегко. Во Второй симфонии, законченной через год, заключительный эффектный марш, уже чисто инструментальный, слишком зависим от романтических образцов, на этот раз от Листа и Вагнера. «Мне нужно было тут дать свет... Свет и радость. Вместо света получилось какое-то принуждение... парадность. Свет-то я уже потом нашел».



«Свет» — совершенно новый, скрябинский — был найден в двух зрелых сочинениях 1900-х годов — Четвертой фортепианной сонате (1903) и Третьей симфонии, названной *Божественная поэма* (1904). Конечное торжество освобождается от ходульной тягеловесности маршей, шествий, гимнов. Отныне творящий дух ищет выражения в невесомом блаженстве полета, в ритме божественного танца, уносящего к звездам. Так библейский царь Давид плясал перед Ковчегом, так Заратустра — герой Ницше — в танце обретал высшую радость. От созерцания «далекой звезды» к полету навстречу ее свету, к безмерному ликованию экстатического «сверкающего пожара», к «морю огня» — таков «сюжет» лаконичной Четвертой сонаты. *Божественная игра* — озаглавлен финал Третьей симфонии, открывшей современникам подлинного зрелого Скрябина. «Боже, что это была за музыка! — вспоминал Борис Пастернак. — Симфония беспрерывно рушилась и обваливалась, как город под артиллерийским огнем, и вся строилась и росла из обломков и разрушений. <...> ...И была смела до сумасшествия, до мальчишества, шаловливо стихийная и свободная, как падший ангел».

Самозабвенное ликование скрябинских «полетных» финалов было ново для европейской симфонической музыки. Необычно оно и для русской художественной традиции. Здесь Скрябин шел рука об руку с молодыми поэтами-символистами, с Блоком и Андреем Белым, провозглашавшими радостную дерзновенность творческого порыва. Особенно ярко сияет скрябинский оптимизм на фоне предыдущей вершины русской симфонической музыки — Шестой (*Патетической*) симфонии Чайковского, завершившей творческий путь великого композитора. У Чайковского — вселенское оплакивание, у Скрябина — вселенская божественная игра, свободный полет духа, преодолевшего власть земного тяготения.

Жизнь Скрябина к середине 1900-х годов кажется прочно устоявшейся. Его известность как композитора и пианиста возрастает, положение в обществе почетно. В 1898 году он становится профессором Московской консерватории по классу фортепиано. На этом настоял Сафонов, преодолев сомнения и недоумения некоторых коллег: редко случалось, чтобы двадцатилетний музыкант сразу занимал профессорскую должность. Сам Александр Николаевич тоже колебался, понимая, что педагогическая деятельность неизбежно будет отнимать время и силы от композиторской работы.

Решиться заставили жизненные обстоятельства. Летом 1897 года Скрябин женился на Вере Ивановне Исакович — пианистке, окончившей в тот год Московскую консерваторию. Удостоенная, как и Скрябин, малой золотой медали, Вера Ивановна была талантливой музыкантшей, всецело преданной творчеству своего супруга. Даже впоследствии, когда их жизненные пути драматически разошлись, она продолжала играть его сочинения, составляя из них целые концертные программы. На это не решался тогда никто, кроме самого Скрябина.

Вскоре в семье было уже четверо детей, расходы возрастали, и Александр Николаевич вынужденно согласился еще на одно служебное место, в Екатерининском институте. Тяжелым временем бывала весна, когда заканчивались учебные курсы. «Для меня наступила самая ужасная пора, — жалуется в письме Скрябин, — в институте по вечерам экзамены 12 дней подряд (350 человек), в консерватории тоже много занятий, одним словом, музыка от 2-х до 12-ти ночи. Ночью все-таки сочиняю: как нарочно, весной всегда приходит множество мыслей».

Материальные заботы всю жизнь снедали Скрябина. Много писавший, исполнявшийся и издававшийся, он все же не мог прожить на доходы от композиторской профессии. На помощь приходили меценаты, друзья, ученики, многие из которых были редкостно преданны Скрябину. Главным меценатом был М. П. Беляев, который до конца своих дней (он умер в декабре 1903 года) материально поддерживал композитора.

Незадолго до этого печального события Скрябин оставляет консерваторский класс. В нем зреет намерение отправиться за границу и полностью отдаться творческой работе. Весной 1904 года Скрябин уезжает с семьей в Женеву. За ним следует его ученица Татьяна Федоровна Шлёцер, которой вскоре суждено было стать второй женой композитора и матерью его младших детей.

Надежды на творческое уединение не оправдались. Уход от Веры Ивановны и дочерей сопровождается тяжелыми переживаниями, вместо сочинения приходится заниматься добыванием денег, устройством концертов и пианистическими упражнениями. По-



рой положение становилось просто отчаянным. «У меня вышли все деньги (есть, кажется, еще 2 франка), а достать я теперь нигде не могу. Через несколько дней нужно вносить за квартиру за три месяца, иначе будет катастрофа... Я ужасно устал, ибо последнее время работал как негр, иногда более 15 часов в день... настроение убийственное, страшно волнуюсь».

Положение исправилось лишь в 1908 году, когда Скрябин заключил договор с Сергеем Александровичем Кусевицким — дирижером и владельцем музыкального издательства. Кусевицкий обязался выплачивать композитору ежегодный аванс в счет изданий его будущих сочинений.

В 1910 году заканчиваются зарубежные переезды. Возвращению на родину предшествовали триумфальные гастроли в Петербурге и в Москве. Среди исполненных сочинений выделилась *Поэма экстаза* — новое симфоническое создание Скрябина.

Задолго до премьеры композитор опубликовал программу *Поэмы экстаза*. Точнее, ее стихотворный вариант, поэтический «двойник» — как концертное пояснение она никогда не использовалась, там фигурировал более краткий прозаический текст, написанный уже не Скрябиным, а близкими к нему музыкантами. Очевидно, Скрябину было крайне важно вначале выразить свой замысел в слове. «Что будет, что будет! Я всю дорогу в экстазе! Наконец я нашел себя. Какие взлеты, какая сила выражения. Какое сочетание стальной логики и тонкого чувства. Если подъем не уменьшится, то я очень скоро кончу текст. Мне иногда кажется, что я могу в один прием». Этот тон не должен удивлять, хотя Скрябин словно бы восхищается собой. Но в его восторге мало личного, устами художника говорит одержимость вдохновения, экстаз созидания, преодолевающий тесные границы индивидуального существования. Так Блок, завершив поэму *Двенадцать*, записывает в дневнике: «Сегодня я — гений».

Стремление к поэтическому формулированию владевших им идей мешало Скрябину трезво оценить собственные стихи. Гениальный музыкант, он был посредственным поэтом, и текст *Поэмы экстаза* не идет ни в какое сравнение с музыкой.

Я к жизни призываю вас,
Скрытые стремленья!
Вы, утонувшие

В темных глубинах
Духа творящего,
Вы, боязливые
Жизни зародыши,
Вам дерзновенье
Я приношу!

Поэтический ряд сопутствовал музыкальному, прямо не вторгаясь в него: после Первой симфонии Скрябин больше никогда не вводил текст в свои музыкальные композиции. Хор в *Прометее* поет без слов. Но связь с поэтической образностью, с философскими абстракциями сохранялась постоянно. По-видимому, Скрябин слышал свою музыку гораздо конкретнее, чем это может показаться на первый взгляд. Об этом говорят, в частности, ремарки, которыми композитор в изобилии уснащал свой нотный текст. Обычно композиторы ограничиваются обозначением темпа и основного характера музыки, по традиции делая это по-итальянски (*allegro* — то есть живо, быстро, *andante cantabile* — спокойно, певуче). Скрябин предпочитал французский язык, очевидно, казавшийся ему более гибким, и писал над нотными строчками чуть ли не поэмы для исполнителя: «с внезапной странностью», «с глубоким, но скрытым жаром», «сверкающий поток», «окрылённо, кружась в вихре», «с ослепительной вспышкой»... Танеев однажды весьма язвительно заметил, читая скрябинские ремарки: «В первый раз вижу автора, который вместо обозначений темпов пишет похвалы собственной композиции. Смотрите: „божественно“, „грандиозно“, „возвышенно“...».

Продолжением практики ремарок оказались программные истолкования скрябинских сочинений, принадлежавшие его друзьям и близким. Большинство из них Скрябин принял и авторизовал. Любопытно свидетельство философа Б. Фохта, общавшегося со Скрябиным в 1910-е годы: «А. Н. сыграл мне целый ряд мелких вещей — это были очень интересные опыты музыкального выражения разных понятий, как-то: изменение, абстракция, конкретное единство, непрерывность, возникновение и т. п. — „Я не знаю, чего бы я не мог выразить на рояле, мне кажется, что музыкальное выра-

жение даже точнее логического — в нем есть изобразительность, которой нет в отвлеченных понятиях“».

Музыкальное творчество для Скрябина неотделимо от философствования. Философия была для него жизненно важным делом, ею он интересовался всегда и со временем выработал собственное учение, точнее, поэтически-философское обоснование своего музыкального творчества. Такое обоснование было ему необходимо: «Пока в моем мышлении не придет все в полную ясность, пока не будут объяснены все явления с моей точки зрения — я не могу лететь».

Самостоятельным мыслителем Скрябин, конечно, не был, его воззрения принадлежат эпохе, видевшей в духовном начале ключ к постижению и преображению мира. Он увлекался западными философами, многое почерпнул из общения с русскими современниками — С. Н. Трубецким, С. Н. Булгаковым, Н. А. Бердяевым, в 1910 году объединившимися вокруг журнала *Путь*. Беседуя и споря с Г. В. Плехановым, Скрябин освоил учение К. Маркса, но не принял его. Гораздо более важной оказалась для него теософия («богомудрие»), которая, в отличие от традиционных религий, проповедует всеобщее божественное начало, пронизывающее мир и все его проявления. Теософские представления Скрябин почерпнул из книги Е. П. Блаватской *Тайная доктрина*, в которой его особенно привлекла грандиозная попытка преображения мира через творческий акт. «Нужно, чтобы свет, зародившийся в душе музыкального гения, разросся и передался другим, опьяняя их и вовлекая в одно соборное (коллективное) действие».

Преображение силой творческого порыва — идея *Поэмы экстаза* — в последнее пятилетие жизни Скрябина приобретает характер космической утопии. Такими были и утопии символистов, мечтавших о некоем вселенском действе, в котором сольются все искусства и где не будет ни зрителей, ни слушателей — все будут посвященными участниками. Мысль о Мистерии постепенно овладевает сознанием Скрябина, жаждавшего воплотить ее в действительность. Вячеслав Иванов, общавшийся с композитором, не без удивления отмечал, что мистериальные идеи были для того «еще и непосредственно практическими заданиями».

Обстановка будущей Мистерии в деталях обдумывалась Скрябиным. Она должна была совершиться в куполообразном хра-

ме, выстроенном на священной земле Индии (когда Скрябин в 1914 году гастролировал в Лондоне, он даже навёл справки о покупке земельного участка). Предполагалось участие всего человечества, для которого храм превратится в алтарь всемирного служения. «Творчество и жизнь человеческая должны стать творчеством и жизнью всей природы, а за ней всего космоса...»

Он чувствовал симфониями света,
Он слиться звал в один плавучий храм —
Прикосновенья, звуки, фимиам
И шествия, где танцы как примета, —
Всю солнечность, пожар цветов и лета,
Все лунное гаданье по звездам,
И громы тут, и малый лепет там,
Дразненья музыкального расцвета.
(К. Бальмонт. *Великий обреченный*)

Практическая неосуществимость идеи Мистерии мало заботила Скрябина. Ведь акт экстатического восхождения именно и должен был преодолеть путы обыденного существования. Точно так же не занимали вопросы «техники» Николая Федорова — русского философа, несколько раньше разрабатывавшего утопию «воскрешения отцов», тоже не метафорического, а буквального, физического. Позднее подобные идеи получили наименование «русского космизма» — настолько они характерны для отечественной философской мысли начала столетия.

Впрочем, что касается идеи «всечеловеческого» объединения, то она впоследствии осуществилась, подобно цветомузыке и синтезу искусств. Но совсем не так, как мечтали поэты-символисты и Скрябин. Человечество объединили средства массовой коммуникации, радио и телевидение, благодаря которым возникла возможность непосредственного обмена информацией. Некоторые передачи смотрят и слушают миллионы людей. Например, когда во время Второй мировой войны в США транслировалась *Ленинградская* симфония Шостаковича, ее слушала чуть ли не вся страна. Или совсем уже далекий от поэтических видений при-

мер — телепередачи мировых соревнований по футболу. Самое главное в том, что все это стало обыденным. Чаемого преобразования мира не произошло.

Но оно случилось в главном для Скрябина — в его музыке. Звуковые новшества поздних сонат и *Прометей* завораживают даже сейчас экстраординарностью гармоний, ритмической изощренностью и поистине космической мощью динамики. Скрябин перешагнул порог новой музыки, и в русском искусстве начала XX века ему в этом смысле нет равных. Молодые новаторы, Стравинский и Прокофьев, шли уже вслед за ним, хотя и собственными путями, во многом противоположными скрябинскому.

«Сверхмузыка» Скрябина сформировала особую область образов-символов: томления, призыва, полета, первичного хаоса, экстатического ликования. Скрябин действительно сумел найти новые «слова» музыкальной речи, до него не существовавшие, воплотить в звуках сам процесс становления творческого духа, движения от небытия к космическому самоутверждению. В поздний, «прометеевский», период Скрябин уходит от традиционных высотных систем, вместо мажора и минора появляются особые лады, где в центре — напряженное, неустойчивое созвучие (например, «прометеев аккорд» из шести звуков). Отсюда ощущение взвешенности, парения, преодоления земной тяжести, или загадочности, мерцания смыслов, подобного символистской поэзии.

«Священный трепет — иначе не могу передать волнения, охватывающего меня в тот момент, когда начинает звучать основная гармония *Прометей* и на фоне ее возникает повелевающая тема: указующий перст Бога Саваофа из *Сотворения мира* Микель-анджело». Далее академик Б. В. Асафьев еще усиливает это сравнение, уподобляя *Прометей* огненному столпу на пути в Землю Обетованную...

Последнее, московское, пятилетие жизни Скрябина похоже на непрерывное восхождение, внешнее и внутреннее. Он много концертирует в России и за границей, его известность растет, каждая новая премьера превращается в событие. Двигается вперед его музыка. В поздних сонатах и прелюдиях проступают черты новой образности. Уходит ослепительный свет *Поэмы экстаза*, колорит становится более сумрачным, холодным, «сине-лиловым», как у позднего

Врубеля. За Девятой сонатой закрепилось имя «черная месса»: демоническое наваждение «злых чар» в ней не преодолевается, а лишь рассеивается, отступает, оставшись непобежденным. Сам Скрябин определил ее так: «Начало этой сонаты — темные силы, средняя часть — кошмар, конец — опять темные силы».

В самых последних сочинениях 1914 года намечаются черты нового музыкального языка. Для Скрябина, с его стремительной эволюцией, это было вполне естественно. Он занят текстом *Предварительного действия* — вступления к Мистерии. Поэму Скрябин закончить успел, а музыка осталась в кратких эскизных набросках. По ним трудно судить, какой она должна была бы стать.

В этом взлете, в этом взрыве,
В этом молнийном порыве,
В огневом его дыхании
Вся поэма мироздания.

4 апреля 1915 года Александр Николаевич вернулся домой из Петербурга, где состоялись три его концерта, оказавшиеся последними. Через десять дней, 14 апреля композитор скончался. Причиной смерти стало воспаление на верхней губе, вызвавшее заражение крови. Внезапный конец полного сил и творческих замыслов художника ошеломил русскую общественность. Бренность человеческого существования редко предстает с такой откровенной жестокостью. Но сама судьба Скрябина превратилась в символ безграничности человеческих дерзаний, воплотившихся в бессмертной музыкальной вселенной.

«Есть музыка, — писал Асафьев, — которая радуется тем, что слушатель встречает в ней привычные жизненные ощущения: он чувствует, что композитор родной ему человек, живущий в мире знакомых образов и не раз изведанных восприятий. Но есть музыка, которая заставляет *трепетать*». А вот афоризм Бориса Пастернака: «Скрябин не только композитор, но повод для вечных поздравлений, олицетворенное торжество и праздник русской культуры».

Колокола

В музыке начала века часто слышны колокола. И не только в русской. *Колокольный звон сквозь листву* — так называется фортепианная пьеса Дебюсси, полная тончайших переливов и отголосков. Но все-таки колокола — прежде всего русский образ. Колокольный звон, гул — излюбленный мотив русской музыки, поэзии, живописи. Вот, например, *Вечерний звон* И. Левитана — в золотом закатном свете, мягко освещающем речную гладь и монастырь на противоположном берегу, так и слышатся отдаленные гулкие отзвуки, рассеивающиеся в бескрайних даях.

Колокольным звучаниям чутко внимали поэты-символисты.

Был колокол на башне, в храме вешнем,
Где явь земли свой жертвенник зажгла...
И он был отлит звону о нездешнем,
И пела в нем вселенская хвала...
(Ю. Балтрушайтис)

Или как у Вячеслава Иванова:

И сердцу доносит безмолвье
Заветных звонов сны.

«Нездешний», «заветный» звон кажется чистым поэтическим образом, а не звуком реальности. Но это не совсем так. Строчка Вяч. Иванова фонетически имитирует звон, у Балтрушайтиса речь идет о пасхальных колоколах, «вселенская хвала» в вешнем храме — это перезвон Светлого Воскресения, самого торжественного праздника православной церкви. В пасхальную ночь полагалось на особый манер бить в колокола — звоном наполнилась русская земля, и большие города, и малые деревни.

Колокольный звон постоянно сопровождал жизнь русского человека. «Сорок сороков» московских церквей, чей трезвон плыл над городом, смешиваясь в самых причудливых сочетаниях, или слабый голос бедной сельской церкви — все это были части старорусской уличной «симфонии», включавшей и стук экипажей, и цокот копыт, и крики разносчиков, и многое другое, безвозвратно канувшее в прошлое. Колокол занимал среди этих звуков особое место. Звук храма, он символизировал высшее, божественное начало, православную веру и историческую память.

В русской церкви, не допускавшей в богослужение инструменты, колокольный звон приобрел большое значение. Колокольная, обычно стоявшая отдельно от храма, содержала целый набор колоколов, различавшихся по высоте — от самых могучих, издававших низкие звуки, до небольших, так весело тренькавших в праздничной службе. Подобрать колокола должным образом было великим искусством, да и к звонарному делу подходил не всякий. К колоколам относились как к живым существам, имеющим «тело» и «язык», в звуке слышали душу колокола. В старину неугодный колокол приговаривали к плетям, вырыванию языка и ссылке. Такая кара постигла колокол Углича, созвавший народ после убийства царевича Димитрия. После казни колокола Углич пришел в запустение.

Колокольный звон бывал разным, это зависело от его назначения: праздничный, свадебный, погребальный, набатный. А еще были бубенцы ямщицких троек, залиvistый перезвон валдайских колокольчиков.

В русскую профессиональную музыку колокол проник вместе с национальной темой. Впервые это произошло в эпилоге оперы М. И. Глинки *Жизнь за царя*, где изображен праздник на Красной площади в Москве по случаю коронации Михаила, первого царя из династии Романовых. Народ славит молодого государя, шествует духовенство в праздничных ризах, несется торжественный колокольный звон. Гениальное глинкинское «Славься, славься, наш русский царь» — не просто бытовая картина, подражание реальности. И хор, и колокольный трезвон превращаются в символ Руси, ее героической истории и государственной мощи.

По этому пути пошли композиторы — наследники Глинки в деле создания русской национальной музыки. Можно вспомнить исключительную по силе сцену коронации в *Борисе Годунове* М. П. Мусоргского, увертюру *Светлый праздник* Н. А. Римского-Корсакова, кантату *Москва* П. И. Чайковского и многие другие замечательные примеры. В некоторых случаях использовались настоящие церковные колокола — такая натуральная звонница до сих пор входит в оркестры крупных русских оперных театров. Но чаще колокольный звон имитируется оркестровыми инструментами.

Изобретательность русских композиторов создала целую энциклопедию таких приемов, очень различных по характеру. Естественно, различался и результат. Торжественный коронационный звон во славу царя Бориса включает в себе глубокую трагическую ноту, как бы предвещающая погребальные колокола финальной сцены. Со временем инструментальная палитра становилась все изощреннее, все изысканнее звучали оркестровые «колокола», «построенные» с помощью духовых и ударных инструментов, позднее открытые и в фортепианных, и в хоровых звучаниях.

В новой музыке рубежа веков колокольные тембры все чаще употребляются свободно, вне сюжета или программы. Они проникают в чистую инструментальную музыку и слышатся теперь как традиционный признак русского стиля. У Скрябина звоны приобретают значение символа. Отдаленные, смутно-приглушенные колокола звучат мистически-загадочно, подобно звуковым сфинксам. Совсем другие — как будто заполняющие вселенную колокола экстаза.

Настоящим классиком колокольности стал Сергей Васильевич Рахманинов. Наверное, первым это заметил В. В. Стасов — маститый музыкальный критик, и на склоне лет чуткий к композиторской молодежи: «Не правда ли, Рахманинов очень свежий, светлый и плавный талант с новомосковским, особым, отпечатком, и звонит с новой колокольни, и колокола у него новые». Колокольность у Рахманинова кажется безграничной по своим возможностям, она может выразить все: и весеннее ликование «без конца и без краю», и грустную бесконечность русской равнины с удаляющимся звоном бубенцов, и грозовой, набатный зов надвигающейся беды, и суровое мужество противостояния судьбе. Колокольность вплетена в музыкальную ткань, она разная по окраске, ритмическому рисунку, тембру — в звонницу может превратиться изумительное рахманиновское фортепиано. Наконец, колокола превращаются в метафору человеческой жизни.

В 1913 году Рахманинов завершил поэму для оркестра, хора и солистов *Колокола*, на стихи Эдгара По в переложении Бальмонта. Четыре ее части — четыре рода колоколов-символов, сопровождающих человека от колыбели до могилы: молодые бубенцы мчащихся саней — золотой свадебный звон — грозный набат, вестник беды — погребальное оплакивание. Ни герою, ни философу, ни поэту, ни

тирану не дано вырваться из predetermined крута. Примиряет лишь музыка, феерическое богатство колокольных звучностей, переливающийся дивными красками рахманиновский оркестр.

Через несколько лет колокольный звон почти совсем исчез из русской жизни. Советская власть повела решительную борьбу с «религиозным дурманом» и «пережитками прошлого». Храмы закрывались, в их помещениях устраивались Дома культуры или просто склады. Согласно плану реконструкции Москва лишилась своих «сорока сороков», уцелели считанные церкви и лишь в единичных сохранилась служба. Колокольни тоже подверглись разорению, а подчас и просто разграблению. Известно, например, что когда при строительстве Библиотеки имени Ленина в Москве понадобилось 100 тонн бронзы для украшений-горельефов, то на них были пущены старинные колокола восьми московских церквей. Колокольный звон постепенно стал чуть ли не экзотикой, и старинное искусство звонарей стало вымирать.

Только в 1960-е годы вновь зазвучали колокола. Сначала как музейные экспонаты в старых русских городах, превратившихся в туристические центры, — в Суздале, в Ростове Великом с его знаменитой звонницей. Затем, с постепенным возрождением возвращенных храмов колокольный благовест перестал быть редкостью. Но вряд ли он станет звучащим символом уже нынешней России...

В советской музыке колокольные звучания продолжали жить в той мере, в какой она сохраняла связь с классической традицией. Особенно если это диктовал сюжет. Торжественные звонные аккорды встречают победителя Ледового побоища при въезде во Псков — в кантате С. С. Прокофьева *Александр Невский*. Набат военных бедствий звучит во Второй симфонии А. И. Хачатуряна, тоже во многом наследника русской классики. Симфония так и называется — «с колоколом». Но вот в музыке Д. Д. Шостаковича колокольные тембры редки. Наверное, это не случайно. Композиторский слух Шостаковича был очень чуток к тому, что называют «интонацией эпохи». А интонацией эпохи колокольность быть перестала.

Но вот пришел художник, вновь услышавший колокола как образ России. Казалось бы, этого уже не могло случиться. Георгий



Васильевич Свиридов — речь идет о нем — вырос и получил образование в советское время, прежний быт и жизненный уклад дошел до него лишь в разрозненных обрывках. Ведь даже русская классика существовала тогда в урезанном виде, лишенная своей важной части — духовных произведений. Но возрождение состоялось. В *Поэме памяти Сергея Есенина* слушателей поразил не только трагический, далекий от хрестоматийного глянца образ поэта, еще недавно полузапретного. Поразил глубоко русский тон музыки, так отвечавший есенинскому поэтическому слову. И не последнюю роль играли здесь колокольные звучания. Бедный колокол деревенской церкви в открывающей поэму песне тенора:

Край ты мой заброшенный,
Край ты мой, пустырь,
Сенокос некошенный,
Лес да монастырь.

Строгий погребальный звон:

Я — последний поэт деревни...

И наконец, трагический набат финала, величественная картина вселенской гибели:

Небо — как колокол,
Месяц — язык.
Мать моя Родина,
Я большевик.
<...>
Крепкий и сильный,
На гибель твою
В колокол синий
Месяцем бью.

Многое в свиридовской колокольности — от Рахманинова. В *Курских песнях*, блестящей обработке старинных областных напевов, колокольные звучания тоже становятся символом земного пути человека. Они сопровождают героиню-крестьянку от светлых надежд девчества к венчанию и семейной жизни, в звончатой колокольной стихии находит отраду ее изболевшее сердце. Звуковые находки Свиридова замечательны. Например, в свадебной песне *В городе звоны звонят* гулкий басовый удар колокола

изображают арфа, фортепиано, там-там и низкие струнные инструменты. Вслед за Свиридовым пошли и молодые композиторы. Самые разные колокола зазвучали тогда в русской музыке — как образ родины, который хотелось открыть под наслоениями времени. Так реставратор постепенно добирается до древней фрески, погребенной под позднейшими изображениями.

Колокольность вернулась в русскую музыку. И — после Свиридова — даже несколько примелькалась, стандартизировалась. Может быть, колокола ждут нового Рахманинова?

Музыка в храме

Колокольный благовест звал в храм, к церковной службе. Что же встречало там русского прихожанина начала XX столетия?

Примерно то же, что и его предка сто, двести, триста лет назад. Иконы, фрески на стенах, теплящиеся свечи, каждение благоговениями и, наконец, музыка. Но музыка не такая, которую образованный горожанин мог услышать в концерте, и не та, которой обучали его детей приходящие на дом учителя. Непохожа она и на крестьянскую песню, и на романсы обитателей подвалов и чердаков. От всего этого музыка храма отличается особым возвышенным строем, она спокойна и созерцательна, в ней нет резких контрастов, и непосвященному она может показаться даже однообразной. Но главное: православный храм не знает инструментов, допускается только пение. «Гудение бездушных оргáнов» — дьявольское изобретение, «латинская ересь» (то есть католическая), которую никогда не примет церковь истинная, православная. «Чистота души, как в зеркале, отражается в пении, поющий не в состоянии сотворить зло; ангельское пение — благодать недоступная, но желанная». Воспевать Господа заповедал Иисус Христос, по слову Апокалипсиса: «И глас изыде от престола, глаголющ: пойте Богу нашему вси раби Его...».

Поется, в сущности, вся служба. Даже чтение Евангелия и псалмов распевно. Его интонации не должны иметь ничего общего с бытовой речью. Отличительными свойствами церковного

чтения являются «благоговение, умиленность и певучесть». Голос опирается на определенную высоту, допуская небольшие колебания вверх и вниз и подчеркивая важные слова, а также окончания фраз усилением распевности. Хору должно быть удобно вступать после чтения.

Хоровое пение прославляет течение службы краткими фразами «Господи, помилуй» и более развернутыми музыкальными эпизодами. К началу XX столетия православное пение почти полностью утратило связь с древними истоками, в прежнем, допетровском варианте оно сохранилось только у старообрядцев. Официальное церковное пение постепенно эволюционировало, приспособляясь к меняющимся вкусам и представлениям о «благоговейном». Но происходило это медленно и не всегда удачно. Православное богослужение строго придерживалось традиции, новшества лишь ограниченно проникали в храм. Но это не означало настоящего сбережения древностей. Старинные храмовые росписи грубо поновлялись, старинные напевы обрабатывались без оглядки на их исконную природу. После реформ середины XIX столетия в русском храме надолго утвердился «стиль Придворной певческой капеллы», опиравшийся на западные нормы «школьной» гармонии, нарушавшие своеобразие древних мелодий. То же самое происходило тогда и с народной песней: ею восхищались, ее записывали, но, публикуя в сборниках, нещадно искажали, приписывая к ней «правильные» аккорды «штампованного и давно омертвевшего» «строного стиля». Б. Асафьев говорит даже о «полном окаменении официального придворного стиля».

К концу XIX века противоречие храмовой музыки сформировавшимся новым художественным требованиям стало ощущаться особенно сильно. Ведь в это время в русской музыке уже давно существовал самобытный национальный стиль, преодолевший зависимость от школьного академизма. Стремление обновить церковный ритуал было частью и более широкого духовного процесса, захватившего русское общество.


Во второй половине XIX столетия в духовной жизни России становятся заметными сдвиги в сторону религиозной философии, или «светского богословия», как определил его в своих *Очерках по истории русской культуры* П. Н. Милюков. Другое, несколько незримое, наименование «богоискательство» закрепилось в со-

ветское время. Главной в «светском богословии» была потребность свободного философского исследования религиозных вопросов, которое могло бы укрепить и веру, и знание. Тем более что к этому времени ясно обозначились упадок уровня образованности и измельчание религиозного чувства высшего духовенства. Но нетрудно предвидеть, какова будет реакция официальной церкви, давно превратившейся в консервативное, сросшееся с государственным управлением учреждение.

Религиозное обновление воплотили две крупные личности — Лев Толстой, проповедовавший нравственное самосовершенствование человека, и Владимир Соловьев, который выдвинул цель высшего синтеза науки, философии и религии, при главенстве последней. Центральный для христианства догмат воплощения Бого-человека Иисуса Христа Соловьев толковал неканонически: не как однократное событие, а как постоянный процесс, как общий путь спасения человечества и вместе с ним одухотворения всего мира.

В обоих случаях реакция официальной церкви была похожей. Философия Соловьева сочтена сектантской и еретической, Толстой осужден отлучением от православия. Аналогичная судьба постигла Религиозно-философское общество Мережковских, основанное осенью 1901 года в Петербурге (в Москве тоже было подобное) и уже в 1903 году запрещенное К. Победоносцевым, всесильным обер-прокурором Синода. Целью Общества провозглашалось возрождение России на религиозно-философской почве, одной из предпосылок которого должно было стать сближение церкви и интеллигенции. Как видно, ничего из этого не получилось.

Но сами формы церковной жизни продолжали существовать для всех. Магическое значение обряда традиционно почиталось на Руси. Сама древность службы, устоявшийся ритуал, священный церковно-славянский язык, далекий от повседневности — все это нередко становилось источником поэтических переживаний. Вот Андрей Белый вспоминает о московском праздничном богослужении: «Беленькая чистенькая церковка с серебряными главами приветливо гудела во славу Св. Троицы. Пели *Иже херувимы*. Лучи

 солнца врывались сквозь узкие окна и почивали на сияющих ризах; мелкий дымок фимиама мягко стлался в солнечных лучах».

А вот стихотворение Ивана Бунина:

Любил я в детстве сумрак в храме,
Любил вечернею порой
Его, сияющий огнями,
Перед молящейся толпой;
Любил я всеобщее бденье,
Когда в напевах и словах
Звучит покорное смирение
И покаяние в грехах.

<...>

И в час, когда хор тихо пел
О Свете Тихом, — в умиление
Я забывал свои волненья
И сердцем радостно светлел...

Особый характер православного ритуала тонко ощущал и осмысливал священник Павел Флоренский, философ и ученый-энциклопедист. В статье с характерным названием *Храмовое действо как синтез искусств* он описывает православную службу, по сути, как воплощенный идеал символистской мистерии, как «первоединоую деятельность», соединяющую изображение, музыку, искусство огня, дыма, запаха, одежды, пластику движений и жестов. Флоренскому видится здесь чудом сохранившийся образ античности, «единственная прямая отрасль древнего мира, в частности — священной трагедии Эллады».

Русские музыканты, задавшиеся целью обновить храмовое пение, тоже чувствовали его древние корни. Вряд ли античные — скорее, более близкие. Обновление означало возвращение к подлинности русской песенной традиции. Александр Дмитриевич Кастаньский, признанный глава нового движения, говорил о задаче «идеализации подлинных церковных напевов, претворении их в нечто музыкально-возвышенное, сильное своей выразительностью и близкое русскому сердцу типичной национальностью».

Кастаньский был еще и великим знатоком народного творчества. В русской песне он слышал не только красивую мелодию, которую надо было «обработать» как сырой продукт, снабдив более

или менее подходящими аккордами. Он воспринимал песню в целом, со всеми ее подголосками, сопровождающими мелодическими линиями, «неправильными» звучаниями. И точно так же он понял и воссоздал древние храмовые напевы, освободив их от пут «школьной» гармонизации, такой далекой от их подлинной сущности. Поначалу его церковные хоры, публиковавшиеся с конца 1890-х годов, вызывали недоумение, но довольно скоро начали внедряться в церковную практику. Так постепенно сложилась Московская школа церковного пения, к которой мы можем причислить еще несколько славных композиторских имен: это А. Т. Гречанинов, П. Г. Чесноков, А. В. Никольский и, наконец, С. В. Рахманинов.

Московская школа сформировалась вокруг Синодального хора и училища при нем, располагавшегося на Большой Никитской, рядом с консерваторией. Прекрасный зал с великолепной акустикой (в настоящее время это Рахманиновский зал консерватории) словно создан для хоровых звучаний. Синодальное училище церковного пения готовило певчих — мальчиков и юношей. Окончившие полный курс становились руководителями церковных хоров — регентами. Синодальный хор, официально образованный в 1721 году, но фактически существовавший со времен Ивана Грозного, к концу XIX века стал украшением русской музыкальной жизни. Хор постоянно пел на службах в Успенском соборе Московского Кремля и, кроме того, выступал в духовных концертах. Его гастрольные выступления за рубежом в 1911–1913 годах произвели сенсацию. Регентом был тогда Н. М. Данилин, крупнейший мастер хорового дела. До него этот пост занимал Кастаньский, долгое время преподававший в Синодальном училище и позднее его возглавивший.

Практика хорового пения, композиторское творчество и научное изучение русской певческой культуры сосуществовали в Синодальном училище в полном согласии. Руководивший училищем в 1890-е годы С. В. Смоленский, замечательный музыкант и исследователь, придерживался мнения о родстве древнего православного пения и русской народной музыки. Этот теоретический тезис практически воплощали в жизнь сотоварищи-композиторы. И не

случайно на титуле гениальной рахманиновской Всенощной стоит посвящение: «Памяти Степана Васильевича Смоленского».

Усилиями Кастальского и других композиторов Московской школы сформировалось прекрасное хоровое искусство. Богатейшее наследие храмовой музыки прошлых веков начало очищаться от чуждых наслоений. Но не просто реставрация занимала мастеров. На традиционной основе они строили новое певческое искусство, близкое современному русскому слуху и русскому сердцу — лирически задушевное, теплое по тону, порой сентиментальное, проникнутое искренним религиозным чувством. Его основой стала мелодическая осмысленность каждой интонации. Произнесение слова, очертания и долгота фразы определялись естественным человеческим дыханием. Новыми и свежими красками заиграло само хоровое звучание, неповторимый колорит приобрели разные группы голосов, от небесно звонких дискантов до глубоких сочных басов знаменитых синодальных октавистов (так называются певцы, способные петь на октаву ниже обычных басов).

В руках талантливых композиторов преобразилось хоровое письмо, сложились приемы настоящей хоровой «инструментовки», способной соперничать с красками симфонического оркестра — контрасты могучих аккордовых массивов и нежнейшей акварельной звукописи, чередование слитных мелодических фраз и переключек разных групп хора. Или такой, особенно любимый московскими композиторами прием: солирование корифея, сопровождаемое хором, который поет тот же текст, но иначе, сокращенно, вторя как эхо или мелодически варьируя солиста. Так звучит молитва *Ныне отпущаеши* из Всенощного бдения Рахманинова: проникновенное соло тенора на фоне словно бы отдаленного колокольного звона, которому подражает хор, поющий с закрытым ртом. Эта молитва — один из самых лирических моментов службы. Согласно Евангелию, ее произнес престарелый Симеон Богоприимец, увидевший младенца Христа и испросивший у Него благостной кончины «по закону Твоему с миром» — ибо чего больше желать смертному, узревшему лик Спасителя?

Другой, тоже знаменитый пример солирования — в Литургии Гречанинова: «...Когда я дошел до *Верую*, я задумался... И вдруг мне пришла оригинальная и вместе с тем очень простая мысль: поручить весь текст символа веры алыгу, который не поет, а читает текст, вроде как монастырские канонархи, а хор благоговейным шепотом отте-

няет в простых красках гармонии содержание данного места, все время с одним словом „верую“, а в конце „исповедую“ и „чаю“...».

Сольные эпизоды придавали службе особенно задушевный характер. Мы ощущаем его в стихах Блока, поэтически возвышенно и в то же время жизненно конкретно воплотивших эту новую черту русской православной службы:

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.

Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.

Новое церковное пение, созданное композиторами Московской школы, в сущности, совершило тихую революцию в русской православной службе. Музыкантам удалось сделать то, что не получилось у философов и посетителей вечеров Религиозно-философского общества. Удалось, возможно, потому, что почти все композиторы были так или иначе вовлечены в церковную жизнь и ее проблемы. Некоторых и происхождение, и семейная традиция связывали с храмом: большинство композиторских и регентских фамилий говорит о принадлежности к духовному сословию.

Произведения Кастальского, Рахманинова, Гречанинова, наверное, естественнее всего прозвучали бы в храмах, расписанных и изукрашенных современными им художниками, Виктором Васнецовым или Михаилом Врубелем. Они тоже стремились обновить обстановку церковной службы и многого достигли, особенно в храмах Киева. Весь этот «православный ренессанс» со временем мог укрепиться и принести богатые плоды. Но ему был отпущен слишком краткий жизненный срок.

В 1918 году Синодальный хор официально закончил свое существование. Новой власти он не только не понадобился, но и мешал



как источник «религиозного дурмана». Да и службы в Кремле прекратились. Синодальное училище церковного пения было преобразовано в Московскую народную хоровую академию, через несколько лет вошедшую в состав Московской консерватории. Кастальский перестал писать духовную музыку и сосредоточился на хоровых обработках и сочинениях на революционную тему. Он искренне стремился трудиться на благо народа, развивать рабоче-крестьянскую хоровую культуру и успел здесь многое сделать до своей смерти в 1926 году. Но трудно представить, что он не вспоминал — с сожалением — свои духовные хоры, бесследно исчезавшие из русской жизни.

Отпевали Александра Дмитриевича его бывшие коллеги по Синодальному училищу. Литургия в этот день вся состояла из сочинений Кастальского. По дороге на Новодевичье кладбище провожающие время от времени пели *Вечную память*. «Тогда еще была такая возможность», — замечает мемуарист. Через шесть лет наступила «антицерковная пятилетка».

Гонения на церковь остановили естественную эволюцию православной музыки. Она начала хиреть, как и колокольный звон. Композиторская деятельность в храме замерла, почти никто не решался, а позднее уже и не умел работать в церковных жанрах. Церковь стремилась спасти то, что еще оставалось, а все остальное казалось ненужной роскошью. Поэтому через семьдесят лет, когда церковная жизнь начала понемногу возрождаться, храмовая музыка оказалась почти в той же точке, откуда она когда-то начинала свой подъем в конце XX века.

Традиция духовной музыки была унесена в эмиграцию. Для многих русских, вынужденных покинуть родину, православная церковь стала оплотом утраченной России, в ее лоно вернулись многие, прежде равнодушные к вере и церковному обряду. Поэтому духовная музыка продолжала жить: ее исполняли в русских церквях Парижа и Нью-Йорка, появлялись новые сочинения и обработки, правда, уже не столь многочисленные, как прежде в России. Рахманинов духовных произведений больше не писал. Три хора в разное время создал Стравинский. Активнее всех работал в этой сфере Гречанинов, в 1925 году поселившийся в Париже, а с приближением войны эмигрировавший в США, где и закончил свой путь в 1956 году, на девяносто втором году жизни.

Однако эволюция Гречанинова вывела его за рамки чистой православной традиции. Это произошло еще на родине, о чем он позднее рассказал в автобиографической книге *Моя жизнь*, законченной в Нью-Йорке незадолго до смерти. «Написав две литургии, *Страстную Седмицу*, Всенощную и несколько больших сложных хоров... я исчерпал в них все технические возможности, какие только может дать хор а cappella (без сопровождения). Хор симфонизирован, что же дальше? Куда идти, как расширить средства выражения в духовной музыке, к сочинению которой меня всегда тянуло? Мне пришла тогда в голову идея написать псалом для хора с сопровождением оркестра...

Церковь наша ежедневно возносит Богу моление о соединении церквей, но ведь соединение возможно лишь при условии взаимных уступок. А попробуйте заговорить с православным о введении в нашу церковь органа, он вас сочтет за великого грешника и еретика. И вам не поможет, если вы сошлетесь даже на текст Св. Писания:

Хвалите Бога во святых его...
Хвалите Его во гласе трубнем,
Хвалите Его во псалтири и гуслех.
Хвалите Его в тимпане и лице,
Хвалите Его во струнах и органе...
Хвалите Его в кимвалех восклицания.
Всякое дыхание да хвалит Бога Господа.

Вышеприведенный текст *Хвалите Бога* я именно и выбрал для своего первого опыта в этом роде...».

Реформировать столь радикально православный обиход Гречанинову, конечно, не удалось, и его сочинения с органом и другими инструментами в русское богослужение не вошли (правда, некоторые из них, такие, как Демественная (то есть «домашняя») литургия, имели и канонический, чисто вокальный вариант).

Любопытно, что цитированный Гречаниновым 150-й псалом вдохновил и другого русского композитора: Стравинский положил его текст, но в латинской версии, в основу финальной части *Симфонии псалмов*, проникнутой отголосками русской церковной

О музыки. Вообще этот псалом — великий соблазн для композитора, нечто вроде библейского «руководства по инструментовке»: псалтырь — это древняя арфа, кимвал — тарелки, тимпан — литавры, «в лице» означает «хором».

За рубежом Гречанинов начал писать и католическую музыку, мессы и мотеты для хора в сопровождении органа. Первая из них, *Missa festiva* (Праздничная месса) получила в 1937 году премию и позднее исполнялась в главном храме Парижа — соборе Нотр-Дам хором в двести человек, под управлением автора. Успех побудил Гречанинова сочинить следующую, большую мессу, названную им Экуменической, то есть Вселенской. В ней композитор ввел в католическую литургию попевки православного богослужения, а также мелодику еврейской службы. Исполнение Экуменической мессы в Америке имело большой резонанс и передавалось по радио.

Создавая свой музыкальный «дом молитвы для всех народов», Гречанинов не был одинок в русской музыке. Еще в 1917 году в Петрограде прозвучало *Братское поминовение* А. Кастальского, кантата в честь героев, павших в Первую мировую войну. Его по аналогии можно назвать Экуменическим реквиемом. В *Братском поминовении* соединились черты русской панихиды, католической заупокойной мессы, английской и американской церковной службы и даже, в двух оркестровых интерлюдиях, японской и индийской музыки. Этот беспримерный опыт предвосхитил не только Мессу Гречанинова. *Братское поминовение* предсказало многие явления музыки XX века, основанные на сознательном сплаве различных религиозных традиций. На русской почве плодом этой тенденции много позже стала Четвертая симфония Альфреда Шнитке, законченная в 1984 году. Музыкальное повествование о земной жизни Богоматери соединило в ней мелодии в духе иудейской, католической, протестантской и православной службы.

Духовная музыка композиторов русского зарубежья постепенно начала возвращаться на родину. К сожалению, никто из них не дожил до этого долгожданного времени. Все они, как Гречанинов, мечтали вернуться хотя бы своей музыкой: «Мне так хотелось бы, чтобы они (хоры. — С. С.) распевались и у меня на Родине, с которой духовно я не расстаюсь никогда».

О, Русь моя... С. В. Рахманинов (1873–1943)

На московской музыкальном небосклоне рубежа веков вспыхнули, почти одновременно, две яркие звезды: Александр Скрябин и Сергей Рахманинов. Их многое объединяло. Почти ровесники, они вместе учились у лучших московских профессоров и уже в студенческие годы заставили говорить о себе. Оба обладали выдающимся пианистическим дарованием и обещали со временем стать крупными композиторами. Но внешнее сходство таило глубочайшие внутренние различия, и неслучайно впоследствии Рахманинова и Скрябина так часто противопоставляли друг другу, считая чуть ли не антиподами.

Сергей Васильевич Рахманинов родился 20 марта/1 апреля 1873 года в Новгородской губернии, в имении при селце Семенове Старорусского уезда, полученном его матерью в приданое. Дворянский род Рахманиновых принадлежал к числу знатных русских фамилий, исчисляя свою историю от XIV–XV столетий. Рахманиновы гордились многими славными именами, главным образом ратных людей — военная профессия была в роду традиционной. Дед будущего композитора, Аркадий Александрович Рахманинов, тоже поступил в армию и позднее участвовал в русско-турецкой войне. Но вскоре он вышел в отставку: не военная карьера занимала его, а музыка. Поселившись в своем тамбовском имении, Аркадий Александрович полностью посвятил себя фортепианным занятиям и стал со временем прекрасным пианистом. Он писал и музыку — в принятой тогда салонной манере. Его сын Василий Аркадьевич, служивший в Гродненском гусарском полку и вышедший в отставку в чине штабс-ротмистра, тоже отличался музыкальным дарованием. Но его успехи были куда скромнее и ограничивались светским кругом. После женитьбы на дочери новгородского генерала Любови Петровне Бутаковой он поселился в деревне и занялся хозяйством. Однако к этой деятельности Василий Аркадьевич был мало приспособлен, широкий образ жизни и неопытность в делах за несколько лет разорили семью. В 1880 году Рахманиновы переехали в Петербург, где Василий Аркадьевич поступил на службу.

Раннее детство Сережи прошло в имении Онег, на берегу Волхова, в деревенском приволье и поэзии северной русской природы. Позднее он часто вспоминал свой детский рай, его звуки, запахи, пейзажи, теплую семейную жизнь в большом доме. В то время у Рахманиновых было четверо детей, позднее родились еще двое.

Сережа очень рано обнаружил музыкальные способности. Первой учительницей четырехлетнего мальчика была мать. Он делал большие успехи и вскоре уже развлекал гостей своей игрой на фортепиано. В Петербурге занятия продолжились, и в 1882 году девятилетний Сережа был принят на младшее отделение консерватории.

Вскоре семейная жизнь родителей разладилась, и в 1885 году они окончательно расстались. Любовь Петровна, занятая воспитанием младшего сына, не могла уделять Сергею должного внимания, и мальчик совершенно отбился от рук. На третий год он с треском провалился на экзаменах по общеобразовательным предметам и лишился стипендии. Его будущность оказалась под угрозой.

Спас положение двоюродный брат Сергея — молодой пианист Александр Зилоти, случайно приехавший в то время в Петербург. Он посоветовал Любове Петровне перевести сына в Московскую консерваторию и отдать в руки Николая Сергеевича Зверева.

Зверев, весьма колоритная фигура музыкальной Москвы, был в то время профессором младших классов Московской консерватории и очень известным частным педагогом. Кроме того, в его доме постоянно жили два-три юных таланта, которых он не только учил игре на фортепиано, но и полностью содержал, заботясь также об их воспитании и духовном развитии. Дисциплина в доме Зверева была строжайшей, каждый из учеников имел четкое расписание занятий. Николай Сергеевич ревностно следил за успехами своих питомцев в консерватории, посещая экзамены по всем предметам. «Зверята», как их называли в Москве, непременно присутствовали на всех заметных концертах и спектаклях Москвы. «Мы не пропускали ни одной премьеры ни в Малом, ни в Большом театре, — вспоминал впоследствии Рахманинов. — Посещали все спектакли с участием иностранных знаменитостей, гастролировавших в Москве. Само собой разумеется, что мы не пропускали ни одного хорошего концерта. Надо ли говорить о том, как расширялся наш артистический кругозор с помощью такого метода воспитания».

К сожалению, Николай Сергеевич отличался редкой вспыльчивостью, и через три года это привело к конфликту с учеником, которым он так гордился. Как-то в разговоре, рассердившись, Зверев замахнулся на Сергея — рукоприкладство было его привычкой. Но шестнадцатилетний юноша твердо сказал, что Зверев не смеет его бить. Перенести такое заявление учитель не смог, и Рахманинову пришлось покинуть его дом. Они помирились только через три года, в день окончания Рахманиновым консерватории. Растроганный успехом бывшего питомца, Зверев расцеловал его и подарил свои золотые часы. Рахманинов хранил их всю жизнь.

Окончание консерватории действительно стало триумфом молодого музыканта. Он получил на выпускных экзаменах высшие баллы как композитор и пианист и был удостоен большой золотой медали. В качестве дипломной работы Рахманинов представил одноактную оперу *Алеко*, написанную по мотивам поэмы Пушкина *Цыганы*. Девятнадцатилетний композитор написал ее за семнадцать дней вместо отведенного на это месяца, чем немало поразил своего профессора по свободному сочинению А. С. Аренского. Сыгранная автором на экзамене опера увенчалась пятеркой с плюсом и рекомендацией к постановке.

Молодой Рахманинов вообще сочинял очень быстро и легко. «Сочинение не требовало от меня ни малейших усилий: писать музыку было для меня так же естественно, как говорить, и часто моя рука еле-еле успевала уследить за ходом музыкальной мысли». Еще в консерваторские годы из-под пера Рахманинова вышло несколько значительных сочинений: среди них популярный Первый концерт для фортепиано с оркестром и совершенно зрелые романсы, известные ныне любому певцу: *О нет, молю, не уходи*, *В молчаньи ночи тайной*.

Волна триумфа увлекает молодого композитора все дальше. Осенью Рахманинов заканчивает Пять пьес для фортепиано (Элегия, Прелюдия, Мелодия, *Полишинель*, Серенада), которые сразу и навсегда становятся любимыми у пианистов всех поколений. Им предстояло покорить мир, в особенности Прелюдии, которую постигла, как выразился один из современников, «убийственная

популярность». В газете *Новости дня* пьесы были названы шедеврами. Сочинения едва окончившего курс композитора начинает издавать уважаемая московская фирма *Гутхейль*. Ее тогдашний владелец Карл Александрович Гутхейль становится преданным другом и горячим почитателем творчества Рахманинова.

27 апреля 1893 года в московском Большом театре состоялась премьера *Алеко*. Продвижению оперы на сцену очень помог Чайковский, которому она чрезвычайно понравилась. Чайковский вообще высоко ставил талант Рахманинова. На репетиции он предложил двадцатилетнему коллеге: «Я только что закончил оперу *Иоланта*, в ней всего два акта, которых не хватит, чтобы заполнить вечер. Вы не возражаете, чтобы моя опера была исполнена в один вечер с вашей?». «Это были его буквальные слова», — вспоминал Рахманинов, навсегда запечатлевший в памяти доброту и деликатность великого композитора.

На премьере Чайковский также всячески подчеркивал свое одобрение, горячо и демонстративно аплодируя из директорской ложи. Несколько номеров *Алеко* бисировали, автора вновь и вновь вызывали на сцену.

Осенью того же 1893 года *Алеко* был поставлен в Киеве. Первыми двумя спектаклями дирижировал автор. Через несколько дней после киевской премьеры Рахманинов получил телеграмму, извещавшую о скоропостижной кончине Чайковского. Убитый горем, он вернулся в Москву. Через полтора месяца Рахманинов закончил Элегическое трио *Памяти великого художника* — точно так же называлось трио Чайковского, написанное на смерть Николая Рубинштейна. Вскоре Элегическое трио прозвучало в концерте с участием автора.

Концертная деятельность Рахманинова вплоть до Первой мировой войны была почти исключительно сосредоточена на собственных сочинениях. Чужой музыки он тогда не играл и, по-видимому, не собирался превращаться в концертирующего пианиста. По окончании консерватории одно время он давал уроки, но не любил, да и не умел это делать. Дело жизни было сочинение музыки. Тут и подстерегало Рахманинова жестокое разочарование.

В августе 1895 года молодой композитор закончил симфонию — свое первое сочинение в самом важном для европейской музыки жанре. «Мне казалось, что не существовало ничего, что

было бы мне не по силам. Легкость, с которой я сочинял симфонию, еще прибавила мне гордости за себя и уверенности в своих возможностях». Даже прохладный отзыв Танеева, которому Рахманинов показывал все свои новые сочинения, не остудил энтузиазма молодого автора. Симфония впервые прозвучала в Петербурге 15 марта 1897 года и успеха не имела. В сущности, это был полный провал. Правда, исполнение оказалось ниже всякой критики (дирижировал А. К. Глазунов). Но уже на репетициях Рахманинову открылись недостатки симфонии «во всей своей ужасающей наготе». Концерт превратился для него в настоящую пытку, и к концу его Рахманинов, по собственному признанию, был уже другим человеком.

Приговор петербургских музыкантов усугубил катастрофу. «„Извините, но я вовсе не нахожу эту музыку приятной“, — сказал мне Римский-Корсаков на репетиции в своей сухой и безжалостной манере». Через два дня после премьеры композитор Цезарь Кюи, патриарх петербургской критики, опубликовал разгромную рецензию: «Если бы в аду была консерватория, если бы одному из даровитых ее учеников было задано написать программную симфонию... и если бы он написал симфонию вроде симфонии г. Рахманинова, то он бы блестяще выполнил свою задачу и привел в восторг обитателей ада...».

Спустя двадцать лет, более трезво оценивая свое детище, Рахманинов признавал, что при всех недостатках «кое-где там есть недурная музыка». Но остался непреклонен: «симфонию не покажу и в заведении наложу запрет на смотрины». Партитура исчезла и лишь в 1940-е годы была восстановлена по оркестровым голосам, сохранившимся в библиотеке Петербургской/Ленинградской консерватории. В 1945-м, победном году Первая симфония Рахманинова вновь прозвучала в концерте и позднее была издана.

«После Первой симфонии... я был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отнялись и голова, и руки». Рахманинов пришел к мысли совсем бросить сочинять. Им овладела апатия, и целых полгода он ничего не мог делать — лишь давал фортепианные уроки, чтобы как-то существовать.

Помощь пришла с неожиданной стороны. Известный московский богач и меценат Савва Мамонтов основал в Москве на свои средства частную оперу, которая была призвана оживить музыкально-театральную жизнь России, замороженную рутинной, безраздельно царившей на императорских сценах. Мамонтов, сам не чуждый искусству — он недурно пел, играл на фортепиано, в его режиссуре шли некоторые спектакли, — привлек в свой театр выдающиеся художественные силы. Спектакли шли в оформлении Виктора и Аполлинария Васнецовых, Михаила Врубеля, Исаака Левитана, Константина Коровина, ведущие партии пели Вера Петрова-Званцева, Антон Секар-Рожанский, Надежда Забела-Врубель — несравненная Снегурочка и Волхова, для которой Римский-Корсаков написал свою Царевну-Лебедь (*Сказка о царе Салтане*) и Марфу (*Царская невеста*). В Мамонтовской опере возшла звезда великого Федора Шаляпина, который спел на ее сцене практически весь свой репертуар.

Мамонтов предложил Рахманинову место второго дирижера, которое молодой композитор занял в октябре 1897 года. Рахманинов был благодарен Мамонтову, который отвлек его от апатического прозябания. Мамонтова не смутило, что Рахманинов совершенно неопытен как дирижер: он верил в его талант. На первых порах с Рахманиновым действительно случались курьезы. Так, на репетиции *Жизни за царя* «пока играл оркестр, все шло прекрасно, но как только вступали певцы, происходила полная катастрофа и воцарялся хаос». Молодой музыкант наивно полагал, что раз певец поет выученную им партию, то он и всю оперу знает не хуже, чем дирижер. Зачем же тогда показывать ему, где надо вступить?

Рахманинов, конечно, освоился с дирижерским ремеслом, и солистам стало удобно с ним петь. Очень скоро он был признан в Москве как выдающийся интерпретатор русской и зарубежной оперной классики, составлявшей основу репертуара частной оперы. Работать Рахманинову приходилось очень напряженно: новый спектакль шел каждые две недели, а то и чаще. После дебюта 12 октября в опере К. Сен-Санса *Самсон и Давид* уже через неделю Рахманинов должен был дирижировать *Русалкой* А. С. Даргомыжского. За четыре месяца работы в Мамонтовской опере в репертуаре Рахманинова накопилось десять произведений. Оперный театр, как и вообще дирижирование, сохранили для него свою притягатель-

ность и позднее, когда он начал регулярно появляться за дирижерским пультом.

Но самым главным событием мамонтовского сезона Рахманинов считал знакомство с Шаляпиным. Тогда начались их дружба и артистическое сотрудничество — уникальный союз двух великих музыкантов. Позднее Рахманинов назовет шаляпинские выступления самыми сильными переживаниями своей жизни. «К счастью, они были частыми и повторялись снова и снова. В Москве, как и в других городах, мы играли и пели вместе, будь то интимная обстановка рабочего кабинета или широкая аудитория». «Невозможно было разобрать, — свидетельствует современник, — где начинается пение Шаляпина и где кончается „втора“ Рахманинова — так умел он слить себя воедино со своим партнером».

А вот свидетельство самого Шаляпина: «Когда Рахманинов сидит за фортепиано и аккомпанирует, то приходится говорить: не я пою, а мы поем».

Колоритные картины сохранила память Ивана Бунина, дружившего с Шаляпиным долгие годы.

«Раз, приехав, он тотчас же сказал:

— Братцы, петь хочу!

Вызвал по телефону Рахманинова и ему сказал то же:

— Петь до смерти хочется! Возьми лихача и немедленно приезжай. Будем петь всю ночь.

Было во всем этом, конечно, актерство. И все-таки легко представить себе, что это за вечер был — соединение Шаляпина и Рахманинова. Шаляпин в тот вечер довольно справедливо сказал:

— Это вам не Большой театр. Меня не там надо слушать, а вот на таких вечерах, рядом с Сережей».

Работа в Мамонтовской опере сильно утомляла Рахманинова, да и художественный уровень театра оставлял желать лучшего. «Все так скверно, так грязно, — жаловался он, — что 95% репертуара нужно или совсем выкинуть, или переучить по-настоящему». На второй сезон Рахманинов отказался от ангажемента, чем немало всех удивил. Вероятно, он все же надеялся вернуться к сочинительству, хотя по-прежнему был не в состоянии написать ни единой ноты.

В Его родственники Сатины, у которых он жил, перепробовали, казалось, все, чтобы вернуть его к творчеству.

Положение Рахманинова становилось критическим еще по одной причине. В 1899 году двадцатилетнего композитора впервые пригласили на гастроли за границу, в Лондон. Со своими ранними сочинениями, особенно с Прелюдией, он имел там огромный успех. Ему предложили приехать через год и сыграть Первый фортепианный концерт. Нет, ответил Рахманинов, он сыграет Второй, который непременно напишет к этому сроку.

Время шло, а концерт все не появлялся на свет. Рахманинов был близок к отчаянию. Неужели он больше не сможет сочинять?

Помог Сергею Васильевичу... гипноз. Московский врач-невропатолог, кстати, сам музыкант, Николай Даль сумел вылечить его за несколько месяцев ежедневных сеансов. «Изо дня в день я слышал повторяющуюся гипнотическую формулу: „Вы начнете писать концерт, вы будете работать с полной легкостью. Концерт получится прекрасный“. Всегда одно и то же, без пауз. И хотя это может показаться невероятным, лечение действительно помогло мне. Уже в начале лета я снова начал сочинять».

К Рахманинову вернулась былая композиторская свобода, идеи и замыслы переполняли его. Уже осенью он сыграл в Москве две части нового концерта, посвященного в знак благодарности доктору Далю. Кроме того, были написаны сюита для двух фортепиано, виолончельная соната, позднее — кантата *Весна* на стихи Н. А. Некрасова и целый венок романсов. Гонорар за них предназначался на медовый месяц.

Свадьба Сергея Рахманинова и Натальи Сатиной состоялась в апреле 1902 года. Как водится, молодые уехали за границу, в Вену, затем в Италию и Германию. Остаток лета провели в Тамбовской губернии, в имении Ивановка, отныне любимом местопребывании Рахманинова (в 1982 году там был открыт мемориальный музей).


Так начался новый подъем в жизни Рахманинова. Его известность росла, особенно в Москве, и вскоре он стал, пожалуй, самым знаменитым из современных русских композиторов. Такой прижизненной славой пользовался лишь Чайковский. Особенно популярными были его фортепианные пьесы и романсы, звучавшие не только в концертах, но и в быту, благодаря распространенности домашнего музицирования.



В конце 1902 года Рахманинов вновь едет за границу: в Вене и в Праге он играет Второй концерт, как бы выполняя наконец обещание, данное три года назад в Лондоне. В Москве тем временем перед ним открывается блестящая перспектива: его приглашают главным дирижером в Императорский Большой театр. Боясь, что это помешает композиторской работе, Рахманинов почти год сопротивляется, но к осени 1904 года все же дает согласие. Решающими оказались художественные аргументы — возможность работать с Шаляпиным, с 1898 года выступавшим на сцене Большого, с другими талантливыми артистами, а также полностью распоряжаться музыкальной стороной спектаклей. В 1904 году состоялся дебют Рахманинова в Большом театре, и для первого спектакля он выбрал *Русалку* Даргомыжского, где в роли Мельника блистал Шаляпин. Это была одна из коронных его партий.

Два сезона под руководством Рахманинова вошли в историю русской оперы. Молодой музыкант усовершенствовал даже внешние моменты спектаклей, приучив оркестрантов относиться к своей службе как к священнодействию. Он поместил дирижерский пулыт перед оркестром, как принято сейчас, — ранее дирижер располагался прямо за суфлерской будкой, ближе к певцам, но спиной к оркестрантам. Новшество, заимствованное Рахманиновым из вагнеровского театра в Байройте, значительно улучшило взаимодействие дирижера и исполнителей. Высокая фигура Рахманинова, с длинными выразительными руками пластически идеально выражала сущность и нерв музыкального действия. И наверное, прав был счастливый посетитель двух Рахманиновских сезонов, вспоминая, что в ту пору Большой театр мог соперничать с лучшими сценами мира — с миланской Ла Скала и нью-йоркской Метрополитен.

За два сезона Рахманинов дважды вел премьерные спектакли. Один — *Пан воевода* Римского Корсакова, другой — его собственные оперы *Скупой рыцарь* и *Франческа да Римини*, шедшие в один вечер. Строгий и требовательный Римский-Корсаков высоко оценил постановку: «Дирижировал талантливый Рахманинов. Опера оказалась разученною хорошо... Оркестр и хоры шли превосходно. Я был доволен тем, как опера выходит в голосах и в оркестре...».

 Для Рахманинова спектакль тоже стал событием, и он с благодарностью принял высказанное Римским-Корсаковым пожелание, чтобы его новой оперой в Москве тоже дирижировал Сергей Васильевич. Это было *Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии*. Но в следующем году Рахманинов покинул Большой театр.

Скупой рыцарь создавался для Шаляпина и по его инициативе. Для него же предназначалась и басовая партия Малатесты во *Франческе*. Шаляпин с обычным для него энтузиазмом заявил о своей готовности учить обе роли, но так и не выполнил обещания. В результате премьеру пел молодой баритон Георгий Бакланов, будущая звезда Большого. По отзыву автора, он был поразителен в партии Скупого и как певец, и как драматический актер.

Обе оперы имели успех (сам Рахманинов предпочитал *Скупого рыцаря*), что укрепило Сергея Васильевича в намерении оставить дирижирование и полностью отдаться сочинению. Окончив сезон весной 1906 года, он отказался продлить контракт, суливший ему немалые материальные блага и новые художественные достижения на дирижерском поприще.

Однако сосредоточиться на творческой работе, живя в Москве, было нелегко, если не невозможно. Художественная жизнь была ключом, а Рахманинов стал слишком заметной фигурой, чтобы оставаться в стороне, уединившись для композиции. «Пир искусств» из метафоры нередко превращался тогда в буквальность, московская светская жизнь с ее бесконечными обедами и банкетами требовала много сил и времени. Рахманинов решил уехать. «Я удрал от своих друзей, — признался он случайному встреченному знакомому. — Пожалуйста, не выдавай меня!». Разговор происходил на улице Дрездена.

В Дрездене Рахманиновы прожили около трех лет, возвращаясь в Россию только летом, в любимую Ивановку. Затворническая жизнь принесла богатые плоды. Рахманинов закончил три крупных сочинения: сонату для фортепиано, Вторую симфонию и симфоническую поэму *Остров мертвых*, а также пятнадцать романсов. Через десять лет после катастрофы с Первой симфонией он вновь решается обратиться к монументальному жанру. На сей раз попытка увенчалась полным успехом — простор симфонического цикла оказался очень естественным для зрелого таланта композитора. Еще величественнее музыка *Острова мертвых* с ее суровым и мрачным

колоритом, лишь на краткие мгновения светлеющим в лирической мечтательности. Симфоническую поэму Рахманинов написал под впечатлением картины Арнольда Бёклина, перед которой он подолгу стоял в картинной галерее Лейпцига. Бёклин, швейцарский художник-символист, пользовался в те годы исключительной популярностью, репродукция *Острова мертвых* превратилась в непременную принадлежность интеллигентского салона и даже попала в стихи Саши Черного, известного поэта-сатирика тех лет: «...Рассматривая тупо / Комод, *Остров мертвых*, кровать...» (1910).

Настроением *Острова мертвых* проникнуты и некоторые романсы. О бренности человеческой жизни поется в монологе *Проходит все*, о тоске одиночества — в миниатюре *Ночь печальна* на стихи Бунина. Но рядом — нежный застенчивый русский пейзаж *У моего окна*, теплая торжественность чеховского стихотворения в прозе *Мы отдохнем*, венчающего пьесу *Дядя Ваня*.

Конечно, дрезденское уединение не могло быть абсолютным. Некоторые концертные предложения Рахманинов все же принимал. Вполне естественно, что оба новых симфонических опуса он сам представил на суд публики, продирижировав ими в Москве. В мае 1907 года он впервые выступил в столице европейского искусства — в Париже. Великий антрепренер и художественный деятель Сергей Павлович Дягилев — о нем речь впереди — организовал тогда серию концертов русской музыки, пригласив участвовать Римского-Корсакова, Глазунова, Скрябина, Шалаяпина. Рахманинов дирижировал кантатой *Весна* (пел Шалаяпин) и играл Второй фортепианный концерт. Его изумительное исполнение вызвало долгую овацию.

Весной 1909 года Рахманинов с женой и двумя дочерьми покинул Дрезден. Город полюбился ему, и позднее он время от времени туда возвращался.

В конце лета Рахманинов отправляется в гастрольное путешествие в Америку. Впервые за шесть лет он почти на полгода расстается с семьей. Для премьеры в Нью-Йорке приготовлен новый, Третий фортепианный концерт. Звучат и другие сочинения Рахманинова — Второй концерт, Вторая симфония, *Остров мертвых*. Успех гастролей настолько велик, что Рахманинову предлагают возглавить

Бостонский симфонический оркестр. Он отклоняет лестное предложение — мысль о долгой разлуке с родиной кажется ему абсурдом.

В Москве его ждет другая, в своем роде не менее почетная деятельность. Весной 1909 года, вернувшись из Дрездена, Рахманинов принял пост вице-президента главной дирекции Императорского Русского музыкального общества (ИРМО). В его руках оказывается практически все дело российского музыкального образования.

Должность была весьма хлопотной. Нужно было усовершенствовать музыкальное воспитание, прежде всего в провинции — в Петербурге и в Москве положение отличалось сравнительным благополучием. Это требовало длительных служебных поездок по России, тщательного инспектирования музыкальных учреждений и нередко приводило к конфликтам с местными властями. Не спасали и дипломатия, и такт, присущий Рахманинову, ибо в принципиальных вопросах он был абсолютно непоколебим. Одно из таких столкновений, с губернатором, в конце концов вынудило Рахманинова подать в отставку.

В это время особенно оживляется его исполнительская деятельность. За пять предвоенных сезонов Рахманинов дал более полутора десятка концертов. В 1912 году он принял место дирижера симфонических концертов Московского филармонического общества, где выступал и как пианист.

Творчество Рахманинова 1910-х годов обрамлено двумя крупными духовными сочинениями — Литургией Св. Иоанна Златоуста (1910) и Всенощным бдением (1915). Еще были романсы, фортепианные прелюдии и Этюды-картины — это выразительное название было найдено Рахманиновым для живописных, мощно-виртуозных пьес. Но выше всего автор ставил вокально-симфоническую поэму *Колокола*, законченную в 1913 году. Нечасто встречается музыка такой пророческой силы, предсказывающая столь неопровержимо грядущие беды и потрясения. Они не заставили себя ждать.

Разразившаяся мировая война нарушила привычные связи. Заграничные гастроли стали невозможны, Рахманинов выступает только на родине, часто в благотворительных концертах. Весной 1915 года триумфально исполнена его Всенощная. Посвященная памяти жертв войны, она пять раз звучала при переполненных залах.


Прощальные звучания Всенощной, как и *Колоколов*, тоже оказались пророческими. Весной 1915 года русская музыка потеря-

ла крупнейших художников — Скрябина и Танеева, за год до этого — Лядова. Двое из них много значили для Рахманинова. Памяти своего учителя Танеева он посвятил прочувствованный некролог. «Образец во всем, в каждом деянии своем, что бы он ни делал, он делал только хорошо... Представлялся он мне всегда той „правдой на земле“, которую когда-то отвергал пушкинский Сальери».

В память Скрябина Рахманинов начал играть его фортепианную музыку, впервые в своей пианистической практике обратившись к чужим сочинениям. Конечно, он играл их не так, как автор, по-своему. Близкие к Скрябину музыканты протестовали. «Они публично поносили меня и заявляли, что моей игре недостает „святой посвященности“, доступной лишь избранным, к которым я уж никак не принадлежал». Рахманиновские слова интересно дополнить воспоминаниями молодого Сергея Прокофьева: «У Скрябина все улетало куда-то вверх, у Рахманинова же все ноты необыкновенно четко и крепко стояли на земле. В зале среди скрябинистов было волнение. Тенор Алчевский, которого держали за фалды, кричал: „Подождите, я пойду с ним объяснюсь!“».

Последнее крупное выступление Рахманинова в Москве состоялось 25 марта 1917 года. Он исполнил грандиозную программу из трех фортепианных концертов — Листа, Чайковского и своего Второго. В то время Рахманинов уже подумывал об отъезде из России. Намерение укрепилось октябрьским переворотом. «Как только я ближе столкнулся с теми людьми, которые взяли в свои руки судьбу нашего народа и всей нашей страны, я с ужасающей ясностью понял, что это начало конца». Рахманинов принял предложение совершить турне по скандинавским странам и в ноябре 1917 года с семьей покинул Россию. Отъезд походил на бегство. Взяли лишь самое необходимое, имущество и архив полностью остались в Москве. Это было расставание навсегда.

Прервем на некоторое время наше повествование и отвлечемся от коллизий рахманиновской судьбы. Рахманинов покинул Россию в расцвете сил — ему исполнилось сорок четыре года, он был крупнейшим музыкантом своего отечества, известным и за его преде-

 лами, знаменитым композитором, пианистом и дирижером. Внешне его жизнь совершенно благополучна и даже блестяща. Исключая кризис 1897 года, счастливо преодоленный, его существование как будто не знает серьезных потрясений. Рахманинову знакомы радости уединенного самозабвенного творчества, он знает и опьянение эстрадным успехом, восторги и овации публики. Он глубоко уважаем в обществе, окружен любящей семьей и друзьями. Наконец, он достаточно обеспечен, чтобы жить независимо, в необходимом ему уюте и комфорте. Одним словом, он баловень судьбы, великим трудом совершенствующий щедро отпущенные ему Богом таланты.

Но отчего даже в самом облике этого сурового, замкнутого человека так много грусти? Отчего в его музыке слышна скорбь, откуда темы его сочинений — оркестровой фантазии *Утес*, этой поэмы о расставании, *Острова мертвых*, откуда гул и ужас набатного звона в *Колоколах*?

Не зря ведь сказано, что от многого знания — много печали. Знание большого художника, знание настоящее, выразимое лишь материей его искусства, всегда глубже его человеческой сущности и земной судьбы. Таким провидцем был и Блок, с его беспокойством, вслушиванием в «музыкальный напор» эпохи, с его мятежным образом вселенской вьюги.

Рахманинов тоже был сыном своего времени. Его музыка живет в полярных контрастах оцепенелой трагической застылости и экстатических нарастаний, блаженного покоя и мужественного волевого напора. Так и Скрябин, многолетний антипод Рахманинова, от высшей грандиозности бросается в немыслимую утонченность. И как у Скрябина, как у Блока, драматические перипетии всегда имеют глубоко лирическую природу.


Лирическая непосредственность, душевная теплота, искренность рахманиновской музыки, так ценимые слушателями, — залог ее долгой жизни. Рахманинов пришел как наследник и продолжатель Чайковского, но как быстро он открыл свою собственную, неповторимую интонацию. И если попытаться одним только словом определить ее, то это, скорее всего, будет *русская* интонация. Рахманинов — самый русский композитор XX столетия. «Русскость» его не нуждается в заимствованиях из народной музыки, в каких-нибудь специальных темах и текстах. Она звенит в его мелодиях, приволь-

ных, как бесконечные русские дали, — так, почти незаметно для слуха, звенит воздух в летнем застывшем зное. «Как хорошо он слышит тишину», — обронил как-то Горький. Это тишина пейзажей Левитана, словесная музыка чеховской *Стети*, бунинских рассказов. И это тишина медленной части Второго фортепианного концерта, жемчужины русской лирики, или гениального *Вокализа*. Мелодия едва заметно стелется, словно тропинка в полях; кажется порой, что она вовсе и не движется, все возвращаясь к одному звуку, мягко опеая его в бесконечных вариантах. Не такова ли и русская протяжная песня, не таков ли старинный церковный распев?

Похожее слышится и в щемяще-грустном повествовании Третьего фортепианного концерта, рождающемся словно голос одинокой души. Мелодическое дыхание этой темы внушало мысль о храмовом пении, но никакой преднамеренности в этом сходстве не было. «Просто так „написалось“! — отвечал Рахманинов. — Я хотел „спеть“ мелодию на фортепиано, как ее поют певцы, — и найти подходящее, вернее, не заглушающее это „пение“ оркестровое сопровождение».

Дарование Рахманинова по природе было мелодическим. В этом его «старомодность»: в начале века более актуальными казались гармония и колорит, движение в эту сторону становилось все радикальнее, и куда там было Рахманинову с его лирическим «половодьем» и культом мелодии, которую он отождествлял с самой музыкой! Он страдал от непонимания, от упреков в сентиментальности, в «салонности», сопровождавших его триумфальные успехи, но оставался верен себе и своему дарованию. Однажды сказал: «Не хочу ради того, что считаю только модой, изменять постоянно звучащему во мне, как в шумановской фантазии, *тону*, сквозь который я слышу окружающий меня мир».

В этой преданности природному дару коренится и мужественный суровый ритм рахманиновских фортепианных пьес, особенно тех, что опираются на четкий, «железный» в своей строгости танцевальный ритм. Как драматические картины или пляски смерти звучат у Рахманинова «безобидные» доселе танцы — менуэт, болеро в ранних прелюдиях, тарантелла во Второй сюите для двух

 фортепиано. А позднее, в годы эмиграции, появятся трагические *Симфонические танцы*...

Сосредоточен и суров был облик Рахманинова на эстраде, отмеченный печатью артистического благородства, преданного служения искусству. Никакого оттенка легкомыслия или панибратства с публикой — он выходил на сцену словно рыцарь, закованный в латы. Строгостью отличалась и исполнительская манера, особенно в поздние годы. Дошедшие до нас записи поражают аскетизмом, концентрированностью выражения — ничего лишнего, все будто отлито из бронзы. Но при этом — речевая, вокальная живость каждого поворота мелодии, гибкость фразировки, «поющий» звук. Асафьеву запомнились «чуткие пальцы Рахманинова и манера глубоко вводить их в клавиши, как в нечто очень упругое, упорное». Современники сравнивали его с Листом — «но только с русскою душой».

Только русская душа могла так трепетать тревогой жизни начала века, полного грозových предчувствий, пророчившего все-ленские катастрофы и «неслыханные мятежи». И Наверное, только русская душа слышала в музыке то, что слышал Рахманинов, — если судить по его ответу, данному на анкету в 1932 году:

— *Что такое музыка?!*

Это тихая лунная ночь;

Это шелест живых листьев;

Это отдаленный вечерний звон;

Это то, что родится от сердца и идет к сердцу;

Это любовь!

Сестра музыки — это поэзия, а мать ее — грусть!

Через год после расставания с Россией, 10 ноября 1918 года Рахманиновы прибыли в Нью-Йорк. В первую же ночь они были разбужены диким шумом на улице. Казалось, они попали в сумасшедший дом. Выяснилось, что ночью пришло известие об окончании мировой войны и жители Нью-Йорка не смогли сдержать свою радость.

Все здесь было иным, чем в России, и полностью привыкнуть так и не удалось. Рахманинов стремился сохранить прежние привычки, уклад семейной жизни, даже прислуга в его доме была всегда русская, хотя часто совершенно неумелая. Через некоторое время его потянуло в Европу, где он стал проводить летние месяцы

и давать концерты — вплоть до 1939 года, когда разразилась Вторая мировая война.

Пианистическое искусство Рахманинова достигает зенита. Он концертирует в Европе и в Америке, он знаменит и безоговорочно признан как первый пианист мира. Гастроли утомляют его, но назвать рахманиновскую концертную деятельность хоть в какой-то мере вынужденной, продиктованной лишь материальными соображениями, не поворачивается язык. «Я люблю публику и люблю играть, — обмолвился он уже на склоне лет. — Иначе это было бы только ремеслом и гешефтом (т. е. зарабатыванием денег), и этого я не смог бы вынести».

Вообще внутренние отношения трех ипостасей Рахманинова отличались большими сложностями. «Я никогда не мог разобраться, в чем состоит мое истинное призвание, кто я — композитор, пианист или дирижер. Теперь, когда большая часть моей жизни уже позади, я постоянно терзаюсь подозрениями, что, выступая на многих поприщах, может быть, прожил жизнь не лучшим образом. Согласно русской пословице, я „погнался за тремя зайцами“. Могу ли я быть уверен, что убил хоть одного из них?» (Рахманинов явно объединил здесь выражение «убить двух зайцев» и пословицу «за двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь».)

В первое десятилетие американской жизни один из «зайцев» — композиция — казалось, навсегда скрылся из виду. Когда после долгого перерыва Рахманинов вновь появился в Европе, его осаждали вопросами о новых сочинениях. Рахманинов молчал. «Неужели возможно, что вы не написали ни ноты? — Почему же, — с горечью ответил композитор, — я написал каденцию ко Второй рапсодии Листа».

Действительно, дабы разнообразить свои программы, Рахманинов сделал несколько переложений для фортепиано оркестровых, вокальных и скрипичных сочинений Баха, Шуберта, Бизе, Мендельсона, Крейслера. Все они стали украшением фортепианного репертуара. Но собственной музыки он еще долго не мог сочинять. Только в 1926 году Рахманинов закончил Четвертый фортепианный концерт, начатый двенадцатью годами раньше в России. Ка-

залось, что так много концертов он дает отчасти потому, что хочет отвлечься от мыслей о творческом кризисе. Рахманинов знал его причины: «Уехав из России, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желания творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний». В сущности, это была настоящая трагедия.

Рахманинов глубоко переживал свое одиночество в чуждом ему мире. Его больше не окружала привычная ему художественная среда, не стало друзей-музыкантов, с которыми он мог бы, как раньше, тесно общаться и обсуждать волнующие его проблемы. Композиторы США остались ему почти неизвестны, он не интересовался ими, да и им не интересовались. Той России, которую он знал и любил, где писал романсы и этюды-картины, больше не существовало. Но и Россию новую, «большевицкую», как говорили эмигранты, Рахманинов не мог исторгнуть из своего сердца. В голодные годы военного коммунизма он десятками отправлял посылки с продовольствием, а в годы Великой Отечественной войны, словно забыв о поношениях, которым подвергался в СССР в 1930-е годы, щедро жертвовал на Красную Армию. Читал он и новые советские книги.

Глухая неизбывная тоска слышится в Трех русских песнях для хора и оркестра, впервые исполненных в 1927 году в Филадельфии. Это обработки мелодий, записанных Рахманиновым от Шалыпина и Надежды Плевицкой, известной эстрадной певицы (третью песню он помнил сам). Весь цикл отличает мрачный, сурово-трагический характер. Рахманинов явно не хочет расцветить, украсить их звучание, как раньше бы сделал любой русский композитор.

Творческое оживление наступает лишь в 1930-е годы, когда Рахманинов создает последние, вершинные произведения. Вариации на тему Корелли для фортепиано и Рапсодия на тему Паганини (в сущности, Пятый концерт для фортепиано с оркестром) примечательны использованием заимствованных классических тем. Но это не имеет ничего общего с переложением или стилизацией. Чужой материал полностью подчинен рахманиновскому стилю. Рапсодия замышлялась как программная поэма, рассказывающая в музыкальных звуках «легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве». Так описывал Рапсодию автор в связи с перспективой постановки балета.

Самое крупное создание Рахманинова последних лет — Третья симфония, законченная в 1936 году. «Музыкой воспоминания» назвал ее Асафьев. Но ее можно назвать и «музыкой прощания» — прощания с русской традицией, в которой вырос Рахманинов, с самой родиной в ее прошлом и настоящем. Трагедийные *Симфонические танцы* завершили творческий путь.

Сергей Васильевич Рахманинов скончался 28 марта 1943 года в Калифорнии. Несколько дней не дожил он до своего 70-летия, которое готовился отметить весь музыкальный мир.

«Мир искусства»

Журнал под таким названием начал выходить в 1898 году в Петербурге. За несколько месяцев до его появления открылась большая художественная выставка, объединившая работы русских и финляндских живописцев. Ее организатором и устройтелем стал Сергей Дягилев, молодой энтузиаст, к тому времени уже известный в художественных кругах своей энергией и широкими интересами. Еще раньше он показал петербургской публике немецкие и голландские акварели, затем картины скандинавских художников. Казалось бы, что тут особенного?

Однако выставки иностранцев были тогда в новинку; что до русско-финляндского собрания, то это мероприятие вообще надедало много шума. Его участники составляли, как мы теперь понимаем, цвет тогдашней русской живописи — М. Врубель, В. Серов, К. Коровин, И. Левитан, М. Нестеров, А. Васнецов, К. Сомов, А. Бенуа, Л. Бакст, А. Рябушкин, С. Малютин. Но публика, если не вся, то ее значительная часть, возмущалась и негодовала, а некоторые даже специально приходили на выставку, чтобы вдоволь посмеяться. На молодых художников сразу навесили ярлык «декадентов», ранее приспособленный для поэтов-символистов.

Действительно, это было новое искусство, «чистое и свободное», как писал Александр Бенуа. Зритель, привыкший искать в картине занимательный или нравоучительный сюжет, политическую злободневность и обличение социальных пороков, должен был

сосредоточиться на живописных достоинствах картины, колорите, рисунке — на том, что делало ее искусством, а не проповедью. Выставка была направлена против идей передвижников, чье творчество превратилось к тому времени в прямую иллюстрацию общественных событий и сильно грешило литературностью. Новые художники при этом вовсе не отрицали традиций. Напротив, они хорошо знали и любили прошлое русской живописи — замечательные портреты XVIII века, работы Венецианова, Кипренского, а также Крамского, Сурикова, Репина — прямых своих предшественников. В искусстве былых времен они искали свою опору.

Многих художников нового круга связывала давняя дружба еще с гимназических и университетских времен. Они привыкли постоянно встречаться, спорить, обсуждать новости художественной жизни, прочитанные книги. Интересы искусства господствовали безраздельно. Один из участников кружка, музыкант Вальтер Нувель писал: «Мое назначение — думать и говорить о вещах, которые никому не нужны и никакой пользы не приносят». Такая позиция для русского общества была новой. Традиционно считалось, что художественное творчество — не цель, а средство для выражения неких высших идей и ценностей, что оно «учит жизни». В сущности, даже символисты, видевшие в поэтическом слове отблески иных миров, шли в русле этой тенденции, «не думая о форме, не думая даже о литературном стиле», как писал Андрей Белый.

Но искусство и само по себе может быть понято как высшая ценность. Оно несет красоту, «праздник жизни», оно способно возвышать, доставляя наслаждение своими собственными силами, не поступая в услужение ни к политике, ни к философии, ни к религии. Не сразу отчетливо оформившаяся, эта мысль и объединила участников выставок и журнала *Мир искусства*.

Душой сообщества, его признанным лидером стал Сергей Павлович Дягилев (1872–1929). Выходец из провинции — его детство и юность прошли в Перми — Дягилев появился в Петербурге в семнадцатилетнем возрасте и довольно скоро, несмотря на некоторую провинциальную «неотесанность», сделался своим человеком в изысканном кружке молодых столичных эстетов. Он обнаружил исключительную восприимчивость к искусству в самых разных его проявлениях — к музыке, театру, живописи, прикладным жанрам. Бенуа, признанный авторитет кружка, первое время просвещавший

Дягилева, через некоторое время с удивлением обнаружил, что дорожит похвалой своего друга. И действительно, главным талантом Дягилева был вкус. Как любой живой человек он мог, конечно, увлекаться и ошибаться, но чутье, «нюх» на искусство, казалось, присущи ему от природы. При этом Дягилев не был творцом. Конечно, он мог подать дельный совет художнику или балетмейстеру, многому научившись и самостоятельно, и от своих друзей. В молодости он обучался пению, брал уроки композиции и даже кое-что сочинял, но позднее совсем забросил эти попытки, судя по всему, довольно скромные. Истинный его талант состоял в безграничной любви к искусству, в жгучем желании и редкой способности продвигать, пропагандировать, стимулировать все лучшее в новом, а порой и хорошо забытом художественном творчестве. Сначала это были выставки и журнал, затем русская музыка и снова живопись, позже опера и особенно балет и, наконец, на склоне лет — книжные и рукописные редкости.

Дягилев обладал гениальным даром антрепренера. Согласно словарю В. Даля, «антрепренер — предприимщик, предприниматель; содержатель, устроитель, хозяин, основатель, заводитель (дела), голова промысла, коновод». Всем этим и был Сергей Павлович. Он выделялся даже в России тех лет, обильной разнообразными частными инициативами. «На какой почве вырос этот гриб?» — спросил, встретив впервые Дягилева, Савва Мамонтов, очевидно не подозревавший, что почва была та же, что и у него самого, при всем различии происхождения и воспитания. Дягилеву не пришлось стать меценатом, подобно Мамонтову: он не обладал миллионным состоянием, да и никакого личного состояния не хватило бы на все, что он сделал. Нередко он сидел без гроша, и хотя его подозревали бог знает в каких аферах, в сущности, Дягилев был бескорыстен и широк как настоящий русский барин.

Деятельность Дягилева, импульсивную и иногда казавшуюся безумно-авантюрной, одушевляла великая патриотическая идея. Мало кто сделал так много для мировой славы русского искусства. «Я хочу выхолить русскую живопись, вычистить ее и, главное, поднести ее Западу, возвеличить ее на Западе...» Эта программа касалась не только парижской выставки 1906 года, представившей русскую

1 иконопись и работы художников двух последних столетий. В том же русле задумывались все предприятия Дягилева за рубежом, вплоть до деталей и частных подробностей. Вот как говорит он о *Борисе Годунове* Мусоргского: «Сцену венчания на царство надо поставить так, чтобы французы рехнулись от ее величия».

Но мы забежали вперед. Дягилевская деятельность в Париже достойна отдельного разговора, и о ней речь впереди. Пока место действия — Петербург, где основные интересы Сергея Павловича сосредоточены вокруг журнала и выставок под общим названием *Мир искусства*.

Журнал был очень красив (обложку делал Сомов) и баснословно дешев: за десять рублей подписчикам предлагалось двадцать четыре выпуска. Финансировали его издание два крупнейших российских мецената — княгиня М. К. Тенишева и С. И. Мамонтов, поддерживавшие новое начинание. Материалы журнала во многом основывались на выставках *Мира искусства*, распространяя их опыт по всей России. Благодаря отличным по тем временам иллюстрациям читатели могли следить за важнейшими художественными событиями как в России, так и за рубежом. В этом заключалась просветительская миссия журнала. Бенуа желал видеть в нем «центр, где будет вырабатываться просвещение и самое широкое восприятие прекрасного».

Главным полем деятельности *Мира искусства* (и журнала, и объединения) были изобразительные и пластические искусства — живопись, графика, скульптура и архитектура. Но на страницах журнала регулярно печатались и театральные рецензии, и концертные обзоры. Из них можно было узнать о новых постановках Московского Художественного театра, о новинках поэзии, прочитать новые рассказы и стихи. Музыка не занимала первенствующего положения, но присутствовала постоянно. В состав редакции входили два музыканта, очень разные и внешне, и по характеру, но со странно созвучными фамилиями — Вальтер Нувель и Альфред Нурок. Их стараниями, вместе с коллегой, музыкальным критиком и композитором Вячеславом Каратыгиным, были основаны в 1901 году Вечера современной музыки, просуществовавшие более десяти лет. Концертные собрания такого же рода и под таким же названием некоторое время устраивались и в Москве.

Дух и цели Вечеров были родственны *Миру искусства*. Собственно, они и представляли собой музыкальное «мирискусничест-

во», отстаивая те же цели просветительства. На первом месте, согласно названию концертов, стояла современная музыка. Как и живопись, в России она была тогда мало известна. На Вечерах русская публика впервые услышала сочинения Клода Дебюсси, Мориса Равеля. Французские композиторы считались самыми смелыми первооткрывателями новых путей, и на Париж с надеждой устремлялись взоры музыкальной молодежи. Представлены были и другие французы, более умеренные: Сезар Франк, Венсан д'Энди, Поль Дюка. Заметное место принадлежало немецким композиторам, ими тоже увлекались, хотя несколько меньше, чем французскими. Звучали Рихард Штраус, пользовавшийся славой невиданного модерниста, Густав Малер, трижды приезжавший в Россию как дирижер. На одном из Вечеров в 1906 году исполнял свои сочинения Макс Регер, фортепианные пьесы Арнольда Шёнберга сыграл в 1911 году молодой Сергей Прокофьев.

Вечера современной музыки пропагандировали и русских композиторов — москвичей Александра Скрябина и Николая Метнера, петербуржца Николая Черепнина; в программы включались малоизвестные произведения Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова.

Именно на Вечерах дебютировал Игорь Стравинский. Это произошло в 1907 году. А годом позже, в декабре, перед публикой впервые предстал ученик консерватории семнадцатилетний Сергей Прокофьев, исполнивший свои фортепианные пьесы. Концерту предшествовало знакомство Прокофьева с «современниками». «Каратыгин, Нувель и особенно Нурок оживились необыкновенно, расхваливали, просили повторить, а когда я сыграл все запасы, Нурок закричал: „Прекрасно! Чрезвычайно интересно! Кроме того, вы отлично играете на рояле. Вы непременно выступите у нас в концерте с исполнением своих сочинений...“

С таким непосредственным восторгом меня еще нигде не встречали».

Рецензенты тоже поддержали Прокофьева, хотя и поругивали за «декадентство»: «Молодой автор, еще не закончивший своего художественного образования, принадлежа к крайнему направ-



лению модернистов, заходит в своей смелости и оригинальности гораздо дальше современных французов». (Сравнение с французами было тогда решающим аргументом.)

«Модернистские» программы включали иногда и старинную музыку. Стравинский вспоминал впоследствии, что на Вечерах он впервые услышал Клаудио Монтеверди, великого итальянского композитора XVII века, прочно забытого в классико-романтическую эпоху. В большом количестве исполнялись произведения И. С. Баха. Казалось бы, это не отвечало самому названию Вечеров современной музыки, однако старая музыка тоже нередко оказывалась новой — «по причине своей ветхости», как говаривал Прокофьев. Аналогичные материалы нередко печатались в журнале *Мир искусства*: статьи о старых художниках, воскрешавшие их творчество для современности. Особенно любил это делать Бенуа, не только художник, но и широко образованный историк искусства. Но картины старых мастеров висели в музеях и дворцах, и на них можно было посмотреть без посредников. Старую музыку нужно было сначала исполнить, и усилий здесь требовалось больше.

Интерес к старинной культуре объединял мирискусников («мирискусственников», как говорили поначалу). Возникло даже словечко «пассеизм» (от французского *passé* — прошлое). Пассеистом считал себя Бенуа, не любивший противопоставлять искусство разных эпох с точки зрения его «современности». Современной могла стать любая художественная ценность давно минувших времен. Правда, у мирискусников были здесь свои пристрастия. Многие из них, и Бенуа в первую очередь, любили французский классицизм, времена Короля-Солнца — Людовика XIV. Бенуа рисовал пейзажи Версаля, воссоздавая сценки придворной жизни, с ее жеманством и немного смешным этикетом. Другой важной темой стал Петербург. Не современный художникам разросшийся шумный город, застроенный домами-колодцами, но Петербург Петра Великого, просторный, величавый, воспетый Пушкиным:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит...
(А. С. Пушкин. *Медный всадник*. Фрагмент)

Облик классического Петербурга Бенуа воплотил в своих замечательных иллюстрациях к *Медному всаднику*. Запечатлен он и в графических сериях городских пейзажей А. Остроумовой-Лебедевой, проникновенно воспевавшей Петербург.

Были у художников мирискуснического круга и другие привязанности. Интерес к культурному наследию приобретает в это самое время широкое распространение не только среди деятелей искусства, но и среди просто образованных людей. «Эстетизм и коллекционерство дошли до пределов», — замечает Лев Бакст на страницах *Аполлона*, журнала, наследовавшего *Миру искусства*. Ему вторит Елизавета Кузьмина-Караваева, в те годы юная поэтесса: «Не передаваем этот воздух 1910 года... В нашей среде сосредоточилась вся мировая культура — цитировали наизусть греков, увлекались французскими символистами, считали скандинавскую литературу своею, знали филологию и богословие, поэзию и историю всего мира, в этом смысле были гражданами вселенной, хранителями великого культурного музея человечества». И не зря в эти годы заговорили о «русском Ренессансе»: ведь и титаны Возрождения вдохновлялись культурным прошлым Европы — античным искусством.

Античные мотивы тоже появляются в это время у русских художников, музыкантов, деятелей театра. В романах популярны стихи на античные темы (так называемая «антологическая лирика»), нередки они и на театральной сцене. К мифологическим сюжетам обращается молодой реформатор балета Михаил Фокин, легенду о прекрасном юноше Нарциссе и нимфе Эхо воплощает в хореографической поэме композитор Николай Черепнин.

К концу 1900-х годов просветительство Вечеров современной музыки выглядит уже не таким одиноким. Новую музыку активно пропагандирует пианист и дирижер Александр Зилоти, учредивший в 1903 году в Петербурге циклы симфонических и камерных концертов. Их так и называли — «концерты Зилоти». Его стараниями в Петербурге появился Шёнберг, который продирижировал своим большим сочинением — симфонической поэмой *Пеллеас и Мелизанда* по Метерлинку. Зилоти впервые в России сыграл симфонические произведения Дебюсси, не смущаясь «улю-

— локаньем, свистом и смехом», о чем вспоминает Стравинский. Исполнял Зилоти и старую музыку, у него бывали специальные баховские программы. Углублению интереса способствовали гостевые события.

Так, в 1907 году Россию впервые посетила польская музыкантша Ванда Ландовска, работавшая в Париже. Она играла сочинения Баха и других старых мастеров не на фортепиано, что было привычно, а на «устарелом» клавесине — ведь именно для клавесина, а не для фортепиано была написана эта музыка. Выступления Ландовской вызвали огромный интерес и шумную полемику, но с течением времени традиция исполнять старинную музыку на тех инструментах, для которых она была написана, все больше укреплялась и к середине XX столетия распространилась повсеместно.

Посетители концертов, естественно, очень по-разному встречали музыкальные новинки. Редко бывает, хотя все-таки случается, что художественное новаторство сразу находит признание. Даже профессиональные критики зачастую ошибались, скопом зачисляя всех неугодных им авторов в «декаденты». Это слово широко распространилось как бранный эпитет. Им пользуется в своих записях и великий русский классик Н. А. Римский-Корсаков, сам в те годы весьма смелый экспериментатор, но непримиримый противник «новых французов». «Проигрывали *Эстампы* Дебюсси. Скверно и скупо до последней степени; техники нет, а фантазии и того меньше. Нахальный декадент. Вообразил, что открыл Америку, а нахальные и безухие руководители вечеров современной музыки рукоплещут ему и противопоставляют устарелому Глазунову, Р.-Корсакову и другим, видя в нем освежающую струю» (запись 1904 года). Правда, в другой раз Николай Андреевич сказал, что к Дебюсси можно привыкнуть, а там и полюбить недолго... Парадокс заключался в том, что Дебюсси, по его собственному признанию, был ревностным поклонником и во многом последователем русской школы: он восхищался Бородиным и Римским-Корсаковым, Мусоргского же просто боготворил.

«Тоска по художественной культуре» (так выразился Игорь Грабарь) влекла мириадомисников не только к созданию отдельных произведений, принадлежащих различным искусствам, но к объединению, к синтезу искусств, к их согласному взаимодействию, удешаляюще-



му художественный эффект. Как мы помним, похожая идея вдохновляла символистов, но там синтез искусств должен был стать средством — ступенью мистерии, преображения человека, перехода в некое высшее состояние. Мирискусники твердо стояли на чисто художественной почве, и союз искусств был для них *целью*. Художественной переработке подлежала вся среда обитания человека — архитектура, интерьеры, костюм, домашние вещи. Поэтому острый интерес вызывали прикладные искусства, художники занимались керамикой, скульптурой малых форм, книжной графикой. При этом не только делались иллюстрации; сама книга превращалась в произведение искусства, как тот же *Медный всадник* в оформлении Бенуа, где важно все, от формы букв до цвета обложки.

Но самое благодатное место для такого синтеза — конечно, театр. И особенно театр музыкальный, где музыка встречается с живописью, где пластика актера перекликается с формами декораций, где царят певческий голос и движение танцовщицы.

Новое отношение к музыкальному спектаклю исподволь созревало уже в 1890-е годы. Многие здесь вышли из театра драматического, вступившего в России в пору расцвета. В Мамонтовской частной опере, о которой уже шла речь, большую роль играло художественное оформление спектакля. Это было настоящее царство художников. Тогда, собственно, и возникло то, что называется «сценографией» в современном смысле слова. «Театр, — писал Грабарь, — единственная область, в которой художник еще может мечтать о большом празднике для глаз».

«Праздником для глаз» стали прежде всего сценическая декорация и костюмы. Но не менее выразительной оказалась «ожившая живопись» — пластика сценических движений, танец. Так на первое место в иерархии искусств выдвигается балет. Свободный от «слишком определенного» слова, «священно безмолвный», балет способен «выразить невыразимое» объединенными силами музыки, пластики, живописи, зодчества. С резкой определенностью высказал это предпочтение Бенуа: «Искусство слова за последнее время дискредитировало себя и должно быть отдано на слом. Да живет взамен бездушно молчание, священнодействие танца».



Балет — жанр старый, классический. Классику мирискусники любили, но созданный ими балет не подражал ей. Он был новым русским балетом. Даже внешне: в отличие от традиционных больших спектаклей новый балет отличался краткостью и индивидуальным обликом. Идеалом, по словам Дягилева, были «новые коротенькие балеты, которые были бы самодовлеющими явлениями искусства и в которых три фактора — музыка, рисунок и хореография — были бы слиты значительно сильнее, чем это наблюдается до сих пор». В таком балете важен каждый момент, художественно законченный и максимально отделанный, в нем нет «проходных» сцен, и, само собой, он не может быть длинным. Хореография и оформление тоже предельно индивидуальны: в балете на античную тему на танцовщицах должны быть греческие туники, а в движениях — подобие античных скульптур, в балете романтическом — особая полетность, поэтичность сценических «пейзажей».

Подобные идеи носились в воздухе. Новый балет грезился Бенуа, Дягилеву, к нему постепенно приближался Михаил Фокин, танцовщик Императорского Мариинского театра, с 1905 года начавший выступать также как балетмейстер. Повод был почти случайным. Фокин, как профессор Театрального училища, должен был поставить для своих выпускниц какой-нибудь балет, дабы продемонстрировать их достижения. «Пошел в библиотеку... Попался мне балет *Ацис и Галатея*. Начал я думать. Греческая мифология. Как же поставить? Я решил одеть девочек в греческие туники (какие можно найти среди оперных костюмов) и, конечно, без коротких балетных юбочек. Танцы же, думал я, будут такими, как изображали их на греческих вазах, барельефах, какими я их видел на стенной живописи в Помпее». Так двадцатипятилетний Фокин начал путь балетного реформатора.

Конечно, у него были предшественники и в классическом балете, и вне его. Сильное влияние оказала Айседора Дункан, выдающаяся преобразовательница сценической пластики. Дункан «танцевала музыку», мгновенно откликаясь своими движениями на ее эмоциональный смысл. Она выступала босиком, в легких одеждах, ее идеалом была простота и выразительность античного искусства. Фокин видел спектакли, оформленные художниками мирискуснического круга — А. Головиным, К. Коровиным, Л. Бакстом, А. Бенуа: в 1900-е годы их уже начали приглашать на императорскую сцену. Наконец, сам Фокин своим художественным кругозором сильно отличался от

обычных балетных артистов. Он профессионально рисовал, одно время даже склоняясь стать живописцем, умел играть на нескольких народных инструментах, которые освоил настолько хорошо, что был принят в знаменитый Великорусский оркестр В. В. Андреева.

В 1907 году Фокин знакомится с Бенуа и другими мирискусниками. Это неизбежно должно было случиться, ибо в их круг невольно втягивались все, кто искал новые художественные пути. Дягилев в особенности стремился к новым контактам. Творческие устремления Фокина нашли полное понимание: в мирискуснической среде зрели те же идеи, наиболее последовательно высказанные Бенуа: «Невозможно удовлетворяться современным балетом, ни иностранным, ни даже русским. Все — от акробатизма балерины до полного запущения мимической части — свидетельствует о том, что наш балет... сходит по той лесенке, которая ведет к цирку и к феерии», то есть к искусству «низшего» рода, чисто развлекательному. «Хотелось бы иметь для балета то, что для русской драмы создал Художественный театр».

Но где сделать все это? Ведь балет требует большой сцены, солидной материальной основы, его не поставишь на чистом энтузиазме. Надежды на императорскую сцену у Фокина постепенно гасли, хотя некоторые его постановки постепенно туда пробились. Реформы «сверху» тоже не удались. Дягилев, в 1899 году занявший пост чиновника особых поручений при директоре Императорских театров, через два года был внезапно уволен по высочайшему повелению. За это время он преуспел лишь в издании *Ежегодника императорских театров*, из скучного канцелярского свода превращенного им в шикарное художественное издание. Но влиять на деятельность Мариинского театра Дягилев отныне не мог. В 1904 году закрылся журнал *Мир искусства*. Дягилев ищет выхода в организации новых выставок — грандиозного собрания русских портретов, собранных из поместий и усадеб, затем коллекции отечественной живописи, показанной в Париже в 1906 году. Через год за живописью последовала русская музыка от Глинки до Скрябина, представленная в пяти концертах. Но Дягилеву всего этого мало. Его по-прежнему тянет к театру.

— Дягилевские сезоны

Наибольший успех в русских исторических концертах выпал на долю Шаляпина. Один раз случился даже некоторый скандал. Песня Владимира Галицкого из *Князя Игоря* Бородина настолько понравилась публике, что Шаляпин должен был исполнить ее еще раз. Но и после этого зал не уgomонился, продолжая вызывать певца. Оркестр, вышедший на сцену, чтобы сыграть следующий номер программы, *Камаринскую* Глинки, был вынужден удалиться, и пьеса так и не прозвучала.

Вдохновившись своим первым музыкальным сезоном, Дягилев решил на следующий год показать Парижу шедевр любимого им Мусоргского — оперу *Борис Годунов* с несравненным Шаляпиным в главной роли. Предприятие требовало больших усилий и немалых затрат, но Дягилева трудности обычно не только не отпугивали, но, казалось, манили и прельщали. Пустив в ход все свое недюжинное дипломатическое искусство, он добился поддержки великого князя Владимира Александровича, президента Академии художеств. Это было совсем не просто, о чем можно судить из письма Дягилева к Римскому-Корсакову (*Борис* шел в его редакции): «...не забудьте, что в. кн. Владимира я должен убедить, что наше предприятие полезно с национальной точки зрения, министра финансов, что оно выгодно с экономической точки зрения, и даже директора театров, что оно принесет пользу для императорской сцены. И сколько еще! И как это трудно!».

6 мая 1908 года *Борис Годунов* был впервые показан в Парижской Большой опере (Гранд-Опера). Постановка, в короткий срок готовившаяся на чужой сцене, в непривычных условиях, потребовала чудовищных усилий не только артистов, но и рабочих сцены, костюмеров, гримеров, в большинстве своем прибывших из России и горевших патриотическим энтузиазмом. Спектакль превратился в неслыханный триумф. Это было истинное пиршество красок и звуков. Для костюмов Дягилев и Бенуа отыскивали в петербургских лавчонках настоящие старинные кокошники, сарафаны и прочее русское платье. Музейная роскошь до крайности поразила парижан, особенно в сцене коронации. Блистали хор и оркестр, превосходны были солисты. Максимум успеха выпал на долю Шаляпина. Гений его достиг зенита, и царь Борис, коронная его роль, заставлял содрогаться сердца

счастливых свидетелей спектакля. «Никогда я не испытывал такого мистического ужаса, такого мороза по коже, как тогда», — вспоминал много лет спустя Бенуа, описывал знаменитую «сцену с курантами», где преступному царю грезится призрак убиенного царевича...

Решено было продолжить спектакли и в следующем году. Сезон 1909 года сыграл решающую роль в становлении дягилевского предприятия. В нем появились балетные постановки, потеснившие оперу. К 1910 году ставились уже только балеты. Еще через год *Русские балетные сезоны* превращаются в *Русский балет Сергея Дягилева* — постоянную труппу, просуществовавшую восемнадцать лет, до самой смерти ее главы. Для театрального коллектива это довольно большой срок — ведь театры обычно не живут долго, и, исчерпав свои творческие ресурсы, распадаются. Два десятилетия мог сохраняться только непрерывно развивающийся, обновляющийся театральный коллектив. Так оно и было. *Русский балет Сергея Дягилева* в 1920 году непохож на себя же в 1911-м или в 1928 году. Единственное, что присутствовало всегда, — это дух новаторства, не позволявший балету застыть и академизироваться.

В сезоне 1909 года, проходившем на сцене довольно скромного по своим техническим возможностям театра Шатле, как и раньше, были показаны большей частью уже существующие спектакли — естественно, приспособленные к парижским условиям. Таковы *Павильон Армиды* на музыку Н. Черепнина, *Шопениана*, переименованная в *Сильфиды*, *Клеопатра (Египетские ночи)* на музыку А. Аренского. Все это — работы М. Фокина, осуществленные им в Петербурге на сцене Мариинского театра, некоторые в сотрудничестве с А. Бенуа. Специально для парижского сезона Фокин поставил *Половецкие пляски* — большую хореографическую картину из оперы Бородина *Князь Игорь*. Остальные оперы сезона тоже шли в виде одноактных фрагментов, и каждый спектакль состоял поэтому из нескольких разнохарактерных эпизодов. В целом возникало замечательное зрелищное разнообразие, недоступное прежним большим балетам.

Половецкие пляски, оформленные для сцены Николаем Рерихом, признанным знатоком древней Руси, имели оглушительный

успех. Декорация представляла бесконечную даль степей под золотисто-алым небом, с дымами, столбом поднимающимися из приземистых юрт кочевников. На этом фоне сияли немыслимо цветистые краски костюмов, для которых, по словам Бенуа, «Дягилев ободрал все восточные магазины Петербурга». Пластика артистов казалась ожившей живописью, воплощением музыки — мощной музыки Бородина, с ее лирическими узорами мелодий и бешеным ритмом. Обычно сдержанные и корректные парижане буквально вопили от восторга, по окончании спектакля публика, хлынувшая вперед, почти снесла оркестровый барьер в зале.

Для парижских сезонов Дягилеву удалось собрать настоящее хореографическое созвездие. Императорские сцены в то время изобиловали талантами, словно сама природа позаботилась о триумфе русского балета. Несравненная Тамара Карсавина, пламенный Адольф Больм, блестящий виртуоз Георгий Розай, сам Михаил Фокин — «весь стремительность, закипающая, южная кровь и героическая молодость» (А. Бенуа). Замечательный кордебалет, где каждый чувствовал себя солистом. Наконец: легендарная Анна Павлова, символ одухотворенной поэзии танца, и ярчайшая звезда русского и мирового балета — Вацлав Нижинский.

В обычной жизни Нижинский не производил на окружающих никакого особенного впечатления. Малоразговорчивый, апатичный на вид, он казался моложе своих лет и почти терялся в обществе. Он не был красив, на фотографиях хорошо видны его толстоватые короткие ноги, большая голова с раскосыми глазами и широкими скулами. Ничего выдающегося не обнаруживалось и на репетициях, в повседневной работе. Все, что требовалось, Нижинский делал точно, но с оттенком автоматичности, как будто отсутствуя. Однако чем ближе репетиции подходили к окончательному результату, тем больше он оживлялся. Надев сценический костюм (он всегда требовал полного его соответствия эскизу художника), Нижинский преображался, его облик приобретал ту пленительность и поэтичность, которая сделала его имя бессмертным. Когда он появлялся на сцене, все ощущали божественное дыхание гениальности. «Его мало назвать танцовщиком, в еще большей степени он был драматическим актером. Его прекрасное лицо, хотя оно и не было красивым, могло становиться самой впечатляющей актерской маской из всех, какие я видел», — свидетельствовал Игорь

Стравинский. Нижинский стал первым и непревзойденным Петрушкой в его балете, «самым волнующим существом, когда-либо появлявшимся передо мной на сцене». Гениальная целостность образа, создававшегося Нижинским, зиждлась на редкостном техническом совершенстве, чистоте линий, на знаменитых прыжках-падениях. «Это совсем нетрудно, — говорил Нижинский, — вы поднимаетесь и на один момент останавливаетесь в воздухе».

Расцвет Нижинского совпал с началом 1910-х годов — золотым веком *Русского балета*. Дальнейшая его судьба была трагичной. Не достигнув тридцатилетия, Нижинский прекратил выступления — им овладела наследственная душевная болезнь. Гений танца утратил пластический дар, так никогда больше не вернувшийся к нему, до самой кончины в возрасте шестидесяти лет.

Русские спектакли, задуманные патриотом Дягилевым во славу отечественного искусства, оказались торжеством искусства мирового. Чуткая к новому парижская публика сразу поняла, что перед ней — самое лучшее, что только есть на свете в это время. Впечатления росли, накапливались и начинали влиять на самые разные художественные явления, прежде всего на театр. Бенуа предсказывал, что после русских постановок высочайшие достижения старого академического театра покажутся жалкой мишурой. Так и случилось: «Наша русская „дикая примитивность“, наша простота и наивность оказались в Париже (в культурнейшем Париже) более изощренной, более передовой и тонкой, нежели то, что там вырабатывалось на месте». «Моя жизнь делится на две части: до и после русских балетов», — это признание один из парижских зрителей сделал через тридцать лет после *Сезонов*. «Одни кричали о чуде, другие о варварстве, но все были потрясены», — вспоминал Бенуа.

Грандиозный успех надлежало закрепить и продолжить в следующем сезоне 1910 года, который намечался уже целиком балетным. Прежде всего Дягилев решил показать французам их собственную классику, сохраненную на русской императорской сцене, — знаменитую *Жизель* Адана. Но нужны были и новые русские балеты. Для одного из них была взята готовая музыка, — *Шехеразада* Римского-Корсакова, сокращенная и с иным, чем у композитора,

сюжетом. Хотелось, чтобы рядом с экзотическим Востоком красовалась русская сказка. Так возникла идея *Жар-птицы*, либретто которой по народным сказкам сочиняла вся дягилевская компания. Но кто будет писать музыку? Черепнин, взявшийся было за балет, отказался, Лядов согласился, но все никак не мог начать — этот замечательный композитор отличался выдающейся ленью. Ясно, что он не поспеет к лету 1910 года. Тогда Дягилев предложил другой, рискованный вариант.

В январе 1909 года в одном из концертов Зилоти он услышал оркестровую пьесу *Фантастическое скерцо*, до крайности восхитившую его. Автором оказался двадцатилетний композитор Игорь Стравинский, ученик Римского-Корсакова. Дягилев сразу отметил новый талант и, когда возникли затруднения с *Жар-птицей*, не колеблясь предложил Стравинскому написать музыку балета. Позднее Сергей Павлович очень гордился своей прозорливостью. И действительно, благодаря редкостному чутью он сумел угадать будущего музыкального гения XX века.

«Автор, стройный молодой человек, сдержанный, с неопределенным и глубоким взглядом, с энергичными чертами лица, с волевым ртом, сидел за роялем. Как только он начал играть, скромное помещение, слабо освещенное, загорелось ослепительным светом». Свет исходил от Жар-птицы, от ее феерического оперения — музыка заставляла видеть ее воочию. Это было именно то, что нужно.

«Наконец-то мы увидели вещь, в которой музыка — не заимствование и не переделка, а нечто самостоятельное, созданное свободным и сильным вдохновением», — писал один из парижских критиков. Единство стиля и целостность *Жар-птицы* восхитили публику, роскошная декорация Головина казалась сделанной из того же материала, что и переливающаяся красками оркестровая ткань. Прекрасны были и артисты: Фокин — удивительно красивый Иван-Царевич, его жена Вера Фокина в роли плененной Кашею Царевны, Карсавина — фея-летунья Жар-птица.

Наутро после премьеры Стравинский проснулся знаменитым. Отныне, невзирая на молодость, он становится одним из главных участников *Русского балета*, своими сочинениями определяя его художественное направление. За двадцать лет силами дягилевской антрепризы было поставлено двенадцать произведений Стравинского, в том числе три оперы. Он был таким же «человеком теа-

тра», как Дягилев, как Бенуа, как Бакст, и сразу почувствовал себя «среди своих». К тому же Стравинскому не была свойственна цеховая замкнутость, нередкая среди музыкантов, он интересовался пластическими искусствами, живописью и сам недурно рисовал.

Следующий триумф Стравинского не заставил себя ждать. Через год Париж аплодировал *Петрушке*.

1911 год оказался решающим для дягилевских сезонов. Не довольствуясь краткими полуторамесячными гастрольями, на которые артисты Императорских театров тратили свой отпуск (правила это не запрещали), Дягилев решил основать постоянную труппу, которая могла бы выступать весь сезон, путешествуя по разным странам. Ему удалось переманить к себе некоторых императорских солистов, которых прельстила перспектива настоящей творческой работы. Другие, как Карсавина, продолжали выступать на двух сценах.

Основным местопребыванием новой труппы избрали Монте-Карло, курортно-игорный город в княжестве Монако, где проводились репетиции, писались декорации и решались все художественные вопросы. В предстоящем сезоне предполагалось большое турне по европейским столицам. На этот раз кроме Парижа спектакли должны были увидеть также в Риме и в Лондоне.

Среди новых балетов выделился маленький романтический шедевр Фокина – Бакста на музыку К. М. Вебера *Видение розы*, поставленный для Карсавиной и Нижинского, двух главных звезд *Русского балета*. Девушка грезит о прошедшем бале, в полусне вспоминая блеск и увлекательность танцев. Ей является прекрасное видение — «дух розы, которую ты носила вчера на балу» (строка Теофиля Готье, послужившая эпиграфом к спектаклю). Юноша не похож на обычного танцовщика, его движения почти бесплотны, его руки говорят, поют — это словно воплощенная романтическая мечта, поразительно представленная пластикой Нижинского. Они танцуют вместе, но видение исчезает — невесомым полетным прыжком Нижинский словно бы растворялся в воздухе. Восторгу зрителей не было конца.

Но «гвоздем» сезона стал другой балет — *Петрушка*, сочиненный Стравинским, Бенуа и Фокиным. Балет возник почти слу-



чайно. Стравинскому пришло в голову написать что-то вроде фортепианного концерта, но не совсем обычного: «...перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая в конце концов завершается протяжной жалобой изнемогающего от усталости плясуна». Герой появился на свет, но кто же он? «И вот однажды я вдруг подскочил от радости. *Петрушка!* <...> Это было именно то, что нужно, — я нашел ему имя, нашел название!»

Дягилев, с которым Стравинский поделился своей идеей «крика Петрушки», пришел в не меньший восторг, объявив музыку гениальной. Тут же привлекли к работе Бенуа, соблазнив перспективой представить на сцене картины петербургских гуляний на Масленицу, памятных художнику с детства. Драма оживших кукол — Петрушки, Балерины и Арапа — должна была разыгрываться на фоне грубоватого уличного веселья, с криками разносчиков, зазываниями ярмарочного «деда»-затейника, нестройным пением подгулявшего ярмарочного люда. В финальной картине появлялись и ряженые, пьяное веселье достигало апогея, и тут из театрала, сооруженного на сцене, выбегал Петрушка, преследуемый соперником-Арапом (увы, Балерина предпочла его). Арап настигал Петрушку и ударом сабли расправлялся с ним. «Петрушка жалобно умирает» (ремарка в партитуре). Кукольные страсти, как в блоковском *Балаганчике*, оказались всамделишными. «Я и сейчас не могу без дрожи слышать эту столь теперь знакомую музыку агонии — жалобное прощание Петрушки с жизнью!» — вспоминал Бенуа четверть века спустя. Удивительный эффект нашел Стравинский для самого последнего момента: отрывистый «всхлип», который получается от бросаемого на пол бубна.

Создание балета завершалось в Риме. «Поистине все тогда чудесно соединилось, — продолжает Бенуа. — Чудесно было, что мы дружно и в абсолютной гармонии работали над произведением, значительность которого мы сознавали. Чудесно было и то, что рядом со мной и со Стравинским поселились супруги Серовы. Наши три семьи буквально не расставались, вместе бродили по городу, вместе посещали церкви, музеи...» *Петрушка*, впервые представленный в парижском

театре Шатле 13 июня 1911 года, сразу понравился публике. На долгое время спектакль стал символом *Русского балета*, его высшим и неоспоримым достижением. Музыка Стравинского со временем начала исполняться и в концертах, как самостоятельное произведение. Но самое сильное впечатление она производит все же в балете, в гармоническом соединении с танцевальной драмой и сценическим оформлением. Петрушка, созданный Нижинским, вошел в историю мирового театра. Даже по фотографиям видно, каких высот достиг еще совсем молодой артист — Нижинскому было тогда чуть больше двадцати. И это при том, что роль была до крайности непривычной: ожившая кукла, Петрушка во всех своих порывах к счастью, исступленном отчаянии и обманчивой радости не перестает быть куклой, с ее негнущимися конечностями и скованными движениями. Ничего, что могло бы понравиться ценителям балетной красоты. Самоотверженна была и Карсавина в роли глуповатой пустышки-Балерины, соблазняющей Арапа своим экзерсисом, который она танцует как автомат. Но Карсавина обожала эту роль и поклялась Стравинскому, что навсегда сохранит ее в своем репертуаре.

«Самый петербургский» балет *Русских сезонов* в Петербурге увидели с большим опозданием. Лишь в 1920 году *Петрушка* достиг отечественных театров и был поставлен в Москве и Петрограде в оформлении Бенуа. Другие спектакли дягилевской антрепризы не могли похвастаться и этим, и отнюдь не по вине Дягилева, художников или танцовщиков. Конечно, Дягилев с удовольствием включил бы в маршрут гастрольных поездок не только Лондон, но и Петербург. Но это было невозможно: дягилевская деятельность встречала в России глухое непонимание и удостаивалась лишь газетных пасквилей. Русская публика была вынуждена узнавать о триумфе отечественного искусства исключительно из пересказов и описаний. «Это действительно до слез обидно, — писал Бенуа в газете *Речь*, — что свои не видят той работы, которая производится тут же у них под боком, и что все это готовится для чуждых, далеких людей».

В сезоне 1912 года на афишах *Русского балета* впервые появляются имена современных французских композиторов Дебюсси и Равеля — безусловный знак международного признания дяги-

В левского предприятия. Клода Дебюсси Дягилеву, впрочем, пришлось довольно долго уламывать, поскольку речь шла об оркестровой *Прелюдии к послеполуденному отдыху фавна*, не предназначавшейся композитором для сценического воплощения. Зато балет Мориса Равеля *Дафнис и Хлоя* был создан специально, по заказу Дягилева и на либретто Фокина.

Замысел Фокина возник еще в петербургские годы, но тогда остался нереализованным. Теперь он пришелся как нельзя кстати. Увлечение античной пластикой распространилось очень сильно, уже годом раньше был поставлен балет *Нарцисс и Эхо* на музыку Черепнина. Трогательная история юных пастушков Дафниса и Хлои, разыгранная в идиллических картинах античного «золотого века», вдохновила Равеля, и он создал одно из лучших своих произведений. Поэтичные мелодии, блистающий красками оркестр и, конечно, весьма условный колорит Древней Греции, о музыке которой известно так мало. Зато античность присутствовала на сцене — в древнегреческих туниках, присобранных у пояса, стилизованных прическах и особых церемонных позах в профиль, словно бы скопированных с росписей древнегреческих ваз. Во всем этом великим специалистом был Бакст, и он не только осуществил сценографию обоих «античных» балетов, но и многое внес в характер пластического решения. Особенно это касалось *Фавна* — дебюта Нижинского-хореографа, где Бакст нередко указывал мельчайшие движения танцев.

Фавн наделал много шума. Одни считали представленную на сцене архаическую Грецию несоответствующей музыке Дебюсси, другие находили между ними полное согласие. Третьи — их голоса были самыми громкими — возмущались слишком откровенными движениями Нижинского, находя их непристойными: по сюжету *Фавн* преследовал нимф в манере, весьма далекой от традиционного балетного «бога». Среди защитников оказался знаменитый скульптор Огюст Роден: «Согласование между мимикой и пластикой совершенное, все тело выражает то, что требует разум: у него красота фрески и античной статуи; оно идеальная модель, с которой хочется рисовать и лепить».

Полемика вокруг *Послеполуденного отдыха фавна* показала сущим пустяком через год, когда перед Парижем предстала *Весна священная* — создание Игоря Стравинского, Николая Рериха

и Вацлава Нижинского. Премьерный спектакль 29 мая 1913 года вылился в грандиозный скандал, равного которому не запомнит история современного искусства. Легкий шум начался почти сразу, быстро перейдя в выкрики и свист. Чтобы успокоить публику, свет то зажигали, то вновь тушили. Ничто не помогало. В зале свистели, поносили артистов и композитора, кричали, смеялись. Другие пытались остановить протестующих, дело доходило до столкновений, чуть ли не до драк. «Я не мог понять, — вспоминал Стравинский много лет спустя, — почему люди, еще не слышавшие музыку, наперед протестуют. До самого конца спектакля я стоял в кулисе позади Нижинского, держа его за фалды фрака; он стоял на стуле и, подобно рулевому, выкрикивал танцовщикам цифры». Спектакль все же удалось довести до конца. А через год музыка балета была вновь исполнена в Париже, на этот раз совершенно триумфально: после концерта Стравинского подняли на плечи, вынесли на улицу и торжественно доставили до ближайшей площади.

Весна священная вошла в историю искусства XX столетия не только благодаря премьерному скандалу. Музыка балета несла дух новой эпохи, она пророчествовала о неслыханных потрясениях грядущего. Возможно, против этого и восстали зрители первого спектакля, интуитивно ощутив угрожающую стихийность *Картин языческой Руси* (второе название балета). *Весна священная* порывала не только с классическими канонами, но и с ближайшей художественной эпохой. На смену чувственной красоте звучания, богатству колорита, изысканности отделки музыка балета дерзко утверждала стихию властных ритмов, жесткость и угловатость рисунка, резкость диссонантных звуко сочетаний. Она отрицала прежнее понятие о прекрасном в искусстве. Для *Русского балета Весна священная* тоже указывала новый путь.

Разразившаяся в августе 1914 года мировая война тяжело отразилась на *Русском балете Сергея Дягилева*. Он вообще чуть было не распался. На два года прекратились парижские и лондонские сезоны. Артисты рассеялись по свету, и собрать их в прежнем составе не удавалось. Большие гастролы в Нью-Йорке прошли без Фокина, без



Карсавиной, которые не смогли выехать из России. Нижинского Дягилеву пришлось вызволять из Австро-Венгрии, где он был задержан как подданный враждебной державы — Российской империи. Но Дягилеву все же удалось преодолеть многочисленные препятствия и даже украсить труппу вновь добытыми талантами. Интересно, что одна из новых солисток, Лидия Соколова, на самом деле была англичанкой Хильдой Маннингс — в те годы русское имя для балерины служило наилучшей рекомендацией.

В сезоне 1917 года *Русский балет* вновь обретает свой прежний размах. Начавшись в Италии, спектакли продолжаются в Париже и в Испании, а завершаются в Южной Америке. Постановки теперь иные. Во-первых, балет становится более интернациональным, русское соседствует с итальянским (*Насмешливые женщины* на музыку Д. Скарлатти) и с французским. Во-вторых, меняется сам облик спектаклей. В дягилевской антрепризе появляются новые люди — балетмейстер Леонид Мясин, художники Пабло Пикассо, Михаил Ларионов и Наталья Гончарова, в оформлении балета *Фейерверк* на музыку Стравинского участвует даже итальянский футурист Джакомо Балла. Важную роль начинает играть молодой французский поэт, неисчерпаемый на выдумки Жан Кокто — вдохновитель и вождь художественной молодежи, пришедшей на смену мэтрам довоенных времен. В сотрудничестве Кокто — Пикассо — Мясина и экстравагантного композитора Эрика Сати был создан балет *Парад* — настоящий манифест нового искусства, отрицавшего романтическую возвышенность и живописную роскошь. Новое искусство отстаивало простоту, конструктивную целесообразность, лаконизм и довольствовалось скромными материальными средствами. Оно воспевало городские пейзажи, автомобили, аэропланы и высокие скорости, не желая копаться в душевных переживаниях и вообще быть «лирическим».

Другое важное направление *Русского балета* этого времени — воскрешение прошлого. Вслед за скарлаттиевскими *Насмешливыми женщинами* последовал *Пульчинелла* — обработка музыки Перголези и его современников, осуществленная Стравинским и поставленная Мясиным в оформлении Пикассо. Затем появился балет на музыку Россини, опера Чимарозы — и то, и другое в оркестровке итальянского композитора Отторино Респиги, сотрудничавшего с

дягилевским балетом. Все эти спектакли один из тогдашних критиков довольно точно назвал «ироническим классицизмом».

Кроме Италии на сцену вторглась также Испания — в сюите *Картина фламенко*, исполнявшейся испанскими артистами согласно национальным хореографическим традициям. Наконец, в 1921 году появился долгожданный новый русский балет — *Сказка про шута, семерых шутов перешутившего*. Музыка к нему была заказана еще в 1915 году двадцатичетырехлетнему Сергею Прокофьеву, второму, после Стравинского, «крестнику» Дягилева. Прокофьев закончил *Шута* в 1917 году, но спектакля пришлось дожидаться несколько лет. Балет имел значительный успех, главным образом благодаря музыке, а также сценографии Ларионова, хотя лондонская публика немало потешалась над «кровожадным» сюжетом, заимствованным из русских сказок.

Балеты 1920-х годов ставила Бронислава Нижинская, заменившая покинувшего труппу Мясина. Родная сестра великого Вацлава, Нижинская была талантливой танцовщицей и хореографом — Стравинский высоко оценил ее премьерную постановку своей *Свадебки*. Но балетмейстры долго не удерживались в дягилевской антрепризе. Последние взлеты *Русского балета* связаны с русскими композиторами — Стравинским и Прокофьевым: строгая чистота *Аполлона Мусагета* Стравинского, жесткий урбанизм *Стального скака* Прокофьева и библейское величие его же *Блудного сына*. Первый и третий из этих балетов блестяще поставил Георгий Мелитонович Баланчивадзе, воспитанник петербургской хореографической школы, будущий Джордж Баланчин — крупнейший мастер мировой хореографии XX века.

В 1929 году Сергей Павлович Дягилев скоропостижно скончался. Его антреприза на этом закончила свое существование. Но русский балет, за эти годы пустивший корни во многих странах, продолжал жить.

Незадолго до смерти Дягилев написал: «Двадцать пять лет я стараюсь отыскать в театре какое-то новое движение. Должно же общество, наконец, признать, что мои искания, кажущиеся ему сегодня опасными, станут необходимыми завтра».

«Царь Игорь». И. Ф. Стравинский (1882–1971)

«Царское» звание Стравинскому присвоил его французский коллега, композитор Артюр Онеггер, соединив названия двух опер — *Князя Игоря* Бородина и *Царя Эдипа* самого Стравинского. Онеггер принадлежал к группе *Шести* — объединению молодых композиторов, заявивших о себе в 1910–1920-е годы. Для Онеггера и его единомышленников в искусстве Стравинский значил очень много. Признанный новатор, он долгое время был главой парижской художественной элиты. Но самое главное — Стравинский принадлежал к русской школе, авторитетнейшей для молодых французоз: само имя их группы возникло в подражание *Пяти* — так называли во Франции *Могучую кучку*.

Судьба Стравинского-композитора уникальна. Ярчайший русский художник начала века, он вырос в творца мирового масштаба и универсального значения. Ему была дарована судьбой долгая жизнь, и он сумел наполнить ее неиссякаемой творческой активностью, не покинувшей его до глубокой старости. Он не мог не сочинять — без композиции существование лишалось для него всякого смысла. Он все время шел вперед и постоянно менялся — ведь и время не стояло на месте. Многим не нравилось это свойство Стравинского, его называли хамелеоном и упрекали в изменах себе прежнему, в том, что он «не сочиняет больше *Петрушек*», как с горечью говорил сам композитор. Его обвиняли даже в суетной погоне за модой — в то время как он сам эту «моду» создавал, открывая новые пути в мировой музыке.

Стравинский, в отличие от Скрябина, Рахманинова и Прокофьева, не был композитором-вундеркиндом, хотя родился в музыкальной семье. Это событие произошло 5/17 июня 1882 года в Ораниенбауме близ Санкт-Петербурга, где семья проводила летнее время. Игорь был третьим из четырех сыновей Федора Игнатьевича Стравинского, солиста Императорской оперы, выдающегося русского баса, прославившегося на сцене Мариинского театра. Его высоко ценили композиторы-современники, он был знаком с Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым, Достоевским. Федор Стравинский выделялся не только замечательным голосом, но и незаурядным драматическим талантом. Он превосходно рисовал и, готовя роль, делал наброски будущего персонажа. Его жена, Анна

Кирилловна, была отличной пианисткой, постоянным домашним аккомпаниатором Федора Игнатьевича.

Учить музыке Игоря начали в девятилетнем возрасте, но делать из него профессионала родители не предполагали: с самого начала стало ясно, что пианиста-виртуоза из него не выйдет. Поэтому Игорь получил обычное для его круга образование: окончил хорошую частную гимназию, поступил на юридический факультет университета, который закончил в 1905 году — точнее, прослушал полный курс, но не держал государственных экзаменов.

К этому времени музыкальные увлечения вытеснили все остальное. В гимназии Игорю было неинтересно, и учился он неважно, в университете тоже особенно себя не проявил. Отличные баллы будущий композитор получал в основном за успехи в истории и иностранных языках. Подростком он начал пропадать в театре, где пел отец — Федор Игнатьевич предоставил сыну такую возможность. Очень скоро Игорь стал человеком театра и остался им на всю жизнь. Попытки сочинительства были поначалу робки. Однако летом 1902 года Игорь Федорович все же решился показать свои сочинения Н. А. Римскому-Корсакову, с которым был знаком благодаря отцу. «Мне было стыдно отнимать у него время, но тем не менее я страстно желал стать его учеником». Николай Андреевич принял его благожелательно и позволил дважды в неделю приходить к нему на уроки — при условии, что Стравинский продолжит занятия теорией музыки. Поступать в Петербургскую консерваторию, профессором которой он был, Римский-Корсаков отсоветовал: Стравинскому исполнилось уже двадцать лет, он должен был окончить университет, а не садиться на школьную скамью рядом с подростками (в консерваторию тогда принимали с девятилетнего возраста). Через полгода умер Федор Игнатьевич, и Римский-Корсаков, по словам Стравинского, стал ему вроде названного отца. Привязанность и пиетет к учителю Игорь Федорович сохранял всю жизнь.

Примерно в 1906 году — Стравинский к тому времени закончил университет и женился на двоюродной сестре, Екатерине Гавриловне Носенко — молодой композитор начал приносить на занятия собственные сочинения. Два из них, симфония и неболь-

■ шая сюита для голоса с оркестром *Фавн и пастушка* на стихи Пушкина прозвучали весной 1907 года. Исполнение устроил Римский-Корсаков, хорошо знавший, как важно начинающему композитору услышать свои произведения в живом звучании.

Стравинский в это время много работал. Он начал писать оперу *Соловей* по сказке Андерсена, сочинил *Фантастическое скерцо* для оркестра и романсы, исполненные на Вечерах современной музыки 27 декабря 1907 года. Римский-Корсаков поощрял эти труды, но предостерегал ученика от излишнего «модернизма». «Я лично не совсем понимаю, что может быть за удовольствие сочинять музыку на стихи вроде: „звоны, стоны, перезвоны“ Сергея Городецкого (речь идет о романсе *Весна монастырская*. — С. С.). Для меня вся эта современная декадентско-импрессионистская лирика с ее убогим тощим идейным содержанием и ее фальшиво-народным русским языком полна „мглы и тумана“».

Уезжая в 1908 году в деревню, Стравинский с женой зашли к Римским-Корсаковым проститься. Николая Андреевича они видели тогда в последний раз. 8 июня 1908 года он скончался. Бандероль с оркестровой фантазией *Фейерверк*, посланная Стравинским на просмотр учителю, вернулась обратно нераспечатанной. Память Римского-Корсакова Стравинский почтил *Погребальной песнью* для оркестра, исполненной в мемориальном концерте (к сожалению, партитура впоследствии исчезла).

Творческое развитие Стравинского до балета *Жар-птица*, в общем, достаточно обычно, и можно было бы даже заключить, что молодой и несомненно одаренный композитор не обещает ничего из ряда вон выходящего. Но все изменилось, когда он получил заказ от Дягилева и попал в атмосферу его круга. Вот наконец та среда, где молодой художник найдет опору своим новаторским исканиям, вот те люди, у которых можно многому научиться. Как вспоминал Бенуа, Стравинский «жаждал „просвещаться“, его тянуло расширить область своих познаний и впечатлений». Таким Игорь Федорович оставался и позднее. В зрелые годы и даже в старости он сохранял живой интерес к окружающему, к людям, художественным событиям и просто к путешествиям, которые так любил.

В *Жар-птице* Стравинский предстал самобытным крупным талантом. Он был сразу признан самыми выдающимися музыкантами Парижа. Дебюсси горячо поздравлял его с успехом, Равель дру-

жески сблизился с ним. Все это произошло как будто в одно мгновение. Но еще поразительнее взлет, который Стравинский совершил всего за два с половиной года: именно такой промежуток времени отделяет *Жар-птицу* от потрясшей художественный мир *Весны священной*. А между ними — великолепный *Петрушка*. Стравинский сам ощущал, будто бы какая-то сила несет его вперед, когда писал своему другу Андрею Римскому-Корсакову, приглашая его на премьеру: «Боже мой, какое счастье мне, когда я услышу это. Приезжай, дорогой, — только приезжай! Даже говорить не надобно, а только послушать это... Как будто 20 лет, а не 2 года прошло со времени сочинения *Жар-птицы*...».

Замыслов было так много, что они наслаивались, теснили друг друга. «Однажды, когда я дописывал в Петербурге последние страницы *Жар-птицы*, в воображении моем совершенно неожиданно, ибо думал я тогда совсем о другом, возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность». Это стало темой *Весны священной*. Прошло несколько месяцев. «Прежде чем приступить к *Весне священной*, над которой предстояло долго и много трудиться, мне захотелось развлечься сочинением оркестровой вещи, где рояль играл бы преобладающую роль». Так возник *Петрушка*.

В *Русских сезонах* мир открыл гениального композитора, и если бы Дягилев осуществил только эти три балета, то и в таком случае имя Стравинского было бы достойно войти в историю.

Жизнь Стравинского в 1910-х годах зимой протекает в основном за границей; временами он бывает в Петербурге, а лето семья проводит в имении Устилуг на Волини, близ Польши. Екатерину Гавриловну преследовала семейная болезнь — туберкулез, который особенно активизировался после рождения младшей дочери (у Стравинских было четверо детей). Петербургский климат ей совершенно не подходил, и семья выбирала для холодного времени года небольшие швейцарские городки, славившиеся мягкими зимами и целебным воздухом. Одна из поездок на родину, в июле 1914 года, оказалась для Игоря Федоровича прощальной: через две

6 недели была объявлена война, а через три года свершилась революция. Стравинскому было суждено увидеть новый облик России только через полвека, когда он в год своего 80-летия вновь посетил Москву и Ленинград.

В ту последнюю предвоенную поездку на родину Стравинский запасся в Киеве целой коллекцией русских народных текстов. Он собирался писать кантату, воспевающую деревенскую свадьбу. Однако *Свадебка* — «русские хореографические сцены с пением и музыкой» — была завершена лишь к 1923 году.

Стравинский тяжело переживал свою оторванность от России и даже пытался добровольно вступить в армию (он был освобожден от военной службы). «Только чтение русской народной поэзии, в которое я погрузился, утешало меня и приносило радость». Кроме *Свадебки* Стравинский написал на народные тексты еще несколько произведений: *Прибаутки*, *Колыбельные кота*, хоры для женских голосов, позднее — *Байку про Лису*, *Петуха*, *Кота да Барана* — «веселое представление с пением и музыкой».

Более всего Стравинский ценил в фольклорной поэзии ее звуковую, «музыкальную» сторону, которая, кстати, очень важна и для народных исполнителей, часто вставляющих слоги-распевы не ради смысла, а для украшения песни («люли», «ох да» и т. п.). Позднее, когда музыка Стравинского утвердилась на Западе, большое огорчение композитору доставляли исполнения этих русских сочинений в переводах, даже хороших, лишавших их неповторимого обаяния оригинала.

Швейцарское затворничество военных лет, к счастью, не было полным. Постепенно оживился дягилевский балет, и Стравинский мог время от времени присоединяться к труппе для постановки или возобновления своих сочинений. В 1915 году он начал сам ими дирижировать, полюбил это дело и позднее много выступал в концертах и спектаклях, особенно премьерных. Играл он и чужую музыку, главным образом сочинения русских композиторов.

1917 год оказался очень тяжелым для Стравинского и его семьи. Внезапно умерла старушка няня, обихаживавшая Игоря Федоровича с детства, а затем воспитывавшая его потомство. На румынском фронте умер от брюшного тифа младший брат Гүрий, многообещающий молодой певец. Наконец, произошла Октябрьская революция, окончательно отрезавшая Стравинского от родины, ли-



шившая его дома, привычного жизненного круга, любимого Петербурга, а со временем — и возможности сочинять на русские темы и русские тексты. Кроме того, он утратил средства к существованию, которые время от времени приходили из России. Положение стало критическим, временами денег не хватало даже на еду, и тогда семья питалась одними каштанами — дешевой пищей бедняков.

Бедствовали и новые швейцарские друзья — поэт Шарль Рамю, дирижер Эрнест Ансерме, художники и музыканты. Однажды родилась идея создать маленький передвижной театр, спектакли которого можно было бы показывать даже в деревнях. Стать этакими странствующими комедиантами. Удалось найти и мецената, согласного дать необходимую для начала сумму. Меценаты вообще нередко приходили на помощь Стравинскому, щедро оплачивая заказанные произведения или же без всяких условий назначая регулярную финансовую поддержку.

Для театра нужен был соответствующий репертуар, отвечающий скудным постановочным средствам. Так родилось совместное детище Стравинского и Рамю *Сказка о солдате, читаемая, играемая и танцуемая*. Текст был сочинен на материале из коллекции А. Н. Афанасьева, известного собирателя народного творчества. Стравинский остановился на сюжете о солдате и черте, состязующихся в хитростях. Солдат все время дурачит черта, но в конце концов, получив и богатство, и принцессу в жены, погибает, нарушив запрет пересекать границу своего королевства. А он хотел всего только навестить старушку мать. *Сказка о солдате* замышлялась как современная пьеса, горькая судьба Солдата маячила и перед Стравинским...

В *Сказке о солдате* мало участников. Чтец рассказывает историю, разыгрываемую в пантомиме и танцах на маленькой сцене. Тут же и семеро музыкантов с дирижером. Оркестрик совершенно необычен. Еще недавно симфоническая музыка писалась для огромных составов: на премьере *Весны священной* в оркестровой яме сидело до сотни человек. Так же поступали и другие композиторы начала века: Дебюсси, Рихард Штраус, Малер. Здесь же, в *Сказке о солдате*, лишь «конспект» оркестра: от каждой группы



инструментов осталось два, высокий и низкий: скрипка и контрабас, кларнет и фагот, корнет (род трубы) и тромбон плюс ударные, с которыми управляется один исполнитель. Это была настоящая революция в инструментальной музыке, и за Стравинским пошли многие композиторы.

В *Сказке о солдате* вообще много примечательного. В Европе входил в моду американский джаз, и он повлиял на музыку *Солдата* — об этом говорил сам автор, написавший тогда несколько сочинений в джазовой манере. Интересно, что Стравинский не слышал в то время «живых» джазовых композиций, а только изучал случайно попавшие ему в руки нотные издания.

За *Солдатом* следует балет *Пульчинелла*, поставленный в Париже в 1920 году в оформлении Пикассо. После премьеры Стравинский с семьей переезжает во Францию, которая почти на двадцать лет становится его домом. В 1934 году он принимает французское гражданство. Его слава русского композитора, создателя *Жар-птицы* и *Весны священной*, упрочивается новыми сочинениями и новыми постановками прежних балетов — Дягилев дорожит самым блестящим музыкантом своего предприятия. Но Стравинский не стоит на месте. Красочность, декоративная роскошь, подавляющая мощь оркестровых масс — все это уже не привлекает его. В 1920 году закончены *Симфонии духовых памяти Дебюсси*. Великий музыкант скончался два года назад, и Стравинский хотел почтить столь близкого ему художника и друга. Но *Симфонии духовых* не подражают музыке Дебюсси. «Я хотел выразить охватившие меня чувства на своем собственном языке», — вспоминал композитор. Получилась строгая, жесткая по звучанию музыка, напоминающая обряд. Короткие молитвенные напевы («славления», как написал в набросках композитор) поочередно исполняют разные группы инструментов — как хоровые антифоны в православной службе.

Симфонии духовых очень не похожи на традиционное мемориальное сочинение — скажем, на Элегическое трио памяти Чайковского, созданное двадцатилетним Рахманиновым. В *Симфониях* нет открытого выражения чувств, лирических порывов, музыка холодна и прозрачна. Но она обжигает. Не случайно Стравинский использовал только духовые инструменты, отказавшись от струнных, выразительных как человеческий голос: «Прошли времена, когда я старался обогащать музыку. Сегодня мне хотелось бы ее строить».

Стравинский не рассчитывал на немедленный успех своей новой манеры. И действительно, публика, привыкшая считать его революционером-новатором, творцом красочного русского стиля, была озадачена. Недоумение возросло после премьеры Октета для духовых инструментов (опять духовые, но в меньшем составе), состоявшейся в один год со *Свадебкой*. «Стравинский изменил себе», «он пыгается подражать Баху», «его новая музыка суха и аэмоциональна» — таковы были расхожие критические мнения. Не отставали и коллеги-музыканты. Прокофьев, например, язвительно говорил о «бахизмах с фальшивизмами», считая, что утративший вдохновение Стравинский просто-напросто паразитирует на старинной музыке.

Но композитор был тверд. Стравинский больше не хотел быть живописным, его идеалом стала «абсолютная музыка» — как у Баха, как у Моцарта. Так возник стиль, названный позднее *неоклассицизмом*. Его нащупывали и другие композиторы. Среди них был и Прокофьев, в 1917 году написавший *Классическую* симфонию так, как сочинил бы ее Гайдн, если бы вдруг оказался в XX столетии. В неоклассицизме была заключена великая мудрость. Слишком увлекшаяся собой и своим движением вперед европейская музыка словно бы умеряла лихорадочный бег, отыскивая в ценностях прошлого новый смысл и новую красоту.

«Паразитирование» Стравинского принимало порой совсем откровенный вид, когда он обрабатывал музыку других композиторов. Так возник *Пульчинелла*, а через семь лет — балет *Поцелуй феи* на темы Чайковского, заимствованные из его вокальных и фортепианных пьес. К Чайковскому у Стравинского было особое отношение. Когда-то в детстве он увидел Петра Ильича в Мариинском театре, и облик великого композитора навсегда запечатлелся в его памяти. Увлечение музыкой Чайковского разделяли и мирискусники. Они считали Чайковского творцом настоящего национального стиля и в то же время стиля европейского, не ограниченного узкими рамками «народности», как у композиторов *Могучей кучки*. В сущности, это был старый спор славянофилов и западников, и Стравинский, выросший в лоне кучкистской традиции, принял теперь сторону «европейцев». «Памяти Пушкина, Глинки и Чайковского»



посвящена его комическая опера *Мавра*, написанная на сюжет пушкинского *Домика в Коломне*. Оркестр в ней опять духовой.

Мавра, представленная на сцене Гранд-Опера в 1922 году, успеха не имела. Похоже, что и Дягилев принял ее с неохотой, не услышав в музыке новизны, которой он привык ожидать от Стравинского. Поворот в музыкальном мышлении распознали тогда только немногие молодые музыканты.

Стравинскому, начавшему свой путь с ошеломляющих успехов, наверное, нелегко было видеть равнодушие и неодобрение, исходившие не только от публики, но и от ближайших друзей. Но ничто не могло поколебать его в движении вперед, и он готов был пожертвовать своей прежней славой. «Любя музыку *Жар-птицы*, *Петрушки*, *Весны священной*, *Свадебки* и привыкнув к языку этих произведений, мои слушатели крайне изумлены тем, что я заговорил по-иному. Они не могут или не хотят следовать за мной в дальнейшем движении моей музыкальной мысли». Так, не без горечи, Стравинский писал в 1935 году, в автобиографической *Хронике моей жизни*. И не раз в дальнейшем его подстерегало непонимание публики, не успевавшей за его стремительной эволюцией. «То, чего они хотят, для меня устарело, и, следуя за ними, я бы учинил насилие над самим собой. Я не живу ни в прошлом, ни в будущем. Я — в настоящем».

К концу 1920-х годов «настоящим» для Стравинского стал античный миф. Но не тот — картинный, стихийно увлекающий, как в довоенных спектаклях *Русского балета*. Древнегреческий миф, каким он предстал в балете *Аполлон Мусагет* и в опере-оратории *Царь Эдип*, совсем иной — строгий, «черно-белый» и трагический. Трагизм подспудно присутствует даже в безмятежном *Аполлоне* — хореографическом рассказе о рождении великого бога и о музах, каждая из которых выносит на его суд свое искусство. Балет заканчивается Апофеозом, музыка которого, в противовес названию, не торжественна, а щемяще-грустна. Словно что-то проникло из совсем другого мира. Так нередко случается в неоклассических произведениях Стравинского. Гармония и внешнее спокойствие вдруг исчезают без следа, и под классически «благополучным» декором открывается бездна.

Царь Эдип для Стравинского имел особое значение. К середине 1920-х годов ощущение утраты родины бесповоротно овладело им. Оно не лишило его творческого дара и даже как будто вооб-

ще не повлияло на его кипучую деятельность. Реакция Стравинского была иной, нежели у Рахманинова и многих других эмигрантов. Но в любом случае она была сложной. Он запрещал домашним напоминать ему о России и о прошлом, вплоть до мелочей, но продолжал по возможности следить за происходящим в СССР. В нем боролись противоположные чувства: горечь разлуки и разочарование судьбой России смешивались с удовлетворением, отчасти напускным, что он свободен, не вовлечен в ее нынешнюю жизнь. Во время Второй мировой войны Стравинский участвовал в благотворительных концертах в пользу Красной Армии, следил за военными событиями и вообще был «самым гордым русским в Голливуде», как назвал его современник. Но как только война закончилась, все опять изменилось. Получив приглашение приехать в СССР, Игорь Федорович долго колебался, в самых нелестных выражениях отзываясь о бывшей родине и ее музыкальных деятелях. Но потом все-таки поехал и был счастлив свиданием со своей молодостью и с новой, неизвестной ему публикой, энтузиастически встречавшей его появление на эстраде.

Но вернемся к *Царю Эдипу*. Одной из горьких утрат Стравинского-эмигранта стал русский язык. Конечно, он сохранил его в семейном кругу, в общении с соотечественниками, но в музыке родное слово отныне оказалось недоступным. Писать на русские тексты, живя во Франции, значило обрекать себя на творческую изоляцию. Позднее в музыке Стравинского появился французский и, еще позднее, английский, но в 1920-е годы он нашел для себя выход, обратившись к латыни — языку, по его мнению, не мертвому, а окаменелому, монументальному и в силу этого далекому от любой банальности. «Мне всегда казалось, что для передачи возвышенного душевного состояния необходим особый язык, а не тот, на котором мы говорим каждый день».

Оперу-ораторию *Царь Эдип* Стравинский создал в сотрудничестве с Жаном Кокто, написавшим французское либретто, переведенное затем на латынь. Стравинский требовал от Кокто предельного лаконизма, простоты и точности, подобной старинным образцам. История злосчастного Эдипа, помимо воли совершив-

шего страшные преступления, вдохновила Стравинского как общечеловеческий сюжет, хорошо известный публике. Об основных перипетиях действия напоминают краткие реплики рассказчика, поясняющего действие на языке, понятном зрителям. Само действие имеет мало общего с традиционной оперой. Хор и солисты неподвижны, их лица закрывают маски («хор не должен иметь лица», — поясняет композитор). Певцы стоят на возвышениях и общаются друг с другом лишь словами — жесты исключены — они подобны статуям, оживающим лишь для того, чтобы спеть арию. Вся эта авторская режиссура, подробно описанная в предисловии к опере, имеет целью одно: сосредоточить трагедию не столько на характере Эдипа и его переживаниях, сколько на «роковом развитии», на «персоне Судьбы». «Изображение личности как жертвы обстоятельств при таком статичном представлении оказывается намного более впечатляющим», — поясняет Стравинский.

Человек и судьба, власть рока над личностью — вечные темы европейского искусства. Романтический герой восстает против предопределенного свыше порядка вещей, — таковы персонажи Байрона, Лермонтова, симфонических поэм Ференца Листа. Герой русских романов и симфоний Чайковского устремляется к счастью, но его попытки тщетны; скрябинский творец-сверхчеловек гордо утверждает свою богоравную сущность. Иначе у Стравинского. Его герои обречены принять свою судьбу и в примирении с нею обрести высшую мудрость — даже если жребием становится смерть, как у Избранницы в *Весне священной*. Дар — тоже судьба. Потому трагичны и Аполлон, восходящий на Парнас, и Орфей, раздираемый вакханками, — герой другого мифологического балета Стравинского. В этой художественной философии Стравинский — человек XX века, расставшийся со многими иллюзиями, скептический и печальный, знающий о собственной хрупкости перед лицом мировых потрясений.

Царь Эдип был сочинен к 20-летию юбилею дягилевской антрепризы в 1927 году. «Весьма похоронный подарок», — сказал юбиляр. Через год Дягилев рассорился со Стравинским из-за балета *Поцелуй феи*, отданного композитором «на сторону». К сожалению, они не успели помириться — в 1929 году Дягилева не стало.

Вскоре Стравинский вновь обратился к латыни. Он получил заказ от Бостонского симфонического оркестра и решил написать

большое произведение с хором, на тексты псалмов. В 1930 году *Симфония псалмов* была закончена.

«Псалмы — это поэмы восхваления, но также гнева и суда и даже проклятий». Прикасаясь к библейскому слову, Стравинский страшился малейшего оттенка чувствительности и сентиментальной размягченности. Первым был сочинен быстрый эпизод финала — «видение колесницы Ильи Пророка», с его повелительной, упругой ритмикой и акцентированными, как в джазе, аккордами фортепиано. Затем — начальная молитва первой части. Три части *Симфонии псалмов* свободно портретируют музыкальный обиход трех ветвей христианской церкви — католической, протестантской и православной. Венчает всю композицию медленное заключение — тихий экстаз созерцания-прославления Господа. Это одно из высших художественных откровений музыки Стравинского.

Вторая половина 1930-х годов проходит в установившемся ритме, в чередовании творческого уединения и концертных поездок. Стравинский выступает в это время не только как дирижер, но и как пианист, иногда в ансамбле с младшим сыном Святославом. Для совместных выступлений Стравинский написал Концерт для двух фортепиано, впервые исполненный в 1935 году. Святослав Игоревич единственный из детей Стравинских унаследовал музыкальные способности родителей, он занимался композицией и приобрел известность как концертирующий пианист.

Концертные турне Игоря Федоровича проходили на фоне постоянного беспокойства за семью. Дети не отличались крепким здоровьем, часто болели, еще хуже обстояло дело с Екатериной Гавриловной. К концу 1920-х годов ее туберкулез настолько обострился, что ей приходилось подолгу лечиться в горных санаториях. Необычайно преданная Игорю Федоровичу и детям, она тяжело переживала разлуку с семьей, но бодрилась, надеясь на выздоровление и возврат к нормальной жизни. Все получилось совсем не так.

Осенью 1938 года резко ухудшилось состояние старшей дочери Стравинских, тридцатилетней Людмилы, к тому времени замужней, матери годовалой дочки (когда-то Игорь Федорович напи-

сал маленькой Людмиле, Микушке, как ее звали в семье, прелестную колыбельную). 30 ноября Людмила умерла. 2 марта 1939 года скончалась Екатерина Гавриловна — ее смерть была ускорена утратой дочери. 7 июня 1939 года смерть вновь посетила дом Стравинских: умерла Анна Кирилловна, мать Игоря Федоровича. В третий раз за полгода он отстоял православную панихиду, прошел по полю к кладбищу и бросил горсть земли в открытую могилу. Сам он в то время был тяжело болен — у него тоже открылся наследственный туберкулез, и Стравинский был вынужден пять месяцев провести в санатории. Там же лечилась и младшая дочь Милена.

Остаться живым в эти черные дни Стравинский, по собственному признанию, смог только благодаря творчеству. Тут действовала какая-то подсознательная самозащита. В двух частях симфонии, написанных в 1938–1939 годах, нет никаких отголосков пережитого, музыка светла, энергична и напориста. В эти же месяцы Стравинский обдумывает лекции по музыкальной поэтике, которые его пригласили прочитать в США, в Гарвардском университете. Ему помогают в работе друзья, навещающие его в санатории. Осенью 1939 года лекции готовы, и Стравинский отбывает в Америку, имея при себе обратный билет на май 1940 года. Но возвращение не состоялось. Почти с точностью повторилась ситуация лета 1914 года, когда временная отлучка превратилась в пожизненную эмиграцию.

Вспоминая впоследствии о своем перемещении в Соединенные Штаты, Стравинский употребил слово «кризис». Старому другу он писал перед отъездом, что попал в тупик. Но внешне это почти не проявлялось. После гарвардских лекций, прошедших с большим успехом, началась привычная концертная жизнь, вскоре устроилась и личная судьба: в марте 1940 года Стравинский женился на Вере Артуровне де Боссе, тоже русской эмигрантке, давней знакомой Игоря Федоровича по Парижу. Супруги обосновались в Калифорнии, климат которой так напоминал Стравинскому любимый Лазурный берег. Там и прошли почти три десятилетия его жизни, до глубокой старости полной творческих трудов, гастрольных поездок и разнообразных новых впечатлений от людей, книг и музыки.

Однако стать полностью «своим» в американской музыкальной жизни Стравинскому все же не удалось. Разумеется, он специ-

ально и не стремился к этому. Не удалось это и другим композиторам-эмигрантам, которых в годы войны было довольно много в США, особенно выходцев из Германии. Американская музыкальная жизнь очень отличалась от европейской, хотя иногда и в лучшую сторону: всем известно, например, как много в США симфонических оркестров и как замечательно они играют.

Может быть, лучше всего чужеродность Стравинского показал один маленький эпизод. Во время войны концерты полагалось открывать исполнением национального гимна. Но стандартная аранжировка *Усеянного звездами знамени* удручала Стравинского своей примитивностью. В 1941 году он сделал собственную редакцию и исполнял ее до тех пор, пока через три года в Бостоне она не была запрещена... полицией, как незаконная манипуляция с общенациональной собственностью. Протесты композитора не возымели действия.

Но серьезнее были другие, внутренние события. В 1940-е годы Стравинский, по-видимому, начинает ощущать исчерпанность своего неоклассического стиля. В его лучших сочинениях десятилетия, таких, как балет *Орфей* или Симфония в трех частях, с ее беспокойной, грозовой атмосферой, отчетливо возникают, как бы всплывая из глубин памяти, звучания далеких времен *Весны священной*. Стареющий композитор словно пытается вспомнить, кто он такой и где его корни, прежде чем отправиться в рискованное путешествие на поиски новой творческой манеры.

Прощанием с неоклассицизмом стала прелестная и философски глубокая опера *Похождения повесы* по гравюрам Уильяма Хогарта, созданная на английское либретто в 1951 году. После этого Стравинский в очередной раз удивляет музыкальный мир. На пороге 70-летия он обращается к новой технике композиции, за тридцать лет до того сформулированной Арнольдом Шёнбергом и с тех пор распространившейся по всему миру.

Уже давно Стравинский и Шёнберг считались антиподами в современной музыке. Игорь Федорович однажды — и в шутку, и всерьез — нарисовал табличку, поделив ее на две части, и заполнил ее таким образом:

Путь в будущее	Использование прошлого
Дворцовый переворот	Реставрация
«Балет не является музыкальной формой»	Основная продукция — балеты
Педагог. Большое количество работ по теории музыки	Никогда не был педагогом. Никаких работ по теории музыки
Никогда не сочинял за роялем	Сочиняет только за роялем
Объединяющий взгляд на прошлое	Разъединяющий, в высшей степени избирательный взгляд на прошлое и т. д.

Метод композиции Шёнберга — додекафония — предусматривал строгую рациональную систему правил и, как утверждали его противники, приводил к появлению сухих, вымученных произведений. Однако Стравинский добровольно надевает эти цепи. Его композиторское сознание жаждет порядка, дисциплины, похожих, пусть отдаленно, на высокое ремесло старинных композиторов, писавших сложные полифонические сочинения. Как и они, Стравинский обращается к жанрам духовной музыки, к библейскому слову. Так появляются *Священное песнопение, Плач Иеремии Пророка, Проповедь, притча и молитва, Потоп, Авраам и Исаак* и, наконец, Реквием, названный Стравинским *Заупокойными песнопениями*. Целая коллекция музыкальных произведений, в сущности, на одну тему — жизнь, смерть, время и вечность.

Эта музыка аскетична и внутренне сосредоточенна, она чуждается внешних эффектов и слишком сильных контрастов — хотя Стравинский сохраняет вкус к неповторимо характерному звучанию. Инструментальный ансамбль в каждом из произведений «сочинен» специально: либо введены редкие инструменты, как в *Плаче*, либо используются необычные сочетания. Составы практически не повторяются.

Особое значение приобретают колокольные звучания. Они напоминают о ритуале прощания, о русской службе отпевания. Настоящая «колокольная симфония» венчает *Заупокойные песнопения* — последнее крупное сочинение Стравинского.

Судьба была к нему милостива, лишь в самом конце земного пути способность к сочинению начала изменять ему. Игорь Федорович Стравинский скончался в Нью-Йорке 6 апреля 1971 года, за два месяца до своего 89-летия. До последнего дня он слушал музыку.

Будетляне

«Да здравствуют риск, дерзость и неукротимая энергия! Смелость, отвага и бунт — вот это воспеваем мы в своих стихах!

Мы говорим — наш прекрасный мир стал еще прекраснее — теперь в нем есть скорость.

Нет ничего прекраснее борьбы. Без наглости нет шедевров. Поэзия наголову разобьет темные силы и подчинит их человеку. Мы стоим на обрыве столетий! Так чего же ради оглядываться назад? Ведь мы вот-вот прорубим окно прямо в таинственный мир Невозможного! Нет теперь ни времени, ни пространства. Мы живем уже в вечности, ведь в нашем мире царит одна только скорость.

Мы вдребезги разнесем все музеи, библиотеки. Долой мораль, трусливых соглашателей и подлых обывателей».

Эти строки появились 20 февраля 1909 года во французской газете *Фигаро*. Их автором был молодой итальянский поэт Томмазо Маринетти, провозгласивший «искусство будущего» — футуризм (от латинского *futurum*). Маринетти снискал шумный успех, много гастролировал и через несколько лет, в ореоле мировой славы посетил Москву и Петербург.

В России были тогда свои футуристы, выступавшие под смех и улюлюканье публики, впрочем, валом валившей на их концерты. Но они не копировали Маринетти, отстаивая свою независимость от западных образцов. Попытка Маринетти смотреть на них как на своих подражателей была пресечена в корне. «Мы не только не считали себя ответвлением западного футуризма, но и не без оснований полагали, что во многом опередили наших итальянских собратьев», — решительно заявлял один из участников объединения поэт Бенедикт Лившиц.

Действительно, даже само имя футуристов пристало к ним почти случайно. Сообщество молодых русских поэтов первоначально называлось *Гилея*, от древнегреческого названия степей в Причерноморье. Еще было слово «будетляне», изобретенное Виктором Хлебниковым — он же Велимир, «председатель земного шара». Хлебников и молодой Владимир Маяковский, неутомимый Алексей Кручёных, братья Бурлюки, Василий Каменский составили ядро группы, выступившей в 1913 году с манифестом *Пощечина общественному вкусу*. Колоритны названия и других «будетлянских» сборников: *Садок судей*, *Дохлая луна*, *Простое, как мычание* (Маяковский). В *Пощечине* больше всего запомнился лозунг «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода Современности», прямо перекликавшийся — и это приходится признать — с маринеттиевским призывом уничтожить музеи и библиотеки.

Музеи для футуристов олицетворяли традиционное искусство, с которым нужно порвать раз и навсегда. В истории европейской культуры футуризм был одним из первых *авангардных* течений, полностью противопоставивших себя прошлому художественному опыту. Как и Маринетти, будетляне охотно публиковали манифесты — «заявления о намерениях» превратились, в сущности, в самостоятельный литературный жанр.

Будущее для футуристов заключено в настоящем. Поэт — его заложник. «Мы новый род людей-лучей. Пришли озарить вселенную. Мы непобедимы», — писал Хлебников. Ему была очень близка идея философа Н. Федорова, афористически выраженная в одной из его статей: «Художественное произведение есть проект новой жизни». В этом пункте футуристы довольно неожиданно совпадали с презираемыми ими символистами. И не слышатся ли в «проекте» отголоски скрябинской Мистерии?

«Новая жизнь» для поэта означает новое слово. Новое слово будетлян — «самовитое» «слово как таковое» (название еще одного манифеста), живущее в стихе самостоятельной жизнью. Отсюда короткие, «рубленные» строчки Маяковского, резко акцентированные в неподражаемой авторской декламации:

Эй!
Господа!
Любители

святотатств,
преступлений,
боев, —
а самое страшное
видели —
лицо мое,
когда
я
абсолютно спокоен?
(В. Маяковский. *Облако в штанах*. Фрагмент)

Но самое «самовитое слово» — это то, которое изобрел поэт. Словотворчество лежит в основе футуристической поэзии. Новое слово несет прямую экспрессию. Как музыка, оно освобождено от стертого общепринятого значения. «Слова умирают, мир вечно юн, — писал Кручёных. — Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена». «Свои имена» составляют «заумный язык», свободный от власти плоского здравого смысла (заумь — то, что «за умом», за его пределами). Заумный язык не конструируется специально, он плод поэтического воодушевления, когда «мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и... языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным». Кручёных продолжает: «Заумь — первоначальная форма... поэзии», возникшей из «ритмически-музыкального волнения».

«Ритмически-музыкальная» заумь Кручёных, возмущавшая общественность не меньше, чем разрисованное лицо и желтая кофта Маяковского, стала хрестоматийным образцом будетлянского творчества:

дыр бул щыл
убещур
скуп
вы со бу
р л эз

10 «Кстати, в этом пятистишии более русского национального, чем во всей поэзии Пушкина», — без ложной скромности комментирует Кручёных.

Более тонко словотворчество Хлебникова. Он не превращает стих в чистую звуковую конструкцию, лишённую понятийного смысла, он обогащает его изнутри:

Бобэ́бби пелись губы,
Вэ́эбми пелись взоры,
Пиэ́эо пелись брови,
Лиэ́ээй — пелся облик,
Гзи-гзи-гзэ́о пелась цепь...

Или другой пример, знаменитое *Заклятие смехом* — вдохновенная музыкально-смысловая вариация на слово-корень:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!..

Поэзия здесь теснейшим образом смыкается с музыкой. Так оно и было: футуристы, вслед за символистами, стремились к союзу искусств. Издания будетлянских сборников и манифестов представляли собой одновременно произведения книжной графики и визуальную поэзию, где специальную роль играли цвет бумаги, расположение текста на странице, величина букв и т. п. Многие поэты-футуристы, как Маяковский, Хлебников, были талантливыми художниками, в свою очередь, художники, такие, как Василий Кандинский, Казимир Малевич, владели словом подобно писателям. Многосторонним дарованием обладали и другие участники футуристического движения. Например, Михаил Матюшин оставил след в русском искусстве как композитор, художник, как теоретик новой живописи. Именно Матюшин сыграл важнейшую роль в создании футуристического театрального действия («дейма», как это называлось у будетлян) — оперы *Победа над солнцем*.

Ее постановке предшествовал «всероссийский съезд» (из трех участников), постановивший учредить новый театр *Будетлянин* в противовес «оплоту академической чухлости» — традиционному русскому театру. Одним из первых спектаклей *Будетлянина* и

стала *Победа над солнцем*, дважды прошедшая в Петербурге в декабре 1913 года (в очередь с ней шла трагедия *Владимир Маяковский*).

Победа над солнцем принадлежала трем авторам: поэту Кручёных, художнику Малевичу и композитору Матюшину. Пролог написал Хлебников, Кручёных выступал также как актер. Слово, музыка и сценография объединились в бунте против обветшалых канонов красоты, символом которых выступает солнце, «светило вечное», поверженное во прах будетлянскими силачами. Победа над солнцем означает и освобождение от власти природы, от законов всемирного тяготения. «Мир погибнет, а нам нет конца!» — звучит в финале оперы. На смену природному миру придет мир техники, авиации, городских небоскребов, разнообразно представленный на сцене Малевичем. Изображает его и музыка — стуком машин, гулом работающих фабрик. Правда, звучало все это на старом пианино — постановка была бедной. Позднее, в 1920-е годы, «музыка машин» станет более совершенной, но развиваться она будет в направлении, угаданном в *Победе над солнцем*.

Эксперименты со звуковой материей увлекают в это время и других композиторов. Подобно футуристам, движущимся внутрь слова, они устремляются внутрь звука. Распространяются опыты «четвертитоновой» музыки. Ее суть состоит в следующем. Принятая в европейской музыке гамма основана на полутоне как наименьшем расстоянии между звуками (в частности, так настроено фортепиано). Но музыкальный слух способен различать меньшие интервалы — например, трети и четверти тона. В восточной музыке такие градации используются с древнейших времен по сию пору.

Четвертитоновые интервалы применил и Матюшин — в *Победе над солнцем* они называются «ноты будетлянские». Последовательным приверженцем нового звукового измерения был Иван Вышнеградский, пытавшийся создать четвертитоновый рояль. Работали в этой сфере также Николай Рёславец и Артур Лурье. Артур Сергеевич Лурье вообще играл роль посредника между поэзией и живописью будетлян и музыкальным искусством. В его *Синтезах* для фортепиано появляются самостоятельные многозвучные «аккорды как таковые» — нечто подобное «самовитому слову» футуристов. Дру-

2 гой фортепианный цикл, *Формы в воздухе*, посвященный Пабло Пикассо, представляет собой «визуальную музыку», записанную так же необычно, как и «визуальная поэзия» футуристов: фрагментарно, с белыми полями между нотными строчками. Паузы зрительно превращены в «воздух», в котором «плавают» афористические музыкальные фразы.

Такие прямые аналогии с живописью, конечно, редки. У крупных художников они почти не встречаются — музыка все-таки очень самостоятельный вид искусства. Но ведь не зря футуристской считали *Весну священную* Стравинского — композитора, не общавшегося с русскими будетлянами и лишь поверхностно знакомого с итальянскими футуристами, не раз повторявшего: «Я не пишу музыку будущего. Я не футурист». Тем не менее общность была, не внешняя, а на глубине. Если «самовитое слово» Хлебникова опирается на древние, мифологические корни, обнажая их, то не похоже ли поступает Стравинский, обращаясь к древнейшим пластам музыки, к тому, с чего она когда-то началась, — к попевке, к наигрышу? И разве не аналогичен пространственным деформациям и живописным смещениям лихорадочно-беспокойный ритмический пульс *Весны священной*?

Был тогда в русской музыке молодой композитор, которому сами футуристы, в лице Маяковского, присвоили титул «председателя земного шара». Или, как сказал другой поэт, Бальмонт:

Прокофьев! Музыка и молодость в расцвете,
В тебе востосковал оркестр о звонком лете
И в бубен солнца бьет непобедимый скиф.

(К. Бальмонт. *Третий концерт*. Фрагмент)

СПРКФВ, он же С. С. ПРОКОФЬЕВ (1891 – 1953)

Такую подпись, из одних согласных букв, Сергей Прокофьев придумал себе еще в молодые годы. Похожим способом он писал и письма, пропуская для скорости гласные. Наверное, дело было не только в экономии времени: слово, состоящее из одних согласных, выстреливалось, словно пулеметная очередь. Прокофьев был стремителен во всем. Стремителен и точен. «Точность во времени — это производная от точности в творчестве», — заметил о Прокофьеве

Петр Ильич Чайковский



Московская консерватория





ОКОНЧИВШІЕ КУРСЪ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРІИ, УДОСТОЕННЫЕ ЗОЛОТОЙ МЕДАЛИ.

VI выпускъ — 1875 г.

ТАНЪЕВЪ, СЕРГѢЙ.

VII выпускъ — 1876 г.

БАРЦЕВИЧЪ, СТАНИСЛАВЪ.

КОТЕКЪ, ЭДУАРДЪ.

VIII выпускъ — 1877 г.

БРАНДУКОВЪ, АНАТОЛІЙ.

ИЛИИ АНАТОЛІЙ

XXIII выпускъ — 1892 г.

ЛЕВИНЪ, ІОСИФЪ.

МАКСИМОВЪ, ЛЕОНИДЪ.

РАХМАНИНОВЪ, СЕРГѢЙ.

СКРЯБИНЪ, АЛЕКСАНДРЪ.

XXIV выпускъ — 1893 г.

САМУЭЛЬСОНЪ, СЕМЕНЪ.

XXV выпускъ — 1894 г.

Н. С. Зверев с учениками. Сидят: А. Н. Скрябин, Н. С. Зверев,
К. М. Черняев, М. Л. Пресман. Стоят: С. В. Самуэльсон, Л. М. Максимов,
С. В. Рахманинов, Ф. Ф. Кенеман (1888)



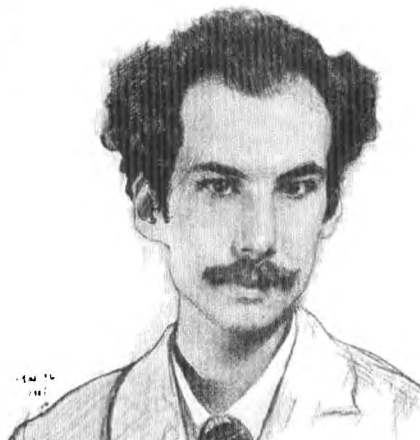
Федор Шаляпин и Сергей Рахманинов
(конец 1890-х годов)

Фрагмент Мраморной доски отличия Московской консерватории
с именами выпускников

Андрей Белый. Рисунок Л. Бакста
Александр Блок. Рисунок К. Сомова
Анна Ахматова. Рисунок Ю. Анненкова



Максим Горький





Валерий Брюсов.
Портрет работы С. Малютина



М. Врубель. *Демон* (фрагмент). 1890

Константин Бальмонт

Владимир Александрович Скрябин



Le Poème de l'Harmonie
M. 1907

Александр Скрябин

Le Divin Poème.
TROISIÈME
SYMPHONIE
(Ut)
pour
grand Orchestre
composée
par
A. Scriabine.
OP. 43.
Partition d'orchestre Pr. 24.00
Parties d'orchestre Pr. 18.00
Parties supplémentaires à 24.00
Réduction pour Piano à quatre mains par Leon Gonus Pr. 2.50
Propriété de l'Éditeur pour tous Pays.
M. P. BELAÏEFF, LEIPZIG.
1905

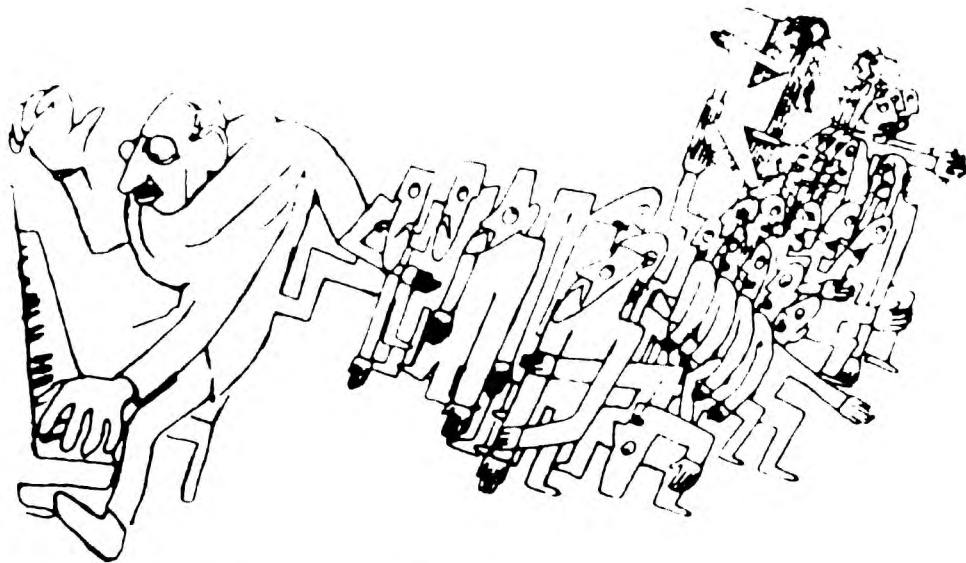
А. Скрябин. Третья симфония (Божественная поэма).
Издание М. Беляева



Серж Лифарь и Сергей Дягилев на репетиции балета.
Рисунок М. Ларионова



Игорь Стравинский.
Рисунок П. Пикассо



Игорь Стравинский. Рисунок Ж. Кокто



Эрнест Ансерме, Сергей Дягилев, Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев
на гастролях *Русского балета* в Лондоне (1921)



Дмитрий Шостакович, Владимир Маяковский, Всеволод Мейерхольд, Александр Родченко обсуждают музыку к спектаклю *Клоп* (1929)



Г. Якулов. Эскизы костюмов к балету С. Прокофьева *Стальной скок*



Сергей Рахманинов (1941)



Сергей Прокофьев и Николай Мясковский (1941)



Галина Уланова и Михаил Габович в балете С. Прокофьева
Ромео и Джульетта (ГАТОБ, Ленинград, 1940)

София Губайдулина



Эдисон Денисов



Альфред Шнитке



Родион Щедрин

Сергей Эйзенштейн, работавший вместе с ним над фильмами *Александр Невский* и *Иван Грозный*.

Жажда точности побудила Прокофьева написать автобиографию. «Стоит ли писать биографию о себе, да еще длинную? Конечно, не стоит. Горе лишь в том, что не напишу я, напишут другие и, вероятно, напутают. Напутают самым добросовестным образом. Если так можно выразиться, добросовестно наврут...» Устрашенные, не будем пытаться путать и врать, а последуем за рассказом композитора.

Сергей Сергеевич Прокофьев родился 11/23 апреля 1891 года в селе Сонцовка Екатеринославской губернии (в советское время — село Красное Донецкой области). Название местности происходило от имени Дмитрия Дмитриевича Сонцова, владельца огромного имения в здешних краях. Сергей Алексеевич Прокофьев, отец будущего композитора, служил у Сонцова управляющим, поселившись в степной глуши за тринадцать лет до рождения сына. Агроном по образованию, Сергей Алексеевич, очевидно, рачительно управлял имением, поскольку на втором десятилетии его хозяйствования оно стало приносить значительный доход. Мать Сережи Мария Григорьевна, в девичестве Житкова, была женщиной незаурядной, и ее влияние на сына сохранялось до самой ее кончины в 1924 году. И отец и мать будущего композитора принадлежали к разночинной интеллигенции, для которой понятия «просвещение», «прогресс», «наука» и «культура» почитались выше всего. «Не без тайной гордости мне хочется отметить: в своей семье моя мать была самой интеллектуальной; то же в своей семье был отец. И по взаимному влечению произошел отбор».

Мария Григорьевна была музыкальна и неплохо играла на рояле, хотя и стеснялась музицировать на людях. Деревенский досуг давал ей возможность сколько угодно времени уделять музыкальным занятиям. Играть она предпочитала исключительно серьезный репертуар, и Сережа с рождения привык его слушать, а позднее и исполнять.

Музыкальные способности у Прокофьева обнаружились очень рано, лет с четырех. Пристраиваясь рядом с матерью за роялем, когда она играла гаммы и упражнения, Сережа сопровождал их



своими импровизациями. Скоро он начал самостоятельно подбирать небольшие пьески и к шести годам сочинил уже несколько. Их он сумел даже записать. Любящая тетя Таня, восхищенная талантом племянника, отдала пьески переписать, а затем и переплести. Красивый альбом с вытисненным золотом заглавием *Сочинения Сереженьки Прокофьева* сохранился.

Родители очень заботились об образовании сына. Для уроков французского удалось пригласить парижскую гувернантку, первой учительницей музыки стала мать, относившаяся к этому делу очень осторожно и внимательно. «Главное, поддержать в ребенке интерес к музыке и, сохрани Бог, не оттолкнуть его скучной зубрежкой». Пьесы Сережа учил быстро. Мария Григорьевна всегда обсуждала их музыку с сыном, спрашивая, что нравится, а что – нет, и почему. «Таким образом у меня рано развилась самостоятельность суждений... <...> ...В десять лет я имел собственную точку зрения на музыкальные сочинения и мог ее защищать».

В девять лет Сережа решил написать оперу. Стимулом послужила поездка в Москву, где мальчик впервые попал в театр. Уже летом опера *Великан* в трех действиях, на собственное либретто была разыграна в сонцовском доме. Роли исполняли сам автор и его деревенские друзья. *Великан* имел оглушительный успех. Осенью того же года Сережа принялся за новую оперу — *На пустынных островах*. «Над этой оперой я провозился с перерывами полтора года, но сочинил только увертюру и первый акт в трех картинах; правда, каждая была величиной чуть ли не со всего *Великана*». Кроме того, продолжали появляться небольшие пьески, вальсы, марши, галопы, польки. Некоторые из них Сережа регулярно преподносил родителям на день рождения.

В январе 1901 года — Сереже шел десятый год — Мария Григорьевна, пользуясь случаем, привела сына к профессору Московской консерватории Сергею Ивановичу Танееву. Выдающийся композитор и ученый, Танеев славился как авторитетнейший педагог; через его руки прошли почти все московские музыкальные таланты того времени.

«Дверь открыла нянюшка, она ходила с большим перевальцем, точно плавала по волнам. На пюпитре стоял лист бумаги с написанной на нем темой преувеличенно крупными круглыми нотами, по одной ноте в такте». Танеев послушал части из опер и посо-

ветовал начать правильное преподавание теории. «Иначе юный композитор усвоит себе ошибки, от которых потом трудно будет отделаться». В дневнике Танеев отметил этот визит: «Сережа играл свои сочинения — абсолютный слух, узнает интервалы, аккорды... видно, что он ясно представляет себе гармонию».

Перед отъездом из Москвы Мария Григорьевна с сыном вновь посетила Танеева. Сергей Иванович порекомендовал пригласить к Сереже педагога, который мог бы продолжить начатые в Москве занятия. К лету с помощью Танеева, проявившего совершенно исключительное участие в этом деле, учитель был найден — молодой композитор, недавний выпускник консерватории Рейнгольд Морицевич Глиэр.

Рейнгольду Морицевичу в Сонцовке понравилось. «С первых же минут встречи я почувствовал себя как в родной семье, — вспоминал он. — <...> С Сережей у нас быстро установились простые, дружеские отношения. Это был, по первому впечатлению, очень мягкий и ласковый мальчик, нежно привязанный к родителям. При более близком знакомстве я почувствовал, что он обладает сильным характером и волей к труду, большим самолюбием, особенно проявляющимся в работе».

Верно оценив исключительные способности Сережи, Глиэр старался разносторонне развивать их, не ограничиваясь школьной наукой. Он поощрял склонность ученика к импровизациям, учил правильно сочинять для оркестра, обсуждал с ним вполне «взрослые» композиторские проблемы. «Сережа уже тогда ощущал себя профессиональным музыкантом и жил композиторскими интересами». Композиторские интересы естественно сочетались с детскими играми на вольном деревенском воздухе, прогулками, возней с собаками и прочими радостями. Сережа был живым, проказливым мальчишкой и на отрешенного вундеркинда ничем не походил.

Шло время, и перед родителями встала проблема дальнейшего образования сына. Нужно было поступать в гимназию (программу первых двух-трех классов Сережа прошел дома с родителями), следовательно, нарушить безмятежную семейную жизнь в Сонцовке. Марии Григорьевне с сыном предстояло переехать в город.

В конце концов избрали Петербург, где жили родственники. Вместо гимназии Сережа поступил в консерваторию — на этом сумел настоять Александр Константинович Глазунов, восхищенный очевидным талантом мальчика. Он даже подарил ему ноты *Вальса-фантазии* Глинки с лестной надписью: «Любезному собрату Сереже Прокофьеву от А. Глазунова».

Осенью 1904 года Сережу повезли поступать в консерваторию. «Вступительный экзамен прошел довольно эффектно. Передо мною экзаменовался мужчина с бородою, принесший в качестве всего своего багажа романс без аккомпанемента. Я вошел, стигбаясь под тяжестью двух папок, в которых лежали четыре оперы, две сонаты, симфония и довольно много фортепианных пьес. „Это мне нравится!“ — сказал Римский-Корсаков, который вел экзамен».

Однако консерваторские занятия разочаровали юного композитора. А. К. Лядов, у которого он учился, «был сух, ворчлив и за пределами заданного не интересовался творческой жизнью ученика. <...> Я, по крайней мере, по молодости лет так никогда и не соединил уроков Лядова со своими композиторскими планами». Скучновато было Сергею и в классе Римского-Корсакова — при том, что он горячо восхищался новыми сочинениями мастера, особенно оперой *Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии*.

Зато в консерватории Прокофьев познакомился с Николаем Яковлевичем Мясковским, тогда уже взрослым мужчиной с бородой, имевшим профессию военного инженера. Несмотря на разницу в возрасте, они сдружились на всю жизнь. «Летом мы с Мясковским посылали друг другу свои сочинения и в письмах делились впечатлениями, и эта переписка принесла мне больше пользы, чем сухие лядовские уроки».

Возможно, Прокофьев не всегда был прав в своей суровой оценке консерваторского образования. Но он, с юных лет композитор-новатор, острее других чувствовал разрыв между академической наукой и собственными творческими исканиями. Совсем иной прием ожидал его среди «современников» — устроителей Вечеров современной музыки. О его дебюте в декабре 1908 года мы уже говорили (см. главу *Мир искусства*). Горячо одобрив пикантные прокофьевские миниатюры, «современники» в то же время прохладно отнеслись к академично написанной симфонии. «Я был внутренне обижен и решил заметить в уголке моей памяти, что этим „совре-



менникам“ не стоит класть палец в рот». Симфония, впрочем, удостоилась исполнения на закрытой репетиции придворного оркестра. Это устроил Глазунов. Музыка была ему чужда, но мешать молодому композитору он не хотел.

Тем не менее сочинения Прокофьева все чаще вызвали профессорский гнев. На экзамене из кабинета доносился голос Лядова: «Они все непременно хотят Скрябиными сделаться!». Скрябиным молодой Прокофьев действительно увлекался, и его симфоническая поэма *Сны*, законченная в 1910 году, посвящена «автору, начавшему *Мечтами*», то есть Скрябину.

Годом раньше, в 1909-м, практически закончилось композиторское образование Прокофьева. Отметки по специальным дисциплинам не поднялись выше четырех с плюсом. «Новатор до самых резких крайностей с довольно односторонне развитой техникой» — таков был вердикт.

Образование Прокофьева продолжилось в классах специального фортепиано и дирижирования, который вел Николай Черепнин, композитор более широких взглядов, нежели Лядов. «...Роль Черепнина в моем общем музыкальном развитии была большая: он говорил о новаторстве так, что я чувствовал себя почти отсталым музыкантом...». Фортепианные занятия проходят под руководством А. Н. Есиповой, блестящей пианистки, с успехом борющейся с небрежной манерой игры Сергея, застрявшей у него с детства.

В 1914 году Прокофьев триумфально заканчивает консерваторию по двум специальностям. «Если к плохому качеству композиторского диплома я отнесся равнодушно, то на этот раз меня заела амбиция, и я решил кончить по фортепиано первым». Сергею это удалось, и он был удостоен премии имени А. Г. Рубинштейна — концертного рояля. На выпускном экзамене он сыграл свой Первый фортепианный концерт.

К тому времени семья Прокофьевых осиротела: летом 1910 года скончался от рака Сергей Алексеевич. Осенью все дела в Сонцовке были ликвидированы, и Сергей Сергеевич навсегда расстался со своим детским раем. Артистическая жизнь между тем все крепче связывала его с Петербургом.

Все это время Прокофьев много сочиняет. Его произведения начинают исполняться, а с 1911 года — печататься, несмотря на изрядное сопротивление, иногда исходившее со стороны крупных музыкантов. Сочинения Прокофьева поэтому порой возвращались автору с отказом, как произошло в 1910 году с Российским музыкальным издательством: «Рахманинов и Метнер, действуя с редким единодушием, аккуратно отвергали все, что имело хоть малейший намек на новизну». Неизменно поддерживал Прокофьева лишь Танеев, благородство и широта взглядов не изменяли ему никогда.

Первые исполнения прокофьевских сочинений тоже далеко не всегда проходили гладко. В скандальное происшествие превратилась премьера Второго фортепианного концерта, состоявшаяся в Павловске, в летнем сезоне 1913 года. Газета *Речь* устами В. Каратыгина поддержала молодого композитора, отнеся концерт к «наиболее значительным созданиям новейшей отечественной музыки». «Публика шикала, — заключает статью Каратыгин. — Это ничего. Лет через десять она искупит вчерашние свистки единодушными аплодисментами по адресу нового знаменитого композитора с европейским именем!». Совсем иное мы читаем в фельетоне *Петербургской газеты* под примечательным заголовком *На концерте фортепианного кубиста и футуриста в Павловске*: «На эстраде появляется юнец... Садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже. <...> Скандал в публике форменный. Шикает большинство. Прокофьев вызывающе кланяется и играет на бис. Всюду слышны восклицания: „К черту всю музыку этих футуристов! Мы желаем получать удовольствие. Такую музыку нам кошки могут показывать дома“».

Первое время дальше летних концертов Прокофьева не пускали. Более солидные зимние сезоны оставались для него закрытыми до осени 1915 года, когда Прокофьев продирижировал в концертах А. Зилоти своей Симфонией, а затем *Скифской сюитой*. Зилоти плохо переносил его музыку, сам дирижировать ею не хотел, но все же посчитал своим долгом поддержать молодого композитора: «От музыки Дебюсси исходит аромат, а от этой воняет. Но если все так настаивают, я могу пригласить автора продирижировать».

За успешное окончание консерватории Мария Григорьевна наградила сына заграничной поездкой, и Сергей выбрал Лондон, «где в это время с большой помпой проходил русский оперно-ба-

летный сезон Дягилева». Дягилев заинтересовался молодым композитором, а услышав скандальный Второй фортепианный концерт, захотел поставить его в виде балета. Из этого ничего не вышло, и Прокофьев предложил оперу *Игрок* по Достоевскому, которую в то время задумал написать. «Оперная форма отмирает, балетная расцветает, — возразил Дягилев. — Поэтому надо писать балет». Условились, что новый балет будет на русский сказочный или доисторический сюжет.

«В Лондоне было все так интересно, что я едва не прозевал надвигающуюся европейскую войну, и лишь совершенно нечаянно вернулся в Петербург за несколько дней до начала ее».

В армию Прокофьева не взяли как единственного сына при матери-вдове, и он мог продолжать творческую деятельность. Вместе с поэтом Сергеем Городецким был составлен «скифский» сюжет для балета, озаглавленного звучно и не очень понятно: *Ала и Лоллий* (Ала — славянский идол женского рода, Лоллий — богатырь, спасающий ее от козней коварного Чужбога и подчиненной ему подземной нечисти). Балет, привезенный Прокофьевым в Рим, Дягилев забраковал. «Сюжет петербургского изготовления, — пишет он Стравинскому 8 марта 1915 года, — годный для постановки в Мариинском театре десять лет назад. Музыка — как он (Прокофьев. — С. С.) говорит — „без исканий русскости — просто музыка“. Это именно просто музыка».

Взамен отвергнутого балета Дягилев предложил Прокофьеву написать другой, на материале русских народных сказок о шуте — «человеке, который шутит шутки». Легко сложился сюжет, и Дягилев на сей раз подписал с Прокофьевым настоящий контракт: «Только пишите такую музыку, чтобы она была русской... — сказал Дягилев. — А то у вас там в вашем гнилом Петербурге разучились сочинять по-русски». По возвращении домой Прокофьев принялся за балет, и к концу лета все шесть картин были готовы. «Русский материал сочинялся с большой легкостью, точно я коснулся непочатого края или посеял на целине». *Сказка про шута, семерых шутов пере-шутившего* вскоре отправилась к Дягилеву, а балет *Ала и Лоллий* был переделан тем временем в *Скифскую сюиту*. Ее премьеру в январе



1915 года Прокофьев вспоминал с нескрываемым удовольствием. «После сюиты в зале разыгрался чрезвычайно большой шум... Глазунов, к которому я специально заезжал, чтобы пригласить на концерт, во второй раз вышел из себя — и из зала, не вынеся солнечного восхода, то есть за восемь тактов до конца. „В оценке нового произведения директор консерватории не щадил выражений“, — отметили газеты. Литаврист пробил литавру насквозь, и Зилоти обещал мне прислать прорванную кожу на память. В оркестре были легкие попытки к обструкции. „Только оттого, что у меня больная жена и трое детей, я должен выносить этот ад!“ — говорил виолончелист, которому сидевшие сзади тромбоны гвоздили в уши страшные аккорды. Зилоти в отличном настроении разгуливал по залу и говорил: „По морде, по морде!“ — что означало: мы с Прокофьевым дали публике по морде. „Скандал в благородном семействе“ — не без удовольствия отмечала *Музыка*».

Абсолютная уверенность в своей художественной правоте слышится в этом живописном рассказе. Прокофьев многих раздражал, его считали излишне самоуверенным и нескромным. Но дело было в другом — в нем чувствовалось глубочайшее внутреннее здоровье и душевная цельность. На его стороне была словно сама природа. «С каким наслаждением и вместе удивлением наталкиваешься на это яркое и здоровое явление в ворохах современной изнеженности, расслабленности и анемичности», — писал Мясковский в 1912 году по поводу первой публикации сочинений Прокофьева.

Несмотря на советы Дягилева, Прокофьев все же написал оперу *Игрок*. Более того, она была принята к постановке в Мариинском театре, но тут же отложена — певцы убоялись сложных партий. Летом 1917 года Прокофьев закончил *Классическую* симфонию в «гайдновском» стиле: «Мне казалось, что если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы кое-что от нового». Названием *Классическая* Прокофьев намеревался «подразнить гусей», в тайной надежде, что симфония так классической и окажется. Интуиция не подвела: по сию пору это одно из популярнейших произведений композитора.

Февральскую революцию Сергей Прокофьев встретил, как и большинство интеллигенции, восторженно, в нем зародились новые творческие замыслы. Об октябрьских событиях он узнал в Кисловодске, куда он поехал к матери и где застрял довольно осно-

вательно, томясь без дела. Возникла мысль о поездке в Америку, пока в России не до музыки. Добравшись наконец до Петербурга, Прокофьев благодаря Луначарскому получил заграничный паспорт. «Вы революционер в музыке, а мы в жизни — нам надо работать вместе. Но если вы хотите ехать в Америку, я не буду ставить вам препятствий». После долгого путешествия через Сибирь, Дальний Восток и Японию, в начале сентября 1918 года Прокофьев прибыл в Нью-Йорк. Начался новый период его жизни. В России тоже началась новая эпоха.

Серебряный век. Заключение

После 1917 года прежняя русская культура начала уходить в прошлое. Октябрьские события раскололи общество: для одних это была Великая Революция, для других — антигосударственный переворот. Миллионы российских граждан оказались в эмиграции. И со временем именно там стали появляться воспоминания, книги, статьи об искусстве начала века. Чем дальше это время уходило в прошлое, тем яснее проступали его неповторимые черты, тем значительнее они казались. Уже в 1920-е годы заговорили о «русском ренессансе», о «серебряном веке» в истории отечественной культуры — «золотым веком» традиционно считалась пушкинская эпоха. На родине же, с легкой руки Максима Горького, это время было заклеено как «позорное десятилетие».

Значение «серебряного века» не ограничилось пределами России. Этот период оказался одним из пиков духовной жизни XX века. Для русского же искусства он остался непревзойденной пока вершиной.

Серебряный век в русской музыке — это прежде всего разнообразие творческих направлений и индивидуальностей. Идеалы XIX века продолжали жить в творчестве Глазунова, Танеева, Ляпунова, Ипполитова-Иванова. Рядом развивалось смелое новаторство Скрябина и еще более радикальное, антискрябинское по духу искусство Стравинского и Прокофьева, опыты музыкантов-футуристов. Никогда раньше не знала русская музыка таких контрастов

композиторских манер. А ведь существовала еще цветущая народная музыка, в каждой российской губернии своя, непохожая на соседей, существовало традиционное храмовое пение, с которым соприкасались все слои русского общества. Словно бы несколько столетий объединились в одно и то же время.

Разнообразие художественных проявлений сочеталось с новым взглядом на саму роль искусства. Духовная деятельность — высшее достижение человечества, приближающее его к Богу. Искусство поэтому самоценно, его не следует, как это делалось в XIX веке, подчинять внешним целям — разоблачению социальных пороков, укреплению государства или еще чему-нибудь подобному. Божественная природа искусства сама по себе служит оправданием его существования.

Новые творческие потребности вызвали расцвет музыкальной жизни, тем более поразительный, что регулярные концерты в России утвердились какие-нибудь полвека назад. В первые десятилетия XX века возникают новые концертные и театральные начинания, в большинстве на частные средства. В русском обществе быстро растет культурное самосознание, дети и внуки полуграмотных купцов становятся тонкими ценителями искусств, коллекционерами и меценатами.

Художественные проблемы оживленно обсуждаются в газетах и журналах, число которых заметно возрастает, особенно после манифеста 1905 года, даровавшего свободу слова. В России постепенно формируется гласное общественное мнение, слово художественного критика начинает влиять на культурное развитие общества.

Наконец, в начале века появляется плеяда новых талантов. Не всем дано было реализоваться полностью. Цветение Серебряного века длилось недолго, история самым безжалостным образом вторгалась в личные судьбы. Кто знает, сколько несостоявшихся гениев унесли войны, революции и репрессии, на которые таким щедрым оказался XX век. Тем более что на родине Серебряного века все делалось для того, чтобы он исчез без следа, во мраке забвения. Но истребить до конца такие мощные явления никогда не удастся. Они живут в культурной памяти поколений. И рано или поздно наступает праздник возрождения.

часть **2**

Семьдесят лет советской музыки







Государственное музыкальное строительство

Политический переворот, совершившийся в Петрограде 25 октября/7 ноября 1917 года, стал началом невиданного в истории социального эксперимента. Всероссийская коммунистическая партия большевиков, пришедшая к власти, не только удержала победу, но сумела сохранить и приумножить ее плоды, создав под своим господством одно из самых мощных в истории XX столетия государств. Основные лозунги, благодаря которым большевики добились успеха, были просты и доступны неграмотному большинству русского населения. Все должно принадлежать человеку труда: земля — крестьянам, заводы — рабочим, частная собственность упраздняется, ибо она преступна. Все члены общества равны, и все обязаны трудиться, получая равную со всеми долю общественного продукта.

Эта программа предполагала коренную ломку векового русского уклада. И не только русского — большевики стремились переделать саму человеческую природу, словно бросив вызов Господу Богу и естественному порядку вещей. Все должно было стать новым: новая экономика, новое общество, новый человек, новые культура и искусство.

В реальности первой пришла разруха, невиданное со времен Смуты разорение русского хозяйства. Промышленность, объявленная общей собственностью, замерла, торговля была заменена пайковым распределением, транспорт встал. Особенно тяжело пришлось городам, лишенным нормального подвоза продуктов, — в первую очередь Петрограду. Усталым голосом перечисляет Анна Ахматова приметы 1920 года: «Сыпняк, голод, расстрелы, темнота в квартирах, сырые дрова, опухшие до неузнаваемости люди». Ей вторит москвич Борис Зайцев: «Убогий быт Москвы, разобранные заборы, тропинки через целые кварталы, люди с салазками, очереди к пайкам, примус, пшенка без масла и сахара...». И братоубийственная Гражданская война, ожесточившая людей до немыслимых пределов, приучившая к смерти и насилию, к виду убитых.

— Как писал в том же 1920 году Илья Эренбург: «Ничего в этом нет жуткого, великого, таинственного, а только забавно вскинутые руки, да труп, который мешает ходить». Рушился мир, и с ним рушились привычные человеческие ценности, воспитанные христианством и жизнью в обществе: любовь к ближнему, милосердие, защита слабых, уважение к старшим. «Слово „жалость“ доживало свои последние годы», — констатирует Нина Берберова.

Но, может быть, жалость и не нужна в новом мире, ведь она, как говорил еще Горький, унижает человека? И вслед за разрушением придет созидание прекрасного нового мира? Невиданное преобразование сущего, строительство на почве, расчищенной «до основания», как пелось в песне?

Веривших в это, с надеждой глядевших в будущее — «через четыре года здесь будет город-сад» — тоже было немало среди интеллигенции, людей искусства, думавших, что они наконец получили возможность служить народу своим талантом и знаниями. И не так, как это делалось раньше, от случая к случаю, на благотворительных началах. Теперь все будет иначе, все поставлено на широкую государственную основу, культурное строительство должно приобрести неслыханный размах.

Созидание нового выразилось в первую очередь в организации управленческих структур. Частная инициатива, искореняемая повсеместно, должна была уступить «государственному музыкальному строительству», как говорилось в одном из первых декретов. Уже в ноябре 1917 года была создана Государственная комиссия по просвещению, через несколько месяцев преобразованная в Народный комиссариат просвещения. По-старому это было бы министерство или департамент, однако новая власть даже в названиях не желала иметь с прошлым ничего общего. В моду вошли энергичные сокращения-ребусы, иногда звучавшие весьма выразительно: Наркомтяжпром (тяжелой промышленности), Наркомвнудел (внутренних дел) и т. п. Упомянутым Наркомпросом командовал Анатолий Васильевич Луначарский (1875–1933), ярко одаренный и высокообразованный человек. Вступивший в Российскую социал-демократическую рабочую партию (РСДРП) в двадцать лет, он пользовался авторитетом старого большевика и мог отстаивать самостоятельную культурную политику. Он был не чужд творчеству: писал театральные пьесы (правда, малоудачные), занимался пере-

водами, выступал как художественный критик и публицист — здесь его вклад наиболее заметен. Луначарский был ярким оратором, мог экспромтом прочитать двух-трехчасовую лекцию в большой аудитории: о Бетховене, Вагнере, Римском-Корсакове, о музыкальном театре. Особенно он любил и отстаивал музыку Скрябина, слыша в ней пророчество революции. Благодаря Луначарскому Скрябин сделался чуть ли не самым исполняемым композитором первых послереволюционных лет.

Самыми крупными заслугами Луначарского следует считать просветительство и сохранение классического наследия. Это и материальная поддержка голодавших и холодавших интеллигентов — он выхлопатывал пайки, дрова, ордера на одежду, — и попытки, иногда удачные, спасти от уничтожения театры, библиотеки, храмы (например, благодаря его заступничеству не был взорван Новодевичий монастырь в Москве). При содействии Луначарского создавались и новые организации — оркестры, филармонии, коллекция редких и старинных музыкальных инструментов, которой позднее пользовались лучшие отечественные виртуозы. Народным комиссаром просвещения Луначарский оставался одиннадцать лет, пока в 1929 году он не был смещен. Внешне это выглядело как почетная отставка.

Среди отделов Наркомпроса — изобразительных искусств, театрального (соответственно ИЗО и ТЕО) имелся и музыкальный — МУЗО. Он должен был распоряжаться музыкальной жизнью всей Советской России, а с 1922 года — огромного Союза Советских Социалистических Республик. Сверхцентрализованное управление сразу закрепилось как типичная черта советского строя. Так было в экономике, так стало и в искусстве. МУЗО должен был решать, где открыть школу, а где не нужно, как и что в ней преподавать, какую музыку играть в концертах и что ставить в опере, кого сделать профессором и директором консерватории и т. д. и т. п. На первый план выдвинулся бюрократ-управленец, способный только тормозить возложенное на него дело. И началась отчаянная и бесплодная борьба с бюрократизмом, прошедшая через всю историю Советского государства.

Централизованное управление, оторванное от реальной жизни в реальных городах и селах, не могло не быть утопическим и первое время вызывало противодействие. Красочный портрет своей деятельности в ТЕО оставил писатель Владислав Ходасевич. «Это было учреждение бестолковое, как все тогдашние учреждения. <...> В ТЕО преимущественно заседали, но, вероятно, не было и двух заседаний с одинаковым составом участников. Поэтому ни один вопрос не ставился точно и ни одно дело не доводилось до конца. Впрочем, никто и не знал, что надо делать». Одно из заседаний в провинциальном уездном городе, где нельзя было достать ни еды, ни ночлега, особенно запомнилось Ходасевичу. «Вырабатывались принципы театральной реформы: не для Порхова (неизвестно даже, имелся ли в Порхове театр), — а для всей Советской республики и шире — для всего мира. <...> ...Я встал и подошел к окну. <...> Кругом была полдневная тишина российского захолустья, — а тут пятеро идиотов надсаживались, решая проблемы европейского театра».

Со временем задачи Наркомпроса стали скромнее и реалистичнее, бюрократ, правда, прижился навсегда. Среди действительных задач на первый план выдвинулось просветительство. Россия была страной контрастов: высочайшие вершины художественного творчества — и почти поголовная неграмотность, сокровища народной культуры, россыпи талантов-самородков — и малая доступность профессионального образования. Положение меняется в первые десятилетия XX века, когда бурное развитие общества затронуло и эту сферу. Широкое распространение получили различные кружки самообразования, создавались хоровые объединения — главным образом в городах, для рабочих. В Москве в 1906 году открылась Народная консерватория, где могли бесплатно обучаться все желающие. По ее образцу после революции стали создаваться народные консерватории и в других городах, общим числом более десятка. Но выжили из них немногие. Также до революции появились «народные дома», предназначенные для культурного досуга и развлечения трудящихся. В советское время им на смену пришли сначала заводские и сельские клубы, затем Дома и Дворцы культуры. Все эти учреждения скоро стали массовыми, и в этом заключалось их преимущество. Но в массовом, официальном характере просветительства таилась опасность низкого уровня и мертвой казенщины, с годами только усилившаяся. Нередко реаль-

ная культурная жизнь народа имела мало общего с «культработой», всегда направлявшейся «сверху», руководимой государственными чиновниками. Особенно это заметно в музыкальном быту, где власти постоянно с чем-нибудь боролись: в городе с цыганским романсом, потом с джазом и фокстротом, еще позднее — с рок-музыкой; в деревне преследовали старинные обряды и все, что напоминало о православном пении.

Большим достижением Наркомпроса стала реформа музыкального образования. За нее многие ратовали в дореволюционное время, но до осуществления дело так и не дошло. Теперь образование наконец было трехступенчатое: музыкальная школа — училище — консерватория, получившая права высшего учебного заведения. Реформа была запланирована и проведена очень разумно, и советское музыкальное образование долгое время считалось в мире образцовым.

Но некоторые вещи не требовалось организовывать — они существовали всегда. В оперный театр, в симфонический концерт нужно было всего лишь привести новую публику и приучить ее к новым непривычным впечатлениям, к «забаве эксплуататоров». Конечно, не все тут шло гладко. «Пришлось начать с самого начала, — вспоминал К. С. Станиславский, глава Художественного театра, — учить первобытного в отношении искусства зрителя сидеть тихо, не разговаривать, садиться вовремя, не курить, не грызть орехов, снимать шляпы... Первое время было трудно». В Зимнем дворце устраивались Народные концерты с классическими программами, на их открытии исполнялся Реквием Моцарта в память жертв Октябрьской революции.

Проблема репертуара стояла очень остро. Что нужно играть и показывать новому зрителю, новому слушателю? Ведь музыка, как и вообще искусство, должна воспитывать в революционном духе, никакое чистое художественное наслаждение новая власть не предусматривала. Особенно сложно обстояло дело с оперой. Сюжеты большинства из них совсем не отвечали «текущему моменту», как говорили тогда. Подходил *Борис Годунов* — народная музыкальная драма, *Золотой петушок* — сатира на царское самодержавие, почему-то

вагнеровские *Мейстерзингеры*: по-видимому, благодаря герою-башмачнику. Но вот *Евгений Онегин* на сюжет из жизни помещиков уже был сомнителен, и оперу то запрещали, то вновь разрешали. Некоторым классическим произведениям приделывали новый актуальный текст. Такая участь постигла *Гугенотов* Мейербера. Но от этого быстро отказались, хотя главная переделка — *Жизни за царя* Глинки в *Ивана Сусанина* была еще впереди.

Переделывались и тексты песен. Например, сентиментальный романс *Белая акация* превратился в революционный гимн *Смело мы в бой пойдем за власть Советов*. Если как следует вслушаться в его мелодию, то можно без труда различить «бывшие» чувствительные интонации. Настоящая новая интонация рождалась большей частью на улице — такова популярнейшая частушка *Яблочко* или заливчатская песенка *Купите бублики*, которую любили распевать беспризорники. Некоторые песни были сложены на фронтах Гражданской войны, как, например, замечательная *По долинам и по взгорьям* или *Гулял по Уралу Чапаев-герой* — точь-в-точь лихая солдатская песня прежних царских времен.

Как примета времени песня проникла в «большую» музыку — в симфонию, оперу, балет. Инструментальные сочинения приобретали благодаря песне что-то вроде сюжета, как, например, Первая симфония Юрия Шапорина, где части к тому же имеют названия: *Быль, Пляс, Колыбельная, Поход*. В первой части Шапорин вводит *Яблочко*, как символ стихийной удали, в финале — *Марш Буденного* («Мы красные кавалеристы»). Наверное, удачнее всех использовал *Яблочко* Глиэр в балете *Красный мак*, который десятилетиями сохранялся на советской сцене: матросы пляшут у него под эту мелодию неизбежные в балете вариации. Этот номер нередко повторяли на бис.

Цитирование песни в опере или в симфонии — старый прием русской классической музыки. Чайковский завершил свою Четвертую симфонию напевом *Во поле береза стояла*, а уж в операх таких случаев не счесть. Теперь подобный прием более или менее удачно использовали в изменившихся условиях. Настоящая новизна пришла позже.

А пока ряды композиторов редели. Сразу после революции Россию покинул Сергей Рахманинов, через год, как мы уже знаем, отбыл Сергей Прокофьев. Игорь Стравинский с 1914 года не бывал

на родине. Александр Глазунов в 1928 году поселился за границей. Еще раньше уехал Александр Гречанинов. Это только крупные имена. Все они покидали Россию с горечью в душе, но и оставаться не находили возможным. «Передо мной встают картины пережитых жутких дней, — вспоминал Гречанинов. — Большевики победили. Начинается жизнь нищенская, полная всевозможных лишений. Жизнью даже назвать нельзя период тогдашнего нашего злосчастного существования...». А вот приговор другого, гораздо более молодого композитора — Николая Рославца: «Для неокрепшей, не успевшей пустить глубокие корни русской музыкальной культуры Октябрь был полным разгромом».

Музыка в изгнании

Оказавшиеся в эмиграции музыканты были очень разными. Среди них имелись новаторы и консерваторы, деловые люди и творцы «не от мира сего», монархисты и либералы. Одни вообще не считали себя эмигрантами, как Прокофьев, другие не могли слышать о большевиках, надеясь унести русскую культуру на подошвах своих башмаков. В эмиграции оказались не только композиторы, но и музыканты самых разных специальностей — пианисты, скрипачи, певцы, оркестранты, дирижеры, нотоиздатели и антрепренеры. И в результате получилось, что ни одна страна не дала в XX веке столько мировой музыкальной культуре, сколько дала Россия. Ценой собственного разорения. Отныне русская публика не слушала триумфальных выступлений Рахманинова — зато их слушали в Америке и в Европе. Зилоти преподавал не в Москве или Петербурге, а в Джульярдской музыкальной школе в Нью-Йорке. Кусевицкий дирижировал не на родине, а руководил Бостонским симфоническим оркестром. В России так и не увидели дягилевских балетов, составивших эпоху в мировом музыкальном театре.

Музыканты-эмигранты в большинстве своем стремились сохранить русскую культурную традицию — ту, в которой они выросли и которую продолжали нести в себе. В некоторых сферах им полностью удалось это сделать, например в храмовой православной му-

зыка, практически переставшей существовать в Советской России. Другие области творчества тоже продолжали развиваться.

Следование традиции нередко приобретало подчеркнутый характер. Таково отчасти зарубежное творчество Рахманинова. В еще более сильной степени это ощущается в музыке Николая Карловича Метнера (1879/80–1951), композитора и пианиста, профессора Московской консерватории. В 1921 году он переселился за границу, где жил главным образом в Англии.

Музыка для Метнера — царство установленной, канонизированной красоты. Ее законы нерушимы, и нельзя пытаться реформировать отдельные элементы, не испортив целого. Практическим идеалом для Метнера оставалась музыка XIX века, главным образом немецкая, от Бетховена до Брамса. Он вообще почитал немецкую культуру — поэзию, философию, которую особенно тонко ощущал из-за своих корней. Однако и в творчестве, и в натуре Метнера доминировало все же русское начало.

Метнер писал главным образом фортепианную музыку и, подобно Рахманинову и Скрябину, был непревзойденным исполнителем своих сочинений: сонат и небольших пьес, которые он чаще всего называл сказками, объединяя в циклы (всего таких циклов десять). Сказка — новый жанр, хотя и близкий романтическим прототипам. Это лирическое повествование о чем-то далеком и поэтичном. Другая группа пьес Метнера называется тоже характерно — *Забывшие мотивы*. Живя в Москве, композитор был близок кругу символистов, в его доме часто бывал Андрей Белый, высоко ценивший творчество Метнера. Идеалы возвышенного искусства, сформировавшиеся в это время, Метнер унес в эмиграцию. Стиль его практически не менялся, художественное новаторство он считал упадком; еще будучи в Москве, кипятился на концерте Прокофьева: «Если это музыка, то я не музыкант». Музыкантом он был превосходнейшим, но в четко обозначенных границах. Свои идеалы Метнер защищал и пером публициста — писал статьи, в 1935 году опубликовал книгу *Муза и мода*. «Модой» Метнер считал композиторские новшества, которых не принимал его слух, противопоставляя их истинному служению «музе» — высокому искусству.

В 1921 году покинул Россию Николай Николаевич Черепнин (1873–1945), известный композитор и дирижер. Его балеты *Павильон Армиды*, *Нарцисс* и *Эхо* — первые мирискуснические по-

становки дягилевской антрепризы. Писал Черепнин и духовную музыку, к сожалению, оставшуюся не очень известной. В 1937 году он закончил свое последнее крупное сочинение, кантату *Хождение Богородицы по мукам* на тексты неканонических духовных сказаний, издревле популярных на Руси. Тема *Хождения* — великое милосердие и жертвенность. Отказавшись от вечного блаженства, Богоматерь уходит из рая и идет мучиться на землю, с грешниками в ад и молит Христа об их прощении. Повествование перемежается песнопениями на тексты службы: *Достойно есть, Богородице, Дево, радуйся*. Русская православная тема слышится в *Хождении* как духовное завещание композитора, давно расставшегося с родиной, но не утратившего память о ней.

Сын Н. Черепнина Александр Николаевич (1899–1977) сформировался как музыкант уже за границей. Кроме композиции, он посвятил себя концертной деятельности, достигнув известности как пианист. В своем творчестве Александр Черепнин тяготел к русским темам и русским источникам, писал оперы по пьесам Леонида Андреева. Но стиль его более интернационален, в частности, сильны французские влияния. Естественный процесс вхождения в общемировую культуру продолжился в творчестве третьего представителя композиторской династии Черепниных — Ивана Александровича, жившего в США.

Смешанный русско-французский характер имело и творчество Николая Дмитриевича Набокова (1903–1978), в тридцатилетнем возрасте поселившегося в Америке (знаменитый писатель Владимир Набоков приходился ему двоюродным братом). Среди его сочинений — опера о Распутине, романсы на стихи Анны Ахматовой и Бориса Пастернака. Набоков дружил со Стравинским и оставил книгу воспоминаний о нем. В кругу эмигрантов он был крупнейшим музыкальным деятелем международного масштаба, организовывал фестивали, работал в музыкальной секции ЮНЕСКО.

Еще один интересный композитор эмигрантского круга — Артур Сергеевич Лурье (1892–1966). Близкий к футуристам (см. главу *Будетляне*) Лурье, как и большинство из них, после революции начал активно сотрудничать с советской властью. Он возгла-

— вил МУЗО Наркомпроса и пользовался большим доверием Луначарского. В 1924 году Лурье не вернулся из заграничной командировки и стал эмигрантом. До конца 1930-х годов он жил в Париже, затем переселился в США. Многие из соотечественников смотрели на Лурье как на «большевистского агента», и жилось ему нелегко. Зарабатывал он в основном музыкальной критикой, писал талантливые статьи, но главным делом считал композицию. Однако известности, даже скромной, Лурье не приобрел, хотя его сочинения изредка исполнялись. Как и другие эмигранты, Лурье был склонен к русским темам, среди его крупнейших сочинений два пушкинских сюжета — опера *Арап Петра Великого* и опера-балет *Пир во время чумы*. Начав как экспериментатор, Лурье затем заметно эволюционировал, увлекался старинной духовной музыкой, испытал влияние Стравинского. Многие его произведения эмигрантских лет остались в рукописи и еще ждут своего часа.

Но все-таки музыка, написанная за рубежом русскими композиторами, со временем возвращалась на родину. Правда, не вся: многого отечественные слушатели пока еще не дождались. Но главную культурную задачу композиторы-эмигранты выполнили: в их произведениях продолжала жить и развиваться естественная русская традиция. Иногда она консервировалась и застывала — но не у гениальных художников. Вернувшись в Россию, музыка Рахманинова и Стравинского стала воздействовать на композиторов нового поколения. Особенно важным оказался опыт Стравинского.

«Что от моей национальности осталось — рожки да ножки!» — воскликнул однажды Стравинский на склоне лет. Действительно, в отличие от Черепниных или Лурье он отказался от русских сюжетов и русских текстов еще в 1920-е годы. Но его «русскость» была глубинной, и его творческая эволюция сыграла для современных русских композиторов очень существенную роль — она стала как бы эскизом их собственного развития. Русский стиль Стравинского повлиял на молодых музыкантов 1960-х годов, вновь открывших сокровища народного творчества. Затем пришло увлечение старинной музыкой — Бахом, Моцартом и Вивальди, тоже предсказанное Стравинским. Наконец, он продемонстрировал, как можно индивидуально истолковать технику додекафонии, к которой вслед за ним обратилась советская композиторская молодежь. Стравинский сам понимал ту роль, которую ему предназначила ис-

часть 2 Семьдесят лет советской музыки

«Отречемся от старого мира...»

тория. Свой приезд на родину он рассматривал с этой точки зрения — как долгожданную возможность оказать прямое воздействие на художественную эволюцию России, так долго осложнявшуюся идеологическим давлением. Мастер современной музыки очень надеялся на молодежь. Но и для него самого концерты на родине превзошли все ожидания. Они стали самым волнующим переживанием последнего десятилетия его жизни.

«Отречемся от старого мира...»

В то время как русские эмигранты всеми силами пытались сохранить память о прошлом, на родине происходило нечто противоположное. Октябрьская революция открыла новую эру в истории человечества, следовательно, и жизнь должна полностью перемениться. Предельно отчетливо это сформулировал Александр Блок, которому революция поначалу казалась «сродни природе». Вот как писал он в 1918 году:

«Что же задумано?

Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, скучная, грязная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью».

О том же стихи Маяковского:

Граждане!

Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде».

Сегодня пересматривается миров основа.

Сегодня

до последней пуговицы в одежде

жизнь переделаем снова.

Переделать все означает, в первую очередь, переделать человека, создать его заново. Об этом тоже говорил Блок: «Знаете, я много думаю сейчас о революции, для меня это не только коренные изменения всей нашей жизни, а нечто гораздо большее. Это прежде всего новый человек, какого мы еще не знали на земле». Блок представлял его себе как творческую личность, как человека-

артиста, созидającego справедливую и чистую жизнь. Но коммунистическая модель будущего оказалась далека от блоковских романтических чаяний. Новый человек, прежде всего, должен был быть человеком *массовым*. «Единица — вздор, единица — ноль», — скандировал Маяковский. Молодой Андрей Платонов, в будущем один из величайших писателей XX века, также провозглашал: «Дело социальной коммунистической революции — уничтожить личности и родить их смертью новое живое мощное существо — общество, коллектив...». Он же, сочувственно цитируя фразу Троцкого «нормализованная гайка — лучший кусок социализма», продолжал: «А нормализованный работник — лучший коммунист». Во время диспута в 1925 году один из участников отмечает, что «общество создает предпосылку, до сих пор в человечестве невиданную, полной однородности всего своего состава». Роман Евгения Замятина *Мы*, появившийся в 1921 году и официально осужденный как клеветнический, тем не менее довольно точно описывал то, что могло получиться из подобных проектов: общество тотального подчинения, где у людей вместо имен и фамилий — «нумера» и где регламентированы до мелочей все жизненные проявления. Потом таких романов-антиутопий будет много написано на Западе.

Для чего нужен нормализованный работник, как две капли воды похожий на соседа? Ответ был ясен: для того, чтобы построить никогда не существовавшее раньше, первое в истории общество равных возможностей и социальной справедливости. Все трудятся на его благо и одинаково участвуют в потреблении, сначала по возможностям общества, а в перспективе еще более заманчиво: «от каждого — по способностям, каждому — по потребностям». Но это, так сказать, общая идея. Более конкретные черты светлого будущего рисовались по-разному, хотя в главном совпадали. Новый человек должен, покорив природу, стать хозяином земли и выстроить на ней искусственный рай. Ведь природа инертна, косна, она противостоит человеку и его порыву. Когда-то Федор Тютчев писал: «И мы, в борьбе, природой целой / Покинуты на нас самих». Теперь человек бросает природе горделивый вызов: «Мы не можем ждать милостей от природы, взять их у нее — наша задача». Призыв ботаника Ивана Мичурина относится не только к выведению новых пород фруктовых деревьев, это лозунг эпохи. Впрочем, в пьесе Маяковского *Клон*, где вторая половина действия отнесена на пятьдесят

лет вперед, то есть в 1979 год, есть такая, вполне мичуринская ремарка: «Середина сцены — треугольник сквера. В сквере три искусственных дерева. Первое дерево: на зеленых квадратах-листьях — огромные тарелки, на тарелках мандарины. Второе дерево — бумажные тарелки, на тарелках яблоки. Третье — зеленое, с елочными шишками, — открытые флаконы духов. Бока — стеклянные и облицованные стены домов». Это будущий стерильный рай, где нет места влюбленности, ревности, беспричинной тоске и внезапному веселью, где слово «самоубийство» нужно искать в словаре устаревших выражений. Музыку для постановки *Клопа* в Театре Вс. Мейерхольда написал двадцатидвухлетний Дмитрий Шостакович.

Покорение природы не ограничивалось проектами стеклянных дворцов. Предстояло победить самый фундаментальный закон человеческого существования. «Мысль легко и быстро, — писал Платонов, — уничтожит смерть своей систематической работой». Опыты по омоложению, продлению жизни и, как венец, достижению бессмертия воспринимаются в эти годы как близкая научная реальность. Поэтому сюжет *Клопа*, с воскрешением героя из состояния анабиоза — не просто художественная условность. Маяковский, по свидетельству друзей, действительно верил в такую возможность. По-видимому, и *Собачье сердце* Михаила Булгакова не только метафорически, но и конкретно отразило реальность 1920-х годов и ее разнообразные медицинские эксперименты. Наконец, вполне возможно, что мысль о победе над смертью, о грядущем воскресении руководила теми, кто отдал приказ о балъзамировании тела В. И. Ленина.

Самозабвенная устремленность в будущее лишала человека прошлого. Прошлое — это темнота и угнетение, это общественная несправедливость и эксплуатация: зачем «нормализованному работнику» помнить о нем? Наступившая эра справедливости положила конец самому историческому процессу, его цель достигнута, истории в прежнем смысле уже не будет. Исторические романы и книги воспоминаний не в почёте. Отрицательный персонаж *Ювенального моря* Платонова, читающий сочинения об Иване Грозном, носит выразительную фамилию Умрищев — такие, как он,

скоро исчезнут с лица земли. В искусстве 1920-х годов прошлое возникает чаще всего как прелюдия к новой жизни. Так построена Вторая симфония Шостаковича *Посвящение Октябрю*, написанная к десятилетию революции. Ее композиция подчинена программной драматургической идее и изображает путь восхождения трудового человечества от мрака угнетения (блуждающие мелодические линии в «темном» низком регистре) к сияющему солнцу революции. Венчает симфонию хор на стихи пролетарского поэта Александра Безыменского, с заключительным скандированием: «Октябрь, Коммуна и Ленин!».

Искусство послереволюционного десятилетия шло в ногу с социальными реформами, порой даже забегая вперед. Важную роль сразу стало играть объединение Пролеткульт, то есть Пролетарская культура (вновь характерное сокращение слов). Теория пролетарской культуры, возникшая еще до революции, подкупала своей простотой и логичностью. До победы в социальной революции пролетариат должен создать основы своей будущей культуры, противопоставив ее существующей, буржуазной: «Культура борющегося пролетариата есть культура резко обособленная, классовая». Победивший пролетариат строит совершенно новую культуру, новое искусство, полностью отказавшись даже от самых «безобидных» элементов классического наследия. Новая культура отрицает буржуазный индивидуализм и строится на товарищеском сотрудничестве, с целью «стройно и целостно организовать всю жизнь человечества». Этому должны служить и наука, и производство. Но особенно велика роль искусства «как орудия организации масс», потому что «язык живых образов ближе и понятнее массам».

Второй тезис пролеткультовцев касался творцов нового искусства. Подлинная пролетарская культура «должна вырабатываться в процессе самодеятельности на низах, среди широких рабочих масс. Только они одни могут в полной мере выразить свое миропонимание и мировосприятие». Следовательно, решающим оказывалось социальное происхождение художника, он мог принадлежать лишь к рабоче-крестьянскому классу. Все остальные, классово чуждые, могли создать только классово чуждое искусство.

Пролеткультовцы понимали, что рабоче-крестьянская среда не была готова к созданию художественных шедевров. Особенно

в областях, где требовалось долгое обучение: если поэты-самородки изредка попадались в народной среде, то, скажем, ни одного сколько-нибудь заметного композитора оттуда не вышло. Поэтому большое значение Пролеткульт придавал просветительству во всех доступных тогда формах: создавались кружки, рабочие литературные студии, хоровые и театральные коллективы и т. п. Это была самая полезная сторона деятельности Пролеткульта, и многие привлеченные к ней «классово чуждые» интеллигенты-профессионалы («спецы», как тогда говорили) с большой охотой пошли просвещать новых слушателей. «...Я могу засвидетельствовать, — вспоминал через двадцать лет Ходасевич, — ряд прекраснейших качеств русской рабочей аудитории — прежде всего ее подлинное стремление к знанию и интеллектуальную честность. <...> Общими местами от нее не отделаешься».

Однако нормальный путь повышения культурного уровня руководителям Пролеткульта казался слишком долгим и малоэффективным. Как можно скорее они хотели получить новое пролетарское искусство, к созданию которого даже талантливые были еще не готовы. Безудержное захваливание очень скромных пока художественных достижений нанесло огромный вред даровитой молодежи. Не состоялась даже пролетарская литература, не говоря о музыке и живописи. Конкуренция настоящих профессионалов, в 1920-е годы еще очень сильная, не дала ходу «пролетариям».

Официально Пролеткульт подвергся осуждению со стороны большевистской партии. Еще в декабре 1920 года в *Правде* появилось письмо Центрального комитета *О пролеткультах*, с обвинениями в идеализме и групповщине, на языке тех лет весьма серьезными. Пролеткультовцам было указано, что отдельные вещи в буржуазной культуре, а также отдельные художники могут пригодиться пролетариату. Однако позиция властей не была твердой. Последовательным защитником старой культуры выступал лишь Луначарский; многие большевики считали искусство таким же «опиумом для народа», как и религию, предсказывая его скорую кончину. Даже Ленин, за которым впоследствии закрепилась репутация спасителя классики, писал сердитые записки вполне пролет-

— култовского содержания: «Все театры советую положить в гроб» (Луначарскому); «Узнал от Каменева, что СНК (Совет народных комиссаров. — С. С.) единогласно принял совершенно неприличное предложение Луначарского о сохранении Большой оперы и балета» (в Политбюро).

Все это укрепляло позиции Пролеткульта, просуществовавшего целых пятнадцать лет, до 1932 года (об этой дате мы еще вспомним). Ведь в действительности позиции защитников высокого искусства были очень уязвимы. Каждый раз нужно было доказывать, что Бетховен воспевал трудовое человечество, а Скрябин пророчествовал Октябрьскую революцию. Селекцию было осуществлять трудно, а ее результаты, напротив, было легко оспорить.

Очень скоро у Пролеткульта появились прямые потомки. В 1923 году возникла Российская ассоциация пролетарских музыкантов — РАПМ, она же АПМ и ВАПМ (то есть Всероссийская). Такие же объединения существовали у писателей (РАПП) и художников (АХРР, Ассоциация художников революционной России). Чисто организационно рапмовцы отмежевывались от Пролеткульта — групповая война в те годы шла нешуточная. Однако их цели и лозунги мало отличались от пролеткультовских. Целью провозглашалось создание настоящего пролетарского искусства, отвечающего задачам дня, то есть массовой музыкальной продукции. Поэтому на первый план выдвигались наиболее доступные жанры — песня и хор соответствующего агитационного содержания. Симфония и прочая чистая инструментальная музыка и даже опера попадали под подозрение как «классово чуждые» пролетариату. На деле это означало сознательное опрощение и огрубление музыки как искусства, поскольку массовая песня в качестве главного жанра объявлялась единственным путем к творчеству. Разумеется, и песня должна быть талантливой, и ее создание тоже требует владения композиторским мастерством. Но рапмовцы пренебрежительно относились к композиторской технике, считая, что все искупает классовое сознание. Неудивительно, что творческие достижения членов РАПМ, как и Пролеткульта остались скромными. Положение отчасти улучшилось благодаря присоединению к РАПМ Производственного коллектива (Проколл) — группы консерваторской молодежи, обнародовавшей свою декларацию в 1925 году. Среди проколловцев были одаренные люди,

впоследствии известные как создатели песен, хоровой и детской музыки — Мариан Коваль, Виктор Белый, Зара Левина. Самым талантливым из них был рано умерший Александр Давиденко, чьи хоры украсили первую советскую ораторию — «музыкальное действие» *Путь Октября*.

Путь Октября сочинялся коллективно. Члены Проколла, подобно пролеткультовцам, считали индивидуальное создание музыки буржуазным пережитком. Но побороть его им тоже не удалось: из всей оратории репертуарными стали лишь два хора, самолично написанные Давиденко, — *На десятой версте* и *Улица волнуется*.

Испытывая дефицит творческих успехов, рапмовцы возмещали этот недостаток неумной публицистической деятельностью. Из их рядов вышли пламенные пропагандисты и теоретики пролетарского искусства, без устали разоблачавшие малейший уклон от единственно верной линии. Истину они считали своей монополией, объявляя всех несогласных «враждебными элементами». Критерий классового происхождения играл здесь определяющую роль, и практически все профессиональные композиторы попадали в разряд социальных врагов или в лучшем случае «попутчиков» — термин, изобретенный пролетарскими писателями, еще более агрессивными, чем музыканты.

«Сверху» пытались несколько урезонить «пролетариев». В 1925 году была опубликована резолюция Центрального комитета *О политике партии в области художественной литературы*, касавшаяся и других искусств. В ней заявлялось, что ни одна из существующих группировок не должна отождествлять себя с партийной линией. «Партия должна терпимо относиться к промежуточным идеологическим формам, терпеливо помогая эти неизбежно многочисленные формы изживать в процессе все более тесного товарищеского сотрудничества с культурными силами коммунизма». Резолюция призывала проявить «величайший такт, осторожность и терпимость по отношению ко всем тем литературным прослойкам, которые могут пойти с пролетариатом и пойдут с ним».

Долгое время резолюция 1925 года считалась образцом партийного либерализма в отношении искусства. Дескать, 1920-е

Р — годы были временем свободы, репрессии и погромы начались позднее, в 1930-е годы. Однако на деле резолюция не была либеральной: в ней, как и в рапмовских воззваниях, не предполагалось существование иного, чем коммунистическое, искусства. Точно так же не предполагалось и общественное инакомыслие в целом. Речь шла лишь о формах достижения пролетарского единства: РАПМ и прочие ей подобные практиковали грубость и администрирование, правительство, в те времена, — гибкость и дипломатию. К тому же резолюция особого воздействия не имела: пролетарские музыканты, художники и писатели отнюдь не собирались сдаваться или умерять свой воинственный пыл. Именно их теории, за вычетом некоторых крайностей, были положены впоследствии в основу строительства социалистической культуры — в 1930-е, 1940-е, 1950-е годы. Идея свободного самоценного искусства, лишь намеченная Серебряным веком, была в это время похоронена. Победила идея общественного служения, привычная для русской культуры. Но даже служить, как велела совесть, как служили писатели в царское время, стало нельзя. Требовалось прислуживать. Многие поняли это довольно рано. Так, Борис Пильняк, один из самых ярких писателей советского периода, уже в 1923 году, отмечая «общественнический» характер русской литературы, писал: «В наши дни трудно... ибо писатели, с одной стороны, имеют общественническую государственность, а с другой — не только цензуру и несвободу слова, но и моральное руководство, которое не всем, быть может и мне, нужно». Цензуру большевики ввели в 1921 году, и вскоре она сумела широко развернуться. Корней Чуковский постоянно жалуется в дневнике на цензурный произвол ранее неслыханных масштабов.

Усилия пролетарских ассоциаций не пропали даром. Новое советское искусство, новая советская литература действительно были созданы — не всегда в том виде, в каком грезились их основателям, и не сразу, а несколько позднее, в 1930-е годы. К тому времени и общество, утратив былую пестроту и разнообразие, стало гораздо более однородным по составу. Почти сбылась утопия первых лет советской власти.



Наш марш

Разворачивайтесь в марше!

Словесной не место кляузе.

Тише, ораторы!

Ваше

слово,

товарищ маузер.

Довольно жить законом,

данным Адамом и Евой.

Клячу истории загоним.

Левой!

Левой!

Левой!

(В. Маяковский. *Левый марш*. Фрагмент)

Сразу после революции у пролеткультовцев обнаружились серьезные соперники в деле создания нового искусства. Это были авангардисты 1910-х годов, левые художники и поэты, открывавшие законы художественного мышления XX века. «Искусство находилось в полной революции своих форм выражения, — вспоминал художник Юрий Анненков. — Во всех его разветвлениях мы упорно бились против традиций, против „академического“ искусства. Наивно мы поверили, что революция социальная совпадает с революцией в искусстве. Мы поверили, что наша борьба за новые формы будет *поддержана* революцией социальной».

Такой союз казался естественным. Маяковский провозглашал: «Новое создаст только пролетариат, и только у нас, у футуристов, общая с пролетариатом дорога. Футуризм и есть пролетарское искусство». Поставить свое творчество на службу новым социальным задачам стремились и другие художники-авангардисты. Живописец Казимир Малевич, создатель знаменитого *Черного квадрата*, становится главой художественной школы, Владимир Татлин конструирует движущуюся башню — памятник III Интернационалу. От прежних пророческих видений, заумного языка и абстрактной живописи футуристы-будетляне приходят к «производственному

искусству», которое должно переустроить окружающую среду. Маяковский призывал: «Если вы художники, создайте человеческие *вещи*. Фабрики, заводы, мастерские ждут, чтобы к ним пришли художники и дали им образцы новых, невиданных вещей». Стихами он это выразил так:

Улицы — наши кисти.

Площади — наши палитры.

Художникам-авангардистам действительно удалось создать новый пластический язык повседневности, лозунгом которого были простота, удобство и экономичность. В сущности, они создали то, что мы называем современным дизайном (само это английское слово вошло в русский язык гораздо позже). Неслучаен громкий успех, который имел советский павильон на Всемирной выставке 1925 года в Париже. Прикладное искусство не поддавалось тотальной политизации — стул, он везде стул, и в Советской России, и в буржуазной Франции. Иначе дело обстояло с поэзией. Маяковский создает в эти годы предельно политизированный поэтический язык, в значительной мере тоже прикладной, обслуживающий потребности производства и торговли. Таковы известные рекламные строчки Маяковского: «Нигде кроме, как в Моссельпроме» или: «В особенности хороши резинки и карандаши». Известна деятельность поэта в *Окнах РОСТА* (Российского телеграфного агентства), где текущие новости изображались им в виде своеобразных комиксов — лаконичных рисунков с краткими подписями.

«Искусство повседневности» тоже было знаменем времени, и его создавали не только русские футуристы. Самая левая художественная молодежь Парижа устремлялась в ту же сторону, и советские опыты пользовались большим успехом. Все это вторгалось и в музыку. Композитор Александр Мосолов пишет в 1926 году *Четыре газетных объявления* для голоса и фортепиано. Шокирующе прозаичные подлинники тексты о сбежавшей собаке, перемене фамилии и услугах крысомора сопровождаются жестким характеристическим аккомпанементом. Это очень далеко от традиционного романса.

В своем отношении к классическому прошлому футуристы почти буквально совпадали с пролеткультовцами, Маяковский — с рабочим поэтом Кирилловым.

Белогвардейца
найдете — и к стенке.
А Рафаэля забыли?
Забыли Растрелли вы?
Время
пулям
по стенке музеев тенькать.
<...>

А почему
не атакован Пушкин?
А прочие
генералы классики?
Старье охраняем искусства именем.
(В. Маяковский. *Радоваться рано*. Фрагмент)

Мы во власти мятежного, страстного хмеля,
Пусть кричат нам: «Вы палачи красоты»;
Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.
(В. Кириллов. *Мы*. Фрагмент)

Вот когда аукнулся Маринетти с его манифестами...

Однако пролетарские идеологи не спешили признать футуристов «своими». Более того, они пошли в яростную атаку против «искусства будущего». В 1921 году Пролеткульт вынес резолюцию, не оставлявшую для футуристов никакой надежды: «Считая футуризм и комфутуризм идеологическими течениями последнего периода буржуазной культуры времени империализма, признать это течение враждебным пролетариату как классу». Еще ожесточеннее нападали на левое искусство РАПП, АХРР и РАПМ, навешивая на него ярлыки индивидуалистического выверта и буржуазного извращения, ни в коем случае не способного служить интересам пролетариата.

Футуризм и прочие авангардные течения действительно были далеки от этого, невзирая на благие намерения, и их временный союз с новой властью основывался на недоразумении, довольно быстро рассеявшемся. Новаторское искусство не воспринима-

лось рядовым потребителем из-за своей сложности. Метафоры Маяковского и кубистические конструкции Татлина требовали весьма изощренного восприятия, тем более что, несмотря на «производственные», утилитарные цели, художники авангарда ничего не упрощали и упрощать не желали. То, что делали пролеткультовцы и последующие пролетарские художники, было недостаточно искусством, то, что делали футуристы, — «слишком» искусством.

Отношение властей тоже не способствовало процветанию авангарда. Правда, одно стихотворение Маяковского — *Прозаседавшиеся* — вызвало одобрение Ленина за свою полезность: «Давно я не испытывал такого удовольствия, с точки зрения политической и административной». Но большевистскому руководству футуризм не мог не быть чуждым, по тем же примерно причинам, что и пролетариям. Во-первых, он не годился для целей пропаганды из-за непонятности, во-вторых, и это главное, из-за духа свободы и непокорности диктаторским указаниям партии.

Авангард сдался не сразу. До конца 1920-х годов он сохранял свое влияние и свой внутренний стержень. Маяковский стал за это время звездой первой величины. Но постепенно все изменилось, и дело было не только в политических событиях. Русский авангард вытеснялся в эмиграцию, а на родине загонялся в угол. Отступать и приспособливаться умели далеко не все. Символом судьбы футуризма стало самоубийство Маяковского. «Он застрелил не себя только, — заключает Нина Берберова, — он застрелил все свое поколение».

К новым берегам

В первые годы после Октября на площадях устраивались массовые действа. Подобные празднества для всего народа происходили и во времена Великой французской революции.

Действа имели агитационное предназначение. В 1918 году в Москве была представлена *Пантомима Великой революции*, через год в Петрограде — *Действо III Интернационала*, в 1920 году — *Гимн освобождению Труда* и *Взятие Зимнего*. Похожие представления проходили и в других русских городах.

Действа представляли собой синтетический жанр. В основе лежало нечто вроде живых картин — популярных в начале века зрелищ, аллегорически представлявших тот или иной сюжет. Но те, ко-

нечно, устраивались в залах и не имели такого размаха, как революционные действия на улицах и площадях, в которых участвовали огромные количества людей. К тому же новые живые картины были движущимися. Например, в *Гимне освобождению Труда* на грузовиках проезжали группы, в соответствующих костюмах представлявшие разные исторические типы эксплуататорского общества — рабовладельческого, феодального, капиталистического. Затем следовала группа с рабочим, разбивающим молотом цепи угнетения, и в конце — заключительный апофеоз. В оформлении непременно учитывался окружающий городской ансамбль, дома, вывески, движущаяся толпа — все то, что составляло реальное «место действия».

Постановки сопровождалась музыкой: революционными песнями, отрывками из классики. Звучали произведения Бетховена, Шопена, Скрябина, Римского-Корсакова, Мусоргского. Общее впечатление, по-видимому, было пестрым. Симфоническая музыка, традиционно звучавшая в концертном зале, попадала в совершенно непривычные условия, превращаясь в звуковую иллюстрацию.

Музыки, которая могла бы естественно звучать на площади, сопровождая массовые действия, в то время почти не существовало. Музыканты здесь отставали от художников и поэтов, быстро освоивших пространство улицы и заговоривших «во весь голос». Особенно преуспели в этом футуристы. Среди музыкантов нечто подобное предложил Арсений Авраамов — смелый экспериментатор, ныне мало кому известный. В 1922 году он создал новый вид звукового оформления окружающей среды, родственной «производственному искусству» футуристов, — «симфонию гудков». В ней действительно участвовали фабричные гудки, корабельные сирены, колокола, пушки и пулеметы — каждый «инструмент» исполнял свою партию, в деталях разработанную автором. «Симфония гудков» отчасти продолжала шумовую музыку итальянских футуристов, но в неслыханно грандиозных масштабах. Легко представить, насколько сильнодействующими были звуковые средства, предложенные Авраамовым. Одни их принимали в штыки, другие безоговорочно восхищались — равнодушных не было. «Симфонии гудков» просуществовали недолго. Скоро исчезли и прежние заводские гудки, и

колокола, опыты Авраамова забылись. Но шумовая музыка нашла себе применение в сопровождении театральных спектаклей, кинофильмов. После Второй мировой войны технический прогресс позволил ей развиваться в самостоятельный вид электронно-конкретной музыки.

Звуковая среда индустриального города привлекала далеко не одного Авраамова. Впечатление нового звукового мира создавалось и с помощью традиционных инструментальных средств — фортепиано, симфонического оркестра, достаточно богатого по своим возможностям. Чаще всего это была театральная музыка, но настолько интересная, что она оказалась способной и на самостоятельное существование в концертных программах.

Прогресс, то есть движение вперед, в эти годы олицетворяли техника, скорость, машинное производство, заводы и фабрики. Все это приходит в живопись, архитектуру, поэзию, театр и музыку. Вот как описывает очевидец одну из постановок 1920-х годов: «Это социальная драма в лучшем смысле слова. Герой ее, не в переносном, а в прямом смысле — завод, сначала живущий во всю глубину сцены, дышащий парами и пламенем, движущий шестернями и колесами, почти гибнущий, лежащий мертвым и, наконец, снова восставший. Действующие лица, рабочие — только проявление этого гигантского героя».

Такой же новый «герой» появился в оркестровой пьесе *Завод. Музыка машин*, сочиненной в 1928 году молодым композитором Александром Васильевичем Мосоловым (1900–1973). *Завод* был частью балета *Сталь*, заказанного Большим театром, но не поставленного. Другие написанные фрагменты впоследствии бесследно исчезли. *Завод*, триумфально исполнявшийся в СССР и за рубежом, прославил Мосолова. Ему действительно удалось создать новый музыкальный образ «из ряда вон выходящей силы», как писал рецензент премьеры. Наслоение повторяющихся фигур у разных инструментальных групп рождает впечатление слаженно работающих механизмов — в кульминации число их достигает пятнадцати. Динамическое нарастание подчеркивают ударные, среди которых особую роль играют раскаты настоящего железного листа, введенного Мосоловым в оркестр. И наконец, в высшей точке движущаяся махина словно обретает голос: валторны в унисон «поют» могучий гимн индустриальному труду. В Париже после исполнения *Завода* в

часть 2 Семьдесят лет советской музыки

К новым берегам

рабочей аудитории более двух тысяч человек встали и потребовали повторения. «Этот отрывок кричит о том, насколько могут быть благодарны „индустриальные“ темы, если только за них возьмется смелый передовой музыкант». В справедливости этого замечания свидетеля первого исполнения может убедиться и современный слушатель: после полувекового перерыва *Завод* наконец вернулся в концертные программы и в студии звукозаписи.

«Индустриальную» музыку в 1920-е годы писали и другие советские композиторы. В балете Прокофьева *Стальной скок*, поставленном в 1925 году в Париже, «музыка машин» звучала в двух картинах — *Фабрика* и *Молоты*, воплощая «пафос организованного внутренне и внешне труда». В 1926 году Владимир Дешевов пишет музыкальное сопровождение к спектаклю *Рельсы*, позднее известное как самостоятельная фортепианная пьеса. Он же в опере *Лед и сталь* вводит динамичный оркестровый эпизод *Металлургический завод*. Сцена *В цеху* имеется в балете Шостаковича *Болт*.

Во всех этих театральных постановках «музыка машин» служила символом мира будущего, резко противопоставленного миру уходящему — «бывшим людям», их чувствительным романсам, пошлости мещанской «красивой жизни». Контраст был резким, нередко прямолинейным, но музыкально и театрально впечатляющим. Он отвечал духу 1920-х годов, с их бескомпромиссной жаждой нового — «кто не с нами, тот против нас!», — молодым задором и устремленностью в будущее. В «музыке машин» был найден позитивный, оптимистический образ эпохи созидания, открыт способ его конкретного звукового воплощения.

Александр Мосолов и Владимир Дешевов принадлежали к АСМ — Ассоциации современной музыки, организованной в 1924 году.

Принципы объединения в ней отличались от «пролетарских» организаций. Постепенно РАПМ и АСМ полностью размежевались, причем позиция РАПМ приобрела подчеркнуто непримиримый характер. Задачи АСМ отчасти напоминали футуристскую программу: целью выдвигалось создание новой музыки, способной выразить современную революционную эпоху. Но АСМ не

— связывала творческие поиски с какой-то определенной стилистикой, да это было бы и невозможно, поскольку Ассоциация объединила подавляющее большинство профессиональных композиторов, естественно, писавших в самой разной манере (в РАПМ профессионалам ходу не было из-за непролетарского происхождения). Поэтому в АСМ глубоко эмоциональная, близкая по духу романтизму музыка Николая Мяковского мирно сосуществовала с мосоловской «музыкой машин» и эпатажем юного Шостаковича. Главенствовали интересы художественные, кроме того, в АСМ согласно старой традиции интеллигентного общения умели уважать чужие мнения и вкусы. Деятели АСМ стремились к максимально полному и глубокому познанию мирового музыкального опыта, борясь с «косностью привычных взглядов на искусство». Ассоциация являлась полноправным членом Интернационального общества современной музыки, находилась в прямом контакте с Универсальным издательством в Вене. Благодаря этому почти все зарубежные новинки тут же попадали в СССР, а отечественные композиторы нередко печатались на Западе. Москва и особенно Ленинград во второй половине 1920-х годов могли полноправно соревноваться с ведущими музыкальными центрами мира. Крупнейшие композиторы Запада — Артур Онеггер, Альбан Берг, Пауль Хиндемит, Дариус Мийо, Альфредо Казелла — приезжают в СССР с концертами, встречаются с советской музыкальной общественностью. В свою очередь, сочинения Н. Мяковского, Ан. Александрова, А. Мосолова и других асмовцев исполняются за границей. Письма Прокофьева из-за рубежа в Москву, к Мяковскому пе-стрят именами советских композиторов, чьи сочинения он хотел бы рекомендовать на Западе.

В сущности, важнейшей задачей АСМ было просветительство, но на совершенно ином уровне, чем у Пролеткульта. Не ликвидация музыкальной безграмотности (это дело несомненно нужное), а повышение уже существующего художественного уровня — вещь не менее важная, создающая для культурного развития необходимую перспективу. Не будь АСМ, музыкальная жизнь СССР деградировала бы в очень короткий срок.

Как и другие художники авангарда, деятели Ассоциации современной музыки в большинстве своем были преданы идеалам коммунизма. Особенный энтузиазм проявляли молодые ком-

позиторы, выросшие, как Шостакович, уже при советской власти. Лояльно держали себя и старшие, увидевшие в революции осуществление демократических чаяний русской интеллигенции. Да и какую контрреволюцию можно было усмотреть в программе АСМ, предусматривавшей «исполнение произведений современных авторов, главным образом у нас еще не исполнявшихся», в стремлении «помочь произведению войти в настоящую жизнь, начать свое существование на концертной эстраде, облечься в звуковую плоть и кровь»?

Однако у членов РАПМ, «пролетарских музыкантов» был сверхъестественно тонкий классовый нюх. АСМ превратилась в их злейшего врага, стала постоянной мишенью не только художественных, но и политических нападок. РАПМ обвиняла, АСМ приходилось защищаться и оправдываться. Полемикой дело не ограничилось. Асмовской исполнительской деятельности постоянно ставились палки в колеса, особенно в больших залах, поскольку руководители концертных организаций либо разделяли взгляды РАПМ, либо просто боялись с ней связываться. В своих суждениях о современной музыке публицисты РАПМ не стеснялись в выражениях: «Если обратиться к Стравинскому и Прокофьеву, обслуживающим теперь границу, то их произведения дадут картину упадочности. Начиная произведение, Прокофьев всегда создает иллюзию, будто он о чем-то пишет, а через пару тактов видно, что несет чушь».

Прокофьев, концерты которого триумфально прошли в СССР в 1927 году, вызывал особую ярость рапмовцев. В результате они не допустили постановку балета *Стальной скок*, которую хотел осуществить Большой театр. О том, как это происходило, мы узнаем из статьи в журнале *Пролетарский музыкант* за 1928 год под названием *О «Стальном скоке» и директорском наскоке*: «Нам стыдно вспоминать об атмосфере, господствовавшей во время этой беседы. На пустые обывательского порядка вопросы Прокофьев отвечал весьма охотно, любезно и галантно, например: „Какой был матрос? О, матрос был очарователен! С серьгой, весь в татуировке, одна нога в валенке“ (речь шла о парижской постановке ба-

_____ лета — С. С.). На вопросы же рабочих и присутствовавших членов ВАПМ, касавшиеся содержания балета, Прокофьев отвечал раздраженно, грубо (совсем в духе своей музыки), а иногда даже совсем не отвечал. Между тем в вопросах этих не было ничего вызывающего и они привычны всякому советскому писателю».

Но то, что привычно рапмовцу, казалось диким знаменитому композитору, жившему тогда в совершенно другой обстановке...

К концу 1920-х годов нападки РАПМ все чаще стали напоминать доносы. Таков, например, вердикт М. Коваля о хоре Мосолова *1924 год* (памяти В. И. Ленина): «Наконец, в музыкальной литературе, посвященной Ленину, мы находим и явно враждебные пролетариату произведения. К сожалению, ввиду отсутствия нот, мы лишены сейчас возможности более подробно разобрать это произведение, но одно совершенно ясно: это — музыка классового врага». Через несколько лет Мосолов был репрессирован и только чудом и хлопотами коллег избежал восьми лет лагерей. Обстановка осложнялась не только из-за РАПМ. Авангард 1920-х годов постепенно исчерпывал себя, и внешнее давление лишь форсировало и искривляло естественное течение исторического процесса. Радикалы-новаторы 1920-х годов в начале следующего десятилетия пишут иначе, музыка становится строже, классичнее, глубже. Меняется стиль многих европейских композиторов, вчерашних ниспровергателей: Хиндемита, Онеггера, Стравинского, Шостаковича. Об этом изменившемся «воздухе эпохи» говорит и Прокофьев в письме Мясковскому 1934 года: «В Париже к советской музыке предъявляются требования несколько иные, чем в Москве: в Москве требуют прежде всего бодрости, в Париже же в советскую бодрость уже давно поверили, но часто выражают опасения, что позади нее нет глубины содержания».

В 1931 году АСМ практически прекращает свою деятельность. 23 апреля 1932 года приходит конец всем общественным объединениям, связанным с искусством: в этот день в печати появляется постановление ЦК ВКП(б) *О перестройке литературно-художественных организаций*. Согласно ему взамен ликвидированных ассоциаций организуются единые для каждого вида искусства творческие союзы — писателей, художников, архитекторов, композиторов. Начинается новая эпоха.

Симфония или песня?

И песня, и симфония — успокаивало название одной советской музыковедческой книги. Имелось в виду, что музыка в Советском Союзе развивается гармонично, все жанры процветают — кроме скучного, согласно известному афоризму. И действительно, в 1930–1940-е годы советская музыка приобретает монументальный классический облик. Создаются симфонии, кантаты и оратории, квартеты и романсы, песни и киномузыка. В моду входит все крупное, монументальное. Москва перестраивается согласно генеральному плану реконструкции, на месте безжалостно сносимых старинных кварталов и вырубаемых скверов возносятся высотные дома; проектируется грандиозный Дворец Советов, увенчанный многометровой фигурой Ленина. Создаются масштабные романы-эпопеи и кинофильмы, повествующие о революционной борьбе и славной истории государства (*Тихий Дон* и *Поднятая целина* М. Шолохова, *Хождение по мукам* А. Толстого, фильм *Ленин в Октябре* М. Ромма); огромные многофигурные картины, покрывающие всю стену выставочного зала и живописующие вождей в кругу соратников, народные массы в революционном порыве, героические эпизоды Октября и Гражданской войны (*Ленин на трибуне* С. Герасимова, *Ленин в Смольном* И. Бродского, *На старом уральском заводе* Б. Иогансона). Все это очень отличалось от искусства 1920-х годов.

Вновь вошли в обиход темы, мало популярные или полузапретные в предыдущее десятилетие. Например, история отечества. Неслучаен успех романа *Петр I* А. Толстого или фильма С. Эйзенштейна *Александр Невский* с музыкой Прокофьева. В прошлом искали созвучия с современностью, нередко прямого предвестия борьбы пролетариата и Октябрьской революции. Классовые акценты расставлялись четко. То же самое происходило с патриотической темой. Интернационализм 1920-х годов фактически отменил ее, заменив идеей братства трудящихся всего мира. Главным лозунгом и теперь оставалось: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», но любовь к родине вновь обрела актуальность. Мировая ре-

— революция не состоялась, зато очень важной стала защита границ и, по возможности, расширение территорий.

Метаморфоза произошла и с классическим наследием. В 1920-е годы оно, как мы помним, либо вовсе отрицалось как классово чуждое, либо допускалось с большими ограничениями. Пролетарские писатели, например, «учились мастерству» у Толстого или Пушкина простому набору приемов, почти не вникая в смысл «устаревших» сочинений. Чудом удерживался Московский Художественный театр, атакуемый за свою приверженность традиционным театральным спектаклям, — тогда широкое хождение имела эпиграмма комсомольского поэта А. Безыменского, раздосадованного успехом пьесы М. Булгакова *Дни Турбиных*:

Стоит этот МХАТ — стан и слава булгаковским гадам,
Лицом к Турбиным, к революции задом.

В 1930-е годы искусство МХАТа, напротив, объявляется эталонным советского театра. Вообще в это время начинается выдвижение «незыблемых образцов»: Маяковский объявлен «лучшим и талантливейшим поэтом советской эпохи», Горький, позднее Шолохов — классиками советской прозы. В нерушимый канон превращаются отдельные художественные приемы — не хуже, чем в эпоху французского классицизма с его жесткой эстетической регламентацией.

Наконец, к началу 1930-х годов провозглашается основной и «единственно верный» метод советского искусства: социалистический реализм. Он активно обсуждался перед Первым съездом советских писателей, состоявшемся в 1934 году, где и была принята его основная формулировка. Она довольно пространна и, как водится, состоит из трех главных положений. Первое: «правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном изменении»; второе: «задача идейной перделки и воспитания трудящихся в духе социализма»; третье: «исключительная возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей и жанров».

Что все это означало на самом деле? Первый пункт, при всей своей расплывчатости, подразумевал тематическое ограничение литературы и искусства. Поэт, создавший лирический цикл о несчастной любви, скорее всего, не выразил «революционное изменение действительности». Еще хуже пришлось бы художнику-пей-

часть 2 Семьдесят лет советской музыки

Симфония или песня?

зажисту (и на самом деле приходилось). Второй пункт означал, если назвать вещи своими именами, прямое требование осуществлять государственную пропаганду. Идеи и мысли, не совпадающие с идеологией социализма, недопустимы. Религиозный писатель, верующий в бессмертие души, автоматически исключался из официального литературного обихода. Как говорили большевики еще в 1920-е годы, «мы не даем свободы обскурантам и никогда не признаем за ними права затемнять сознание масс. Спор ради спора есть чужая, демократическая формула». Теперь же тотальная идеологизация лицемерно объявлена советской демократией. В самом деле (третий пункт): писатель может заниматься официальной пропагандой в любых формах, стилях и жанрах. Это ли не свобода?

Пункт о «творческой инициативе», заменивший привычную когда-то свободу творчества, очевидно, появился как остаток «вольностей» 1920-х годов, когда еще можно было напечатать *Собачье сердце* Булгакова или заявить в декларации: «Искусство реально, как сама жизнь. И, как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует, потому что не может не существовать» (литературное объединение *Сератионовы братья*). Явное противоречие «инициативы» и пропагандистской «идейной переделки» не было замечено, возможно, умышленно. Для пропаганды ведь годится далеко не всякий стиль: абсурдистская поэзия или абстрактная живопись вряд ли подойдут для ее целей. Реальная практика социалистического реализма быстро внесла свои коррективы: и литература, и живопись надолго оказались связаны принципом «как в жизни». Сказать так по поводу картины, романа или фильма означало отвесить автору наивысший комплимент. Однако «как в жизни» было иллюзией. Далеко не все, что художник и писатель видел в жизни, он имел право перенести в произведение. Этого была достойна лишь «действительность в ее революционном изменении» на пути к социализму. Поэтому целые пласты событий 1930–1950-х годов так и не попали в официальную литературу: массовые репрессии, голод на Украине и ссылка на верную гибель миллионов крестьян, объявленных «кулаками»; трагедия отступления 1941 года и истинная история Великой Отечественной войны, политические преследования и

сталинские лагеря. Настоящие художники, не переводившиеся на Руси никогда, писали и об этом, но их слово достигло читателя лишь через десятилетия — как *Реквием* Анны Ахматовой, который заучивали наизусть, боясь доверить бумаге.

Социалистический реализм, «соцреализм», как его сразу стали называть, первоначально был объявлен как чисто литературный метод. Но вскоре он беспрепятственно распространился на живопись, скульптуру, театр и кино. Некоторая неувязка произошла с архитектурой — но там вскоре был канонизирован монументальный, внешне подражающий классике стиль московских высотных домов. Его помпезная парадность подспудно внушала мысль о ничтожестве отдельного человека перед величием государства.

Музыка оказала сопротивление, преодоленное лишь отчасти. Соцреалистическому контролю подлежала в первую очередь музыка с текстом, имеющая программное содержание. Слово или сюжет допускали более легкий контроль. Круг допустимых тем регламентировался довольно жестко. Предпочтение отдавалось героике революции и социалистического строительства, освободительной борьбе в прошлые эпохи, торжествам по поводу очередной годовщины и тому подобным сюжетам. Даже русская классическая музыка безжалостно перекраивалась «в духе времени». *Жизнь за царя* Глинки к концу 1930-х годов была наконец вновь допущена в оперные театры, но с новым текстом и под названием *Иван Сусанин*. К кантате Чайковского *Москва* вместо *Боже, царя храни* приставили финал... из Глинки — хор *Славься*. Очень долго не исполнялись кантаты Танеева из-за их «религиозного» содержания, не ставилось *Сказание о невидимом граде Китеже* Римского-Корсакова — по причине «мистики» и т. п.

Сложнее дело обстоит с музыкой «чистой», непрограммной и бестекстовой. Ее, правда, тоже пытались «переводить» на язык слов: очень популярным делается в то время литературный «пересказ» симфоний, нередко до смешного конкретный («высоко вздыхается печальный голос гобоя, и опять в суровом молчании шагают бойцы, провожая в последний путь своего полководца. Но здесь нет места отчаянию» — это написано о симфонии Бетховена). Интересно, что, например, Дмитрий Шостакович хорошо овладел этим способом для защиты своих произведений. Даже в гораздо более либеральные времена он говорил об «оптимистическом смысле»

часть 2 Семьдесят лет советской музыки

Симфония или песня?

своей Четырнадцатой симфонии — светского реквиема, кончающегося словами: «Всевластна смерть».

Но как бы то ни было, чистая инструментальная музыка, в частности симфония, и в 1930-е годы и позднее очень привлекает советских композиторов. Можно говорить даже о ее расцвете, в противовес западной музыке, где значение этого классического жанра ослабевает.

Здесь самое время обратиться к творчеству Николая Яковлевича Мясковского (1881–1950), крупнейшего советского композитора, создавшего за свою творческую жизнь двадцать семь симфоний. Настоящую музыкальную летопись эпохи.

Однокашник Прокофьева по Петербургской консерватории, сдружившийся с ним на всю жизнь, Мясковский начал свой композиторский путь в 1910-е годы. Тогда он еще устремлялся к музыкальному театру, но вскоре его жанровые склонности вполне определились. Уже после Первой симфонии, по его собственным словам, Мясковский почувствовал, что именно в этой области будет наиболее охотно высказываться. Мясковский не был, подобно Прокофьеву, ярким новатором, не свойствен ему и всесокрушающий оптимизм молодого друга. Его внутренняя жизнь сложна и драматична, он часто мучим сомнениями, приступы глубокого пессимизма одолевают его. Все это питает музыкальное творчество, напряженной психологической атмосферой напоминающее порой романы Достоевского или рассказы Леонида Андреева. Но Мясковский, человек и композитор, не дает волю этим настроениям, постоянно, хотя и не всегда успешно стремясь их обуздать. Он сдержан в выражении эмоций, и его музыка по-настоящему мужественна.

Противоядие мучительной душевной жизни Мясковский ищет в образах и впечатлениях окружающего мира и в опоре на русскую классическую традицию, в лоне которой он сформировался. Попав в годы Первой мировой войны на фронт (до консерватории Мясковский получил профессию военного инженера), он испытывает духовный подъем и сам отмечает «обогащение и просветление музыкальных мыслей». Так возникает Пятая симфония (1918), навсегда оставшаяся одним из лучших сочинений Мясков-

ского. По хронологическому совпадению она ознаменовала начало советского симфонизма, хотя ни автор, ни первые слушатели ни о чем таком не думали. Однако в Пятой действительно предсказаны важные особенности будущих советских симфоний: оптимистический характер (финал — нечто вроде народного праздничного шествия), темы в народном духе (одну из них Мясковский записал будучи на фронте), крепкая связь с классическими традициями (больше всего — с Римским-Корсаковым и Глазуновым).

В 1923 году Мясковский завершил, возможно, главное свое сочинение — грандиозную Шестую симфонию. В русской музыке это самое сильное и глубокое произведение о революции, сравнимое, пожалуй, только с поэмой Блока *Двенадцать*. Само восприятие революции у Мясковского близко блоковскому. Революция — это трагедия очищения, несущая гибель и завораживающая своей стихийной силой. Лирическая исповедь «от первого лица» сочетается здесь с мощной эпической картинностью.

Ключ к симфонии — ее финал. Мясковский использует в нем главным образом цитированные темы, резко контрастные и даже как будто взаимоисключающие. Вначале звучат две мелодии времен Великой Французской революции: зажигательная *Карманьола* и суровая, похожая на быстрый марш *Ça ira (Все пойдет)*. Мясковский случайно услышал их от приехавшего из Парижа знакомого художника, напевавшего эти песни так, как их поют и танцуют на рабочих окраинах Парижа. Две эти темы — воплощение революции-праздника, увлекающего танцевальным ритмом, подчиняющего своей чеканной поступи. Но танец-вихрь вдруг наталкивается на препятствие, старинную тему о Страшном суде — *Dies irae (День гнева)* из католического реквиема. Со времен романтиков она стала музыкальным символом смерти, к ней нередко прибегал Рахманинов, сочинения которого Мясковский хорошо знал. Наконец, вступает последняя цитата, русская: дивной красоты духовный стих, повествующий о расставании души с телом: «Как тебе-то, душа, на суд Божий идти, а тебе-то, тело, во сыру мать-землю...». В первый раз духовный стих звучит в оркестре, затем, со словами, у хора.

Так в симфонии открываются глубины символического смысла. Недавно совершившаяся перемена осмысливается как величайшее историческое потрясение, рассказать о котором можно только высоким языком, увековеченным в народной памяти.

В автобиографии, написанной позднее, Мясковский как будто оправдывается за Шестую симфонию: «Тогдашнее несколько сумбурное состояние моего мировоззрения неизбежно привело к кажущейся теперь столь странной концепции 6-й симфонии — с мотивом „жертвы“, „расставания души с телом“ и каким-то апофеозом „мирного жития“ в конце...». Но композитор не отрекается от нее, называя Шестую дорогим для себя сочинением и с гордостью упоминая о ее успехе на родине и за границей.

Действительно, в 1930-е годы трагическое произведение о революции уже казалось «странным», и Мясковский хорошо это понимал. Он был среди интеллигентов, принявших советскую власть как народную, и искренне стремился идти в ногу с временем. Но не всегда это легко ему давалось. Однажды, например, он услышал о себе, что «писание квартетов это трагедия большого художника, который не находит пути к широким массам и пишет для аудитории Малого зала консерватории». Рассказав об этом эпизоде в письме к Прокофьеву, Мясковский горько заключает: «попишите-ка у нас...».

Но время менялось, и он менялся вместе с ним. В 1930-е годы у Мясковского появляются сочинения, выразившие дух новой, «соцреалистической» эпохи. За двумя симфониями закрепились названия: *Колхозная* (Двенадцатая) и *Авиационная* (Шестнадцатая). Такая программная «привязка» к современности казалась тогда естественной и даже необходимой.

Шестнадцатая, более удачная из двух симфоний, преисполнена бодрости и оптимизма. Даже траурный марш в третьей части, написанный в память о воздушной катастрофе, не способен омрачить простодушной ясности общего настроения. Мясковский пишет теперь гораздо проще, темы симфонии напоминают массовые песни, романсы, народные мелодии и наигрыши, в финал композитор вводит собственную песню *Летят самолеты*.

Песня в 1930-е годы вообще занимает привилегированное положение. РАПМ официально уже не существует, но дело его живет. Песня влияет на симфонию, на оперу, складываются специфические «песенные» разновидности этих жанров. Для русской музыки это было не ново. Композиторы XIX века охотно обращались к

— народным источникам и в опере, и в инструментальной музыке, да и вообще ценили мелодическую яркость и выразительность. Но теперь все это приняло новый вид. Песенность насаждалась как единственно верный путь для советской музыки, кроме того, песня зачастую использовалась в «сыром», первозданном виде, деформируя более сложные жанры и формы, рассчитанные на совсем иной материал. В самом деле, разве встретим мы в симфонии Бетховена или Чайковского народную песню, состоящую из куплетов, по схеме запев — припев? Ведь даже *Во поле береза стояла* в финале Четвертой симфонии Чайковского переработана в точном соответствии с законами большой формы.

Мясковский, как и другие советские художники, оказался перед лицом проблемы, жестко сформулированной русскими эмигрантами как «необходимость снижения культуры в массовом масштабе». Попыткой выхода стала область естественного для него лирического самовыражения, не столь острого, как в ранние годы, но достаточно искреннего и чистого, чтобы избавить от поверхностного оптимизма «актуальных» сочинений. Так появилась Двадцать первая симфония (1940), лаконичная, мастерски выстроенная, неспешно разворачивающаяся от начального напева кларнета, похожего на русскую протяжную песню. В Двадцать первой есть и настоящий драматизм, и нервная экспрессия угловатых тем, и взрывчатость ритмов — все лучшее у Мясковского. Правда, она кажется порой слишком традиционной. Еще сильнее традиционность, даже «опрокинутость в прошлое» ощущается в последней, Двадцать седьмой симфонии Мясковского, очень «глазуновской» по звучанию и общему характеру. Высокая традиция русской классики была для Мясковского спасительным убежищем, она позволила ему сохранить себя в очень непростых условиях тогдашней художественной и просто повседневной жизни.

Что же происходило в 1930-е годы с песней? Ведь если она осмелилась посягать на высшие сферы композиторского творчества — значит, в ее собственном хозяйстве все было в полном порядке?

Песня действительно цвела. И в 1930-е годы, и во время войны, и после войны. Ее социальное положение было привилегированным, но отнюдь не только благодаря поддержке государства. Песню действительно любили.

часть 2 Семьдесят лет советской музыки

Симфония или песня?

Легко на сердце от песни веселой,
Она скучать не дает никогда,
И любят песню деревни и села,
И любят песню большие города.

Эта и многие другие мелодии Дунаевского звучали не только в кинозалах и по радио. Их с удовольствием распевали за праздничным столом, на демонстрациях, на свадьбах и в турпоходах.

Песня прочно вошла в быт, и для «простого советского человека» — главного героя тех лет — она нередко оказывалась единственной формой приобщения к музыкальному искусству.

Песни менялись. Суровые марши революции и Гражданской войны в 1930-е годы уступили место задорным молодежным ритмам, непревзойденным мастером которых был Исаак Дунаевский. *Ну-ка, солнце, ярче брызни, Песня о вольном ветре, Марш энтузиастов...* Даже марш меняется: теперь это скорое, бодрое шествие, ни следа прежней торжественности, почти что современный танец. Знаменитую *Песню о Родине* («Широка страна моя родная») поначалу тоже пели в довольно быстром темпе, лишь позднее она стала исполняться медленнее, превратившись в монументальный, несколько тяжеловесный гимн.

Недавнее прошлое видится в эти годы в романтических тонах. Особенно Гражданская война. *Тачанка* Константина Листова, *Орленок* Виктора Белого, *Полюшко-поле* Льва Книппера — все это очень разные песни, но одно их объединяет: возвышенность интонации, согретой живым лирическим чувством. Забыты грязь и кровь братоубийства, в памяти осталось лишь «полюшко широко поле» да цокот копыт красной конницы, скачущей навстречу славе.

Героическая тема по-новому зазвучала в годы Великой Отечественной войны. Песней-символом стала *Священная война* Александра Александрова, создателя и многолетнего руководителя Краснознаменного ансамбля песни и пляски — армейского коллектива, известного во всем мире. Всенародную популярность обрели и совсем другие по характеру песни, лирические, шуточные —

На солнечной поляночке Василия Соловьева-Седого, Темная ночь Никиты Богословского. Первая напоминает народную плясовую, вторая — городское «чувствительное» танго. Такие песни вызывали в памяти мирную жизнь, воспоминания о любви, о верности, семейном тепле и русском природном раздолье. Обо всем, ради чего шла жестокая битва с врагом. Молодежный оптимизм *Марша энтузиастов* отступает на второй план. Время требует вечных ценностей, так долго отвергавшихся советским искусством.

Победоносное окончание войны вселило надежду, что и сам народ-освободитель будет жить вольнее. Главное теперь — сбросить мир. Этой теме посвящены лучшие массовые песни послевоенных лет: *Гимн демократической молодежи* Анатолия Новикова (победитель Пражского фестиваля 1947 года), *Летите, голуби* Дунаевского, *Мы за мир* Серафима Туликова. Как и песни 1930–1940-х годов, они стали по-настоящему популярными. Однако борьба за мир была последней общественно значимой темой, которая еще могла поддерживать официальное положение советской песни. Начиная с конца 1950-х годов гражданская, государственная тематика стремительно теряет свое значение, хотя песен «о Ленине, о партии» писалось устрашающе много. Но вся эта продукция существовала исключительно в официальном мире — в дни государственных праздников и общественных событий, по радио и телевидению. Дома, в семейном и дружеском кругу никому не приходило в голову петь *Партия — наш рулевой, Ленин всегда с тобой* или что-нибудь подобное. Этой чести удостаивались только песни лирические, вроде *Подмосковных вечеров* Соловьева-Седого. Со временем песенный жанр резко расслаивается на «официальщину» — ходульную и бездарную, и все остальное — от традиционной эстрады и ВИА (вокально-инструментальные ансамбли) до полузапретных песен поэтов-бардов и рок-групп. Песня, как чуткий барометр, отражает кризис общества, ведь и в нем происходит такое же расщепление на официальную «показуху» и подлинную жизнь. Настоящая массовая песня, та, что «строить и жить помогает», не смогла существовать в изменившихся условиях. Постепенно она выродилась и исчезла из обихода.

Но даже в годы расцвета массовая песня не царила в музыкальном быту безраздельно. Ее любили, но любили и совсем другое: цыганский романс, частушку, «заграничные» танго и фокстрот,

часть 2 Семьдесят лет советской музыки

Симфония или песня?

джаз. Далеко не все в этих симпатиях совпадало с официальной культурной политикой. Романс довольно долго преследовался как «мещанское», «нэпманское» искусство. Фокстроты и танго служили символом буржуазного разложения. Джаз, заклеенный Горьким как «музыка толстых», то запрещали, то разрешали. Но он прижился, несмотря ни на что. Сногшибательной популярностью пользовался возникший в 1929 году *Теа-джаз* Леонида Утесова, особенно после выхода на экран кинокомедии *Веселые ребята*, в которой снялся весь коллектив. Утесовский джаз, как и другие концертные джаз-оркестры, был довольно далек от негритянского прототипа, но вряд ли нужно считать это недостатком. К 1930-м годам джаз широко распространился по всему свету, и везде его слышали по-своему. Так произошло и в советской музыке. Джазовые ритмы оживили эстрадную песню и постепенно стали ее универсальным признаком — никто уже не вспоминал об американском джазе, распевая *Сердце, тебе не хочется покоя*.

Американский джаз продолжил тем временем развиваться и порождать все новых потомков. После войны таковыми стали зажигательные молодежные танцы — бути-вуги, твист и особенно рок-н-ролл — кумир «поколения атомной бомбы», молодежи 1950-х. Никакие государственные заслоны не могли воспрепятствовать распространению в СССР этой музыки, свободной и раскованной.

Но какая велась с ней непримиримая борьба! Уличенных в соприкосновении с рок-н-роллом «стиляг» вытаскивали на общественные судилища, изгоняли из институтов, всячески осложняли и портили им жизнь. Еще драматичнее оказалось положение поэтов-бардов и рок-музыкантов. Владимир Высоцкий, песни которого слушала вся страна, так и ушел из жизни, не дождавшись официального признания. Настоящие рок-группы начали выходить из подполья лишь в середине 1980-х годов. Преследуемое властями, это новое искусство говорило правду и было по-настоящему гражданственным, даже когда барды и рокеры пели о несчастной любви или о плохой погоде. «Всё не так, ребята!» — неизменным рефреном хрипло выкрикивал Высоцкий, и это была неприкрашенная, последняя правда о советской жизни.

4 — Новые лики музыки

Радио в каждый дом

Песни бардов, рок-музыка долгое время не могли проникнуть ни на радио, ни в телепередачи, не записывались на грампластинки. Однако они все равно были широко известны благодаря неофициальной «индустрии» домашних магнитофонов. Появившись в быту, эти приборы совершили революцию. Отныне можно было не зависеть от государственной культурной политики и вообще следовать собственным музыкальным вкусам. Эта революция была второй по счету. Предыдущая случилась 17 сентября 1922 года, когда состоялся первый в Советской России концерт по радио. Через два года началось регулярное радиовещание, и постепенно черная «тарелка» громкоговорителя стала неременной принадлежностью каждого дома и каждой улицы и площади.

К радиомузыке привыкли не сразу. Довольно долго звучание, отделенное от его живого источника, казалось диким, хотя граммофоны появились еще до революции. Вот как описывает Михаил Булгаков погоню Ивана Бездомного за таинственным профессором, «пристроившим» под трамвай его друга Мишу Берлиоза: «Все окна были открыты. В каждом из этих окон горел огонь под оранжевым абажуром, и из всех окон, из всех дверей, из всех подворотен, с крыш и чердаков, из подвалов и дворов вырывался хриплый рев полонеза из оперы *Евгений Онегин*». Автору *Мастера и Маргариты* слышится в этой звуковой агрессии что-то страшное, апокалиптическое: шедевр Чайковского размножен, точно в королевстве кривых зеркал.

В радиопередачах действительно таилась опасность, которая позднее получила научное наименование: загрязнение звуковой среды. Слуховые впечатления наиболее интенсивны, недаром самые сильные чувства человек выражает звуками — криком, стоном, плачем. Поэтому звуковая информация утомляет сильнее, чем зрительная, и слушание радио целыми днями неизбежно притупляет восприятие. Все это касается даже чисто информационных передач — новостей, репортажей. С музыкой картина еще сложнее. Классическая музыка, в большом количестве звучавшая в советских радиопередачах, не рассчитана на поток, на слушание «между прочим», на фо-

не производственного процесса или приготовления обеда. Серьезное музыкальное произведение требует священнодействия концерта или праздничности оперного театра — обстановки, в которой слушатель может целиком погрузиться в звуковое переживание. Радио может создать ее лишь отчасти, и в этом его слабость.

Но она с лихвой покрывается поистине колоссальным достоинством — массовостью. Теперь уже трудно представить, каким чудом было звучание целой оперы или симфонии там, где не было оперного театра и никогда не слышали живых музыкантов. Постепенно радио проникло почти везде, даже туда, куда трудно было проехать и воду носили из колодца. В послевоенные годы начало свое триумфальное шествие телевидение, быстро потеснившее радио. А дальше — видеозаписи, лазерные компакт-диски и прочие музыкальные «консервы», сильно расширившие домашние возможности любителя искусства. Технический прогресс позволяет держать «в поле слышания» чуть ли не всю историю музыки, от раннего европейского Средневековья и экзотических африканских культур до Бетховена и авангарда XX века. Современный слушатель привык к пестроте впечатлений, совсем неизвестной каких-нибудь четыре-пять десятилетий назад. Сама музыка в этих условиях становится иной.

«Великий Немой» заговорил

«Великим Немым» называли кино до появления первых звуковых фильмов. Это случилось на рубеже 1920–1930-х годов. Но, строго говоря, немое кино не было полностью беззвучным: его всегда сопровождала музыка. В больших шикарном кинематографах держали для этого целые оркестры, а те, что поменьше и поскромнее, обходились небольшими ансамблями или просто полуразбитым пианино. Во время сеанса музыка звучала постоянно, следуя за поворотами сюжета и сменой настроений. Материалом служили отрывки из классики либо импровизации. Музыкальное сопровождение фильма было целым искусством и не каждому оказывалось по плечу. Блестяще им овладел юный Дмитрий Шостакович. Правда, во многом вынужденно: семья жила в бедности и ему

пришлось подрабатывать тапером в кино. Служба тяготила юношу, но опыт пригодился, когда Шостакович позднее писал самостоятельную музыку к кинофильмам.

Для немых фильмов изредка заказывалось специальное музыкальное сопровождение. Но оно обычно не приживалось, потому что в прокате его норовили заменить привычным таперским аккомпанементом. С рождением звукового кино для музыки фильма настала новая эпоха. Музыка теперь создавалась вместе с фильмом и записывалась на звуковой дорожке пленки. Появилась новая профессия: кинокомпозитор. Он на равных с режиссером, сценаристом и оператором участвовал в создании фильма. Многие ранние звуковые ленты прославились прежде всего музыкой. Знаменитостью номер один стал Дунаевский, его песни из фильмов *Веселые ребята*, *Цирк*, *Дети капитана Гранта* надолго пережили сами картины. Точно так же отделилась от фильма *Песня о встречном* Шостаковича («Нас утро встречает прохладой»). Мелодия жива до сих пор, когда почти никто и не помнит, что за фильм это был (речь в нем шла о «встречном плане» в социалистическом соревновании).

На первых порах музыки в фильме звучало много — сказывалась инерция немого кино с его неумолкающим фоном. Некоторые картины поэтому напоминали песенные сюиты, кантаты и даже оперы. Очень насыщены музыкой фильмы Сергея Эйзенштейна *Александр Невский* и *Иван Грозный*, созданные в содружестве с Сергеем Прокофьевым. Не случайно на их основе возникли самостоятельные музыкальные произведения, причем кантата *Александр Невский* со временем стала одним из самых популярных сочинений Прокофьева.

Музыка Прокофьева в эйзенштейновских фильмах не просто иллюстрирует происходящее, изображая, например, скок псов-рыцарей во время Ледового побоища. Эйзенштейн стремился к более сложному взаимодействию видимого и слышимого на киноэкране: к совпадению или, напротив, контрасту ритмов движений, предвосхищению музыкой будущих событий, звуковой многоплановости в соответствии с многоплановостью зрительной. Прокофьев был для него настолько идеальным сотрудником, что Эйзенштейн порой предпочитал строить сцену по уже написанному композитором фрагменту, подчиняя изображение музыкальному ритму. Но чаще бывало, естественно, иначе.

«По экрану бежит картина.

А по ручке кресла, нервно вздрагивая, словно приемник телеграфа Морзе, движутся беспощадно четкие пальцы Прокофьева.

Прокофьев отбивает такт? Нет. Он отбивает гораздо большее. Он в отстук пальцев улавливает закон строения, по которому на экране в монтаже скрещены между собою длительности и темпы отдельных кусков, и то и другое, вместе взятое, сплетено с поступками и интонацией действующих лиц. Назавтра он пришлет мне музыку, закон строения которой он уносит в той ритмической фигуре, которую отстукивали его пальцы».

Музыка к фильмам писалась и более простыми методами. Под титры шла увертюра, дальше герои то и дело пели и танцевали и музыка, звучащая в кадре, становилась главной характеристикой происходящего. Так построены фильмы Григория Александрова с музыкой Дунаевского, о которой мы только что упоминали. Они очень близки оперетте, где моменты действия тоже чередуются с музыкальными номерами — романсами, куплетами, танцами и хорами.

Позднее музыка в кино стала использоваться гораздо экономнее. Иногда попадают фильмы вообще без музыкального сопровождения. Звук представлен в них лишь речью и разнообразными шумами — это ведь тоже своего рода музыка. Собственно музыкальные звучания стали четко делиться на внутрикадровые и закадровые, то есть сюжетные (герой берет гитару и поет) и комментирующие (герой задумывается — звучит музыка лирического воспоминания). Нередко композиторы прибегают к приему лейтмотива, когда один музыкальный образ, возвращаясь, объединяет действие. Иногда лейтмотив прямо связан с сюжетом, но чаще он имеет более высокое, символическое значение. Такова роль прелюдии Баха для органа в фильме Андрея Тарковского *Солярис*: ее возвышенное звучание воплощает память о прекрасном земном мире, затерянном в безбрежных космических пространствах. На первый взгляд прием почти тот же, что в немых фильмах, где часто использовалась классическая музыка. Но там она была иллюстрацией: изображение как бы пересказывалось на языке музыки. Теперь музыка «научилась» говорить свое собственное слово, не совпадающее с

экранными событиями, но комментирующее их иногда самым неожиданным образом. В современном киноискусстве комментирование стало чуть ли не основной функцией музыки. Сами музыкальные фрагменты теперь не такие развернутые и законченные по форме, как в ранних звуковых фильмах 1930-х годов. Однако песня надолго сохранила свое значение в советском кино. *На безымянной высоте* В. Баснера, *А я иду, шагаю по Москве* А. Петрова, песни А. Пахмутовой, М. Таривердиева могли поспорить в популярности с мелодиями Дунаевского.

Музыка технического века

В *Солярисе* баховская прелюдия сосуществует с шумами — искусственными звучаниями разнообразной окраски, не имеющими точной высоты. Композитор Эдуард Артемьев получил их с помощью синтезатора — прибора, создающего звуки посредством электричества. На современном синтезаторе можно извлечь практически любые звучания. Можно подражать симфоническому оркестру, пению, речи, а можно создать нечто немыслимое, несуществующее в природе.

С тех пор как в 1906 году была изобретена радиолампа, электронная музыка прошла длительный путь развития. Вслед за шумовой механикой футуристов появились электроинструменты. Первый из них создал русский инженер Лев Сергеевич Термен. Инструмент был назван по имени изобретателя терменвокс (vox по-латыни — «голос»). В 1921 году терменвокс был продемонстрирован на электротехническом конгрессе в Москве и затем использован советскими и зарубежными композиторами. Позднее появились два других электроинструмента: волны Мартено (1928, автор — французский инженер Морис Мартено) и траутониум (1930, изобретен немцем Фридрихом Траутвайном). К ним обращались крупнейшие композиторы современности: Пауль Хиндемит, Артур Онеггер, Оливье Мессиан. Все три инструмента первоначально были одnogолосными; их звучание напоминает струнный инструмент огромного диапазона и силы неземного, «космического» тембра. Наряду с ними распространились инструменты, имитирующие традиционные: электроконтрабас, электронный барабан, электроорган. Без них не обходится практически ни один эстрадный ансамбль. Широко применяются инструменты-имитаторы в

прикладной музыке — в театре, кино, на телевидении. Они практичны и удобны в употреблении.

После Второй мировой войны электронная музыка стала полем действия авангардных экспериментов. Приверженцы электроники считали, что каждая эпоха создает свой характерный инструментарий. Век научно-технической революции вызвал к жизни мир технической музыки.

Во Франции сложилась школа «конкретной музыки», оперирующей, подобно опытам футуристов, но в более широком диапазоне, звуками окружающей среды (именно в этом смысле она «конкретна»). Это были городские, индустриальные шумы — стук колес, вой сирен, звук поезда, автомобильные сигналы, шумы природные, а также человеческие звуки: речь, пение, шепот, крик, звучание музыкальных инструментов. Все это записывалось на пленку, разнообразным способом смешивалось и преобразовывалось благодаря изменению скорости воспроизведения, движению пленки в обратную сторону и другим подобным приемам. Одно из самых известных произведений конкретной музыки — Симфонию для одного человека — создали в 1950 году композитор Пьер Анри и радиоинженер Пьер Шеффер. Главным элементом в этой композиции является человеческий голос, сопровождаемый конкретными шумами и традиционными инструментами. Вначале пьеса представляет собой литературный радиомонтаж с ясно различимыми словами, затем постепенно текст деформируется и к концу превращается в чисто звуковой, фонический элемент.

Самостоятельные школы электронной музыки сложились также в Германии и в США (магнитофонная музыка). В СССР электронная музыка возникла в 1960-е годы. Терменвокс оказался к тому времени почти забытым, хотя его создатель продолжал совершенствовать свой инструмент. Центром электронной музыки стала лаборатория при московском музее А. Н. Скрябина. В ней инженером Евгением Мурзиным был создан синтезатор АНС (инициалы Скрябина), послуживший материальной базой для первых композиторских опытов. В этой области работали молодые тогда Эдисон Денисов, Альфред Шнитке, София Губайдулина, Эдуард Артемьев.

— Но только последний из них надолго сохранил приверженность электронной музыке — во многом благодаря работе в кино.

Одна из самых ярких электронных композиций была со-здана Софией Губайдулиной — пьеса *Живое — неживое*. «Живое» в ней представлено отголосками православной службы и колокольного звона, смутно выплывающими из «неживых», чисто электронных звучаний.

Электроника нередко использовалась в соединении с игрой на обычных инструментах или пением. Такова, например, пьеса Денисова *Пение птиц*: пианист играет свою виртуозную партию в сопровождении магнитофонной записи «конкретных» птичьих «фиоритур». Вообще подобные смещения оказались со временем более распространенными, чем чистая электронная музыка, не требующая посредника-исполнителя и воспроизводящаяся через динамики.

Развитие советской электронной музыки тормозилось двумя главными причинами. Во-первых, художественный эксперимент, да еще столь радикальный, официально не поощрялся, во-вторых (следствие «во-первых»), техническая база была до крайности слаба. Студии электронной музыки, отвечающей мировым стандартам, не существовало даже в Москве. В большинстве крупных городов не было вообще никакой аппаратуры. Лишь в 1990-е годы, с появлением новых синтезаторов и компьютерной техники положение начало улучшаться.

Возвращение Прокофьева

Покинув в 1918 году Советскую Россию, Сергей Прокофьев обосновался в США. «Я надеялся, что мои музыкальные дела пойдут в Америке так же легко, как в последние годы в России». Надежды оправдались лишь частично, очень уж отличался уклад американской музыкальной жизни от привычной Прокофьеву российской, да и европейской обстановки. Новой музыкой здесь интересовались мало, зато ценили высокий исполнительский класс.

Как пианист Прокофьев имел большой успех («стальные мускулы» — писали газеты), хотя и несравнимый с сенсационной славой Рахманинова, приехавшего в США почти одновременно с ним. В Америке состоялась премьера новой прокофьевской оперы *Любовь к трем апельсинам* по сказке Карло Гоцци. Она была по-

часть 2 Семьдесят лет советской музыки

Возвращение Прокофьева

ставлена в Чикаго. Но ни *Игрока* на сюжет Достоевского, ни *Огненного ангела* по Брюсову продвинуть на сцену не удалось (постановки *Огненного ангела* Прокофьев так и не дождался, опера прозвучала лишь после его смерти). Удручали Сергея Сергеевича и американские критики, по большей части совершенно не понимавшие его музыку и бесцеремонно это непонимание демонстрировавшие. «Можно было подумать, что свора собак выскочила из подворотни и оборвала мне штаны», — писал композитор по поводу одной из своих премьер.

В Европе артистические условия оказались благоприятнее. Возобновились прерванные войной контакты с *Русским балетом Дягилева*, и в мае 1921 года под управлением автора увидел свет балет *Сказка про шута, семерых шутов переиудившего*. Русский стиль музыки понравился передовой и острой французской публике. Не зря Дягилев считал, что премьера, состоявшаяся в Париже, определяет судьбу спектакля.

Прокофьев не позволял гастрольной деятельности отвлекать его от композиторской работы. Он по-прежнему сочинял быстро и легко и даже изобрел свой собственный метод ускоренной записи сложных оркестровых сочинений. Ему жалко было тратить время на выписывание огромного количества нотных знаков; теперь же механическую работу можно было поручать секретарю.

Следующий балет Дягилев предложил сделать на советский сюжет. Автором либретто и сценографом стал художник Георгий Якулов, недавно приехавший из Советского Союза и до крайности увлеченный новым «индустриальным» искусством. «Балет имеет два акта, — писал он, — период ломки старого быта, его деформация и энтузиазм революционеров на фоне разложения старого, и пафос организованного и внутренне и внешне труда». Колоритные сценки времен Гражданской войны и разрухи (поезд с мешочниками, беспризорники, матрос-анархист) сменялись картинками строительства новой жизни. «В нашем балете мы видим на сцене работу с молотками и большими молотами, вращение трансмиссий и маховиков, вспыхивание световых сигналов». Название *Стальной скок* придумал Дягилев — Прокофьеву оно не очень нравилось. Парижане

встретили балет с энтузиазмом, эмигрантские газеты окрестили его «цветком Пролеткульта», а его автора «апостолом большевизма».

Для дягилевской антрепризы Прокофьев сочинил еще два балета: *На Днепре* (он был поставлен уже после смерти Дягилева) и *Блудный сын* по библейской притче. Его музыка постепенно меняется, в ней теперь меньше «страшных аккордов» и прочих сложностей, она прозрачнее и мелодичнее. «...Я стал искать новизны в интонациях, — констатирует Прокофьев. — Между тем новая интонация — вещь незаметная: новую интонацию слушатель встречает как нечто не лезущее в душу и проходит мимо, ничего не замечив...». Но сложности не остановили композитора, обладателя редкостного в XX столетии мелодического дара.

Все эти годы Прокофьев думает о возвращении на родину. Он даже боится заключать сколько-нибудь длительные контракты, чтобы иметь возможность уехать в любой момент. В начале 1927 года он наконец пересекает границу СССР. «...Собрали вещи и отправились на вокзал — ехать в Большевизию. Мелькали мысли: а не плюнуть ли на все это и не остаться ли? Неизвестно, вернешься ли оттуда или не отпустят».

Но все прошло благополучно. Прием, который оказала Прокофьеву Москва, был из ряда вон выходящий. Его появление на эстраде было встречено оркестровым тушем и долгой овацией. Еще горячее принял композитора Ленинград. «В промежутках между концертами я бродил по улицам и набережным, с нежностью вспоминая город, в котором провел столько лет». Ленинградская постановка *Любви к трем апельсинам* восхитила автора своей слаженностью и полным соответствием его желаниям. Композитор безоговорочно признал ее лучшей из всех. Запомнилась ему и частушка:

На балконе я сижу
И в ладоши хлопаю.
Апельсина три гляжу,
А четвертый лопаю.

Через два года Прокофьев вновь приезжает в СССР, на этот раз без концертов: из-за травмы рук он довольно долгое время не мог играть. За границей он часто выступает на приемах в советских дипломатических представительствах, демонстрируя свою лояльность большевистской власти. Гастроли на родине становятся регу-

лярными, Прокофьев принимает заказы на музыку к советским фильмам и спектаклям, обдумывает новые сочинения на актуальные в СССР темы. 6 декабря 1932 года *Вечерняя Москва* печатает статью Прокофьева. «Какой сюжет я ищу? Не карикатуру на недостатки, высмеивающую отрицательные черты нашей действительности. Привлекает сюжет, утверждающий положительное начало. Героика строительства. Новый человек. Борьба и преодоление препятствий».

Прокофьев очень стремится включиться в работу над советской тематикой. В 1933 году он дважды приезжает в СССР, его концерты проходят не только в Москве и Ленинграде, но и в далеком Закавказье. Композитор знакомит слушателей со своими новыми сочинениями. «Не хотелось бы, чтобы советский слушатель ценил меня только за марш из *Трех апельсин* и за Гавот из *Классической симфонии*». Прокофьев все больше «обрастает» проектами работ в СССР, одновременно сокращается количество западных заказов. Осенью 1933 года он приступает к педагогической работе в Московской консерватории. Она продлилась недолго — через три года Прокофьев из-за занятости вынужден был отказаться от преподавания, — но принесла немалую пользу молодым композиторам. «Помню, что все его замечания были благожелательны, очень конкретны и точны, — рассказывал Арам Хачатурян. — В Прокофьеве говорил прежде всего практик, мастер своего дела. „А вот здесь у вас пианист будет мух ловить“, — едко заметил он по поводу слишком простой сольной партии в фортепианном концерте».

Двухлетнее привыкание к советской жизни завершилось решительным поступком. В 1936 году Прокофьев вместе с женой и двумя сыновьями окончательно обосновался в Москве.

Многие стороны советской жизни несомненно привлекали его. Нравился молодой дух, энтузиазм строительства нового государства, в котором композитор надеялся найти свое место. «СССР — новый мир, — говорит Прокофьев в апреле 1937 года, выступая на собрании Союза композиторов, — политически мы не только современны, но мы — страна-будущее». Ему хотелось писать передовую, «большую» музыку, где и замысел, и техническое выполнение соответствовали бы размаху эпохи. Хотелось жить на родине, среди

— старых друзей и привычных русских пейзажей. Наконец, хотелось устойчивого положения, внутреннего спокойствия, не нарушаемого опасениями «сойти на второстепенную роль», не однажды посещавшими Прокофьева за границей.

Тем более что и передовые советские слушатели чувствовали в Прокофьеве «бодрый и энергичный охват жизни, волю к жизни и к борьбе — как раз те качества, которых подчас недостает нашей музыкальной действительности». Так говорилось в одной из рецензий. Прокофьев не желал, чтобы на него смотрели как на эмигранта, а с кознями «пролетарских музыкантов» он надеялся справиться. Сосредоточенный на музыкальных проблемах, погруженный в творчество, Прокофьев не интересовался политикой и, конечно, не понимал, какого рода государство строится в Советском Союзе. Но многие ли тогда понимали это?

По возвращении Прокофьев стремится полностью включиться в советскую музыкальную жизнь. Самая главная задача — создать новый язык, достойный эпохи, которым надо говорить о ней. «Никому он не был ясен в ту пору, а ошибаться не хотелось». В конце 1930-х годов появляются два крупных произведения Прокофьева, написанные к государственным датам: Кантата *К 20-летию Октября* (1937) и *Здравица* к 60-летию Сталина (1939). Еще раньше Прокофьев принимает участие в конкурсе на лучшую массовую песню, где его частушка *Анютка* удостоилась второй премии (первая не присуждалась), а *Растет страна* — похвального отзыва.

Кантату *К 20-летию Октября* ждала иная судьба. Прокофьев имел на нее официальный заказ, однако прослушивание в Комитете по делам искусств закончилось полной неудачей. «Что же вы, Сергей Сергеевич, взяли тексты, ставшие народными, и положили их на такую непонятную музыку?» — спросил П. Керженцев, всеильный глава Комитета. Кантата была забракована, и ее первое исполнение состоялось только в 1966 году.

«Текстами, ставшими народными», Керженцев назвал отрывки из сочинений и выступлений К. Маркса, В. Ленина и И. Сталина, положенные Прокофьевым в основу кантаты. «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его» (*Тезисы о Фейербахе* Маркса), или: «В результате пройденного пути борьбы и лишений приятно и радостно иметь свою Конституцию, трактующую о плодах наших побед» (*О проекте Кон-*

часть 2 Семьдесят лет советской музыки

Возвращение Прокофьева

ституции Сталина). Хоровое распевание и скандирование подобных текстов в 1937 году звучало уже непростительной дерзостью, несмотря на идеологически безупречный характер самих источников. Складывались и окаменевали официально поощряемые формы государственного искусства, куда настоящее новаторство не допускалось в принципе. Неприемлемым оказался и необычный исполнительский состав, масштабы которого должны были подчеркнуть монументальность замысла: два хора (академический и самодеятельный) и четыре оркестра (симфонический, военно-духовой, оркестр баянов и ударно-шумовой), в общей сложности около 500 человек.

Получалось, что талантливое и новое воплощение общественно важных тем художнику непозволительно. «Лозунг о новаторстве и дерзании неубедителен, — записал Прокофьев в 1939 году, — так как при малейшем дерзании одергивают. Опасная точка зрения судей: „Я не понял с первого раза — значит, это формализм“».

Другому заказному произведению Прокофьева повезло больше. *Здравица* на псевдофольклорные тексты торжественно прозвучала в день рождения вождя, была издана и многократно исполнялась по радио. Об этом вспоминал Олег Сергеевич Прокофьев: «„Папа! тебя играют на улице!“ Зима, ветер несет над угрюмым темным асфальтом снежинки, на улице ни души и — гремит народный хор с этими, несколько необычными гармониями».

«Большая музыка», к которой стремился зрелый талант Прокофьева, естественно привела его к историческим темам и классическим сюжетам. Так появился балет *Ромео и Джульетта*, написанный Прокофьевым летом 1935 года для московской сцены. Но премьеры состоялась в Словакии, в Брно, так как Большой театр, заказавший балет, нарушил договор — музыка была объявлена не танцевальной. Ходила эпиграмма: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете». Лишь в предвоенном 1940 году *Ромео и Джульетту* увидели на родине, в Ленинграде. Автор остался не слишком доволен постановкой. После новаторского блеска и изобретательности дягилевских спектаклей ему, наверное, нелегко было привыкать к академизму советской балетной сцены. Но очень хороши оказались танцоры, в особенности Галина Уланова — не-

превзойденная Джульетта. Она тоже далеко не сразу оценила прокофьевскую музыку и свою будущую коронную роль.

Ромео и Джульетта — фейерверк лаконичных, блестящих музыкальных портретов. Вот мечтательный Ромео, блуждающий по предутренним улицам Вероны, вот его друг — сыплющий шутками весельчак Меркуцио, вот почтенный патер Лоренцо, покровительствующий влюбленным. Пластическая конкретность музыки заставляет слушателя видеть персонажей, даже не глядя на сцену. Особенно выразительна юная шалунья Джульетта: за быстрым пробегом гамм вверх-вниз вдруг слышится что-то иное, задумчивая печальная мелодия словно пророчит о будущей судьбе героини. Щедрой рукой рассыпает Прокофьев лирические темы, тонко передающие оттенки любовного чувства, от пылких восторгов к упоению счастьем и мужественному приятию судьбы.

Трагедия Шекспира для Прокофьева — вечный сюжет. Поэтому он не стремился изображать в музыке ни место, ни время действия и даже допустил в сцене на балу у Капулетти явный анахронизм, введя менуэт, а также гавот из своей *Классической* симфонии, то есть танцы XVIII века, конечно, неизвестные в шекспировские времена. Одному из критиков не хватило в Джульетте «ренессансной пылкости чувств». Но Прокофьев больше дорожил лирической проникновенностью, а высшим выражением лирического было для него русское. Русская песенность окрашивает музыку Джульетты, сближая ее с другими прокофьевскими героинями — Наташей Ростовской, Невестой из *Александра Невского*.

Лирика и эпическое повествование — главные черты зрелой музыки Прокофьева. Он был наделен редким среди современных художников даром вносить уравновешенную гармоничность во все, с чем соприкасался как творец. Чутким современникам, вроде Святослава Рихтера, он казался чародеем, который в любой момент может одарить сказочным богатством. Не чураясь действительности, он преображал ее.

Шекспир на балетной сцене был вещью непривычной. Но еще рискованнее выглядел замысел оперы по роману Льва Толстого *Война и мир*.


Прокофьев постоянно искал сюжеты для сценических произведений. В его доме сохранилась старинная интеллигентская тра-

диция читать художественные произведения вслух. Так дошло дело до *Войны и мира*, и, слушая роман, Прокофьев заметил, что сцену свидания Наташи Ростовой и раненого князя Андрея он чувствует как оперную. Внезапность встречи, диалог-воспоминание героев, минутное просветление, вытесняемое наплывающим бредом... Вся сцена в опере дана как бы в восприятии князя Андрея. В его меркнувшем сознании неотступно звучит невидимый хор, повторяющий с упорством обреченности одно лишь слово: «пити-пити». «Перестань, пожалуйста», — просит князь Андрей. Он жаждет поговорить с Наташей, вновь различить любимые черты. Но смерть неумолима.

Лирическая драма героев воплощена Прокофьевым психологически тонко, в лучших традициях русской классической музыки и литературы. Прекрасна «девушка-жизнь» Наташа Ростова, замороженная красотой летней ночи, трогательно наивная в вальсе первого бала, сотрясаемая отчаянием после любовной катастрофы. Прокофьев ничего не упрощает, не делает скидок на оперный жанр и даже старается перенести на сцену как можно больше подлинного толстовского текста, не страшась сложного синтаксиса и частых прозаизмов в речах персонажей. Иначе поступает он в «военной» части оперы. Здесь он стремится к крупному штриху, избегает излишней детализации. Порой опера делается похожей на монументальную ораторию в духе *Александра Невского*.

В инструментальных произведениях Прокофьева 1940–1950-х годов тоже соседствуют лирика и мощная эпическая картинность. Такова Пятая симфония, написанная в годы войны, но как будто мало затронутая трагической атмосферой тех лет. Временному Прокофьев противопоставляет вечное — раздолбные мелодии в духе величавых русских песен, неукротимую энергию брызжущего весельем народного праздника. Более драматична Седьмая соната для фортепиано. «Соната бросает сразу в тревожную обстановку потерявшего равновесие мира. Дарит беспорядок и неизвестность». Это слова Святослава Рихтера, впервые исполнившего ее в 1943 году. Успех был триумфальным.

Незадолго до окончания войны здоровье Прокофьева резко ухудшилось. Начались изнурительные головные боли, сопровож-

 давшие тяжелые нарушения мозгового кровообращения. Со временем болезнь делает композитора почти затворником: Прокофьев не бывает ни в концертах, ни среди коллег, не дирижирует, почти не прикасается к роялю. Но не сочинять он не может, несмотря на запреты врачей. «Неужели они не понимают, что мне легче записать мелодию, чем держать ее в голове?» Даже в режиме «голодной нормы», работая по часу в день, он сумел создать целую вереницу новых произведений, в том числе в крупных жанрах.

Не только болезнь омрачила последние годы жизни Прокофьева. В 1948 году его музыка подверглась жесткой официальной критике в партийном постановлении *Об опере «Великая дружба» В. Мурадели*. Прокофьеву пришлось прислать покаянное письмо и высказать «благодарность нашей партии за четкие указания Постановления, помогающие мне в поисках музыкального языка, понятного и близкого нашему народу, достойного нашего народа и нашей великой страны». Покаяние помогло мало. Новая опера *Повесть о настоящем человеке*, посвященная подвигу летчика Алексея Маресьева, была раскритикована и запрещена к исполнению. Запрету подверглись и другие сочинения Прокофьева. Два-три года его музыка почти не звучала публично, затем начала постепенно возвращаться в программы, но лишь частично и односторонне. Последние крупные сочинения Прокофьева, вплоть до его лебединой песни — Седьмой симфонии, были написаны для детского радиовещания. Эта аудитория, очевидно, Прокофьеву «дозволялась».

Сергей Сергеевич Прокофьев скоропостижно скончался вечером 5 марта 1953 года, не дожив до 62 лет. В этот день было объявлено о смерти Сталина. Газеты и радио целиком заполнились официальными траурными материалами, нескончаемые толпы потекли к Колонному залу — проститься с вождем. Лишь небольшая группа людей шла в обратном направлении. Провожали Сергея Прокофьева, великого композитора современности.

Музыка и власть

Говорят, что история не признает сослагательного наклонения. Бесполезно спрашивать: а что, если бы Прокофьев не вернулся в Советский Союз, остался бы во Франции или, скорее всего, в США? Какой стала бы его музыка, лучше или хуже он чувствовал бы себя



часть 2 Семьдесят лет советской музыки

Музыка и власть

как художник? Вряд ли можно ответить на этот вопрос с полной определенностью. Остается лишь строить догадки. За границей Прокофьев безусловно был бы избавлен от оскорбительного давления советской партийной идеологии. Но вряд ли появились бы *Александр Невский*, *Война и мир* и даже *Ромео и Джульетта*. И вообще его музыка была бы во многом иной.

Точно так же трудно с определенностью говорить о том, какова была бы советская музыка, если бы она не подвергалась государственному вмешательству. Идеологическое руководство художественным процессом сопровождало всю историю советского искусства.

Полностью ситуация определилась к началу 1930-х годов. Раньше существовала, хотя бы на бумаге, идея «свободного соревнования» различных творческих группировок. Но уже тогда «пролетарские музыканты» набрали большую силу и всячески препятствовали нормальной конкуренции талантов. Ассоциация современной музыки, объединившая большинство профессиональных композиторов, вынуждена была все время оправдываться, что продукция ее членов тоже полезна пролетариату, поскольку способствует росту советской культуры. Но доказать, что новая симфония Мясковского соответствует интересам рабочего класса, было нелегко. То ли дело массовая песня на революционный, политически мобилизующий текст: ее необходимость гораздо очевиднее.

В те годы борьба еще была возможна, хотя все чаще принимала драматический характер.

В марте 1932 года композитор Александр Мосолов обратился с письмом к Сталину. «В течение трех лет (с 1929 г.) я не печатаюсь вовсе; с 1928 года мои сочинения постепенно переставали исполняться, и в 1930–31 г. не было доведено до исполнения ни одной вещи, начиная от массовой песни и кончая крупными симфоническими и сценическими произведениями. Постепенно все музыкальные учреждения Москвы... прекращают всякое общение со мной под предлогом отсутствия работы или „вредности“ моей музыки... Весной 1931 года меня уволили, считая неудобным иметь в штате такого музыкального контрреволюционера, как я». Письмо это, как и аналогичные, более ранние послания писателей Михаила Булгакова

и Евгения Замятина, возымело некоторый эффект, но лишь на короткое время. Музыка Мосолова все реже исполняется, почти не издается, а в ноябре 1937 года композитора репрессируют по обвинению в «к-р.» (контрреволюционной) деятельности. Счастливый случай и заступничество учителей — Р. Глиэра и Н. Мясковского — спасли Мосолова от восьми лет лагерей; ему было лишь запрещено в течение пяти лет жить в столицах. Последовавшая перемена в творческом облике была разительна. Яркий новатор-авангардист 1920-х годов, Мосолов позднее инстинктивно развивался в сторону большей простоты и уравнищенности стиля. Жизненные потрясения сделали это естественное движение насильственным; сочинения Мосолова 1940-х годов и более поздние (композитор скончался в 1973 году) кажутся написанными другим человеком.

Тюрьма, лагерь или расстрел как крайние формы воздействия на художника все же не так часто применялись к композиторам, как, например, к писателям. Хотя пострадавшие были. Иногда косвенным путем, как Прокофьев, чья первая жена провела в лагерях восемь лет. Позднее Лина Ивановна Прокофьева вспоминала, что на допросах ее бывшего мужа называли не иначе как «предатель» и «белый эмигрант». Это было в 1948 году, после опубликования постановления *Об опере «Великая дружба» В. Мурадели* — самой массивной атаки на музыкальное искусство.

До этого проработки носили, на первый взгляд, частный характер. Так воспринимались две редакционные статьи газеты *Правда*, направленные против творчества Дмитрия Шостаковича, — *Сумбур вместо музыки* и *Балетная фальшь*. Статьи были напечатаны одна за другой зимой 1936 года, очевидно, по прямому указанию Сталина, хотя к их появлению безусловно приложили руку и коллеги Шостаковича по Союзу композиторов. Сам Союз, созданный, как и прочие творческие организации, в 1932 году, выполнял роль «министерства музыки»: через него осуществлялось руководство композиторами в должном направлении, подавление инакомыслия, а также материальная поддержка лояльных членов, которая заменила прежнюю «унизительную зависимость» от меценатов. «Европейские и американские композиторы могут лишь мечтать о тех преимуществах, которые созданы нам для творческой работы в Советском Союзе», — свидетельствовал в 1938 году Прокофьев, вернувшись из своей последней зарубежной поездки.

Действительно, в 1930-е годы сложилась просуществовавшая полвека система государственного финансирования музыкального (и вообще художественного) творчества. Композиторы получали заказы от оперных театров, сочинения издавались государственными издательствами, регулярно приобретались специальными «закупочными комиссиями». Но материальный успех далеко не всегда совпадал с подлинными творческими достижениями. Союз композиторов, превратившийся в разветвленную структуру, жил по чиновничьим законам: вышестоящим принадлежала львиная доля государственных благ, от их расположения зависело «продвижение по службе» — то есть возможность попасть в концертную программу, в репертуар театра, опубликоваться и т. п. Но некоторым официальная стезя была заказана. «Неудачниками» становились чаще всего композиторы-новаторы, не желавшие приспосабливаться, по молодости лет или по неистребимому свойству натуры склонные к свободному творчеству. Такая судьба постигла целую группу талантливых композиторов, заявивших о себе в начале 1960-х годов: Андрея Волконского, Альфреда Шнитке, Софию Губайдулину, Эдисона Денисова. Их сочинения с большим трудом пробивались на концертную эстраду, не приобретались комиссиями, зато фамилии авторов регулярно «украшали» критическую часть очередного отчетного доклада главы Союза композиторов.

Возмужавшая творческая организация со временем уже не нуждалась в прямом партийном вмешательстве «сверху»: высокопоставленные композиторы-чиновники сами с успехом следили за чистотой своих рядов, за соответствием создаваемых музыкальных произведений духу и букве господствующей идеологии. Надобность в громогласных акциях устрашения, вроде нападения на Шостаковича или постановления 1948 года, постепенно отпала.

Постановление *Об опере «Великая дружба» В. Мурадели* — самая крупная акция советского партийного руководства «на музыкальном фронте». Постановление предварялось трехдневным совещанием деятелей советской музыки в Центральном комитете партии, под председательством главного идеолога в области искусств А. Жданова. На совещании присутствовали С. Прокофьев, Д. Шоста-

кович и другие крупнейшие композиторы. После обнародования постановления сразу началось его активное «освоение» музыкальной общественностью — десятидневное собрание московских композиторов и музыковедов, превратившееся в череду покаянных выступлений, злобных нападок, сведения счетов и самобичеваний. Музыка Вано Мурадели, чье имя стояло в заголовке постановления, конечно, никак не могла претендовать на роль главного объекта критики — она была скромна во всех отношениях. Основной мишенью стало творчество Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Н. Мясковского, В. Шебалина, А. Хачатуряна, Г. Попова — в сущности, это весь цвет тогдашней советской музыки. Именно у этих композиторов, гласило постановление, «особенно наглядно представлены формалистические извращения, антидемократические тенденции в музыке, чуждые советскому народу и его художественным вкусам». Настоящая же советская музыка, близкая народу, согласно тексту постановления, должна: прочно опираться на классические традиции; ни в коем случае не содержать «атональность, диссонанс и дисгармонию»; быть мелодичной; культивировать полифонию, в противовес «однотонной унисонной музыке» (что тут имелось в виду, так и осталось неизвестным); по преимуществу опираться на слово, дабы избежать «одностороннего увлечения сложными формами инструментальной симфонической бестекстовой музыки».

Все это можно считать официальной доктриной музыкального соцреализма, по сравнению с литературным аналогом несколько запоздало сформулированной. Но музыкальный вариант оказался и более жестким: речь шла не просто о духе искусства, о коммунистических идеалах, которые раньше дозволялось воплощать «в свободной форме», но также о регламентации стилистики и жанров (симфония — плохо, кантата — хорошо, диссонанс — плохо, «мелодичность» — хорошо). Верховным судьей, как всегда, объявлялся народ; на деле заключение о качестве композиторской работы давали чиновники различных рангов, в большинстве профессионально некомпетентные и по долгу службы чурящиеся любой новизны. Зависимость от чиновника, закамуфлированная пышными фразами об «искусстве для масс», вряд ли менее унизительна, чем зависимость от мецената.

Через десять лет, в 1958 году было опубликовано другое постановление ЦК партии, исправлявшее ошибки 1948 года и объяс-

нявшее их атмосферой культа личности Сталина. Однако ошибочным признали только список композиторских имен, сами же принципы, провозглашенные в 1948 году, вновь получили официальное подтверждение и еще долго служили орудием устрашения. Прямые репрессии в послесталинские времена утратили массовый характер, и писание диссонантной музыки больше не грозило лагерями. Неудобных зато не исполняли, замалчивали, исключали из Союза композиторов, выживали в эмиграцию.

Государственное давление даже в самые суровые времена не могло заглушить естественное художественное развитие. Но оно протекало в неестественных условиях, и некоторые потери можно назвать конкретно. Так, Шостакович после статьи *Сумбур вместо музыки* остался автором лишь двух законченных опер, хотя его возможности в этом жанре были далеко не исчерпаны. С другой стороны, в пятилетие после 1948 года советская музыка явно не досчиталась многих произведений инструментальных жанров, зато пышным цветом расцвела официозная кантата самого примитивного толка. Речь шла о том же, что и во времена Пролеткульта, — о целенаправленном снижении уровня культуры в массовом масштабе — опасности, которой не избежали самые крупные советские художники.

Значит ли все это, что государство не должно иметь к культуре никакого отношения? Конечно, нет. В большинстве демократических стран сложилась система поддержки культуры и искусства, отчасти аналогичная советской: театры, концертные залы, оркестры существуют на средства налогоплательщиков, то есть финансируются государством. Однако тамошнему чиновнику, выделяющему деньги театру, и в голову не придет контролировать его репертуар или назначать главного режиссера. Все это — вопросы творчества, которые должен решать сам театр. Каждый делает свое дело и отвечает за него, не вмешиваясь в работу соседей. Разумеется, и в такой системе есть свои недостатки. Лишь редкий композитор, художник, писатель, добившийся большой известности, может жить на доходы от творчества — да и то не всегда. Большинство занимается чем-то еще: концертной деятельностью, преподаванием,

работой в издательствах. Прорваться к известности трудно, не все способны одолеть препятствия, но все же это относительно честная конкурентная борьба, не стесняющая свободу художника в главном — в творчестве.

Судьба Шостаковича (1906 – 1975)

«Родился я 25 сентября (нового стиля) 1906 года в Ленинграде в семье Дмитрия Болеславовича Шостаковича, поверителя Главной палаты мер и весов... Музыкой начал заниматься девяти лет. До тех пор ни влечения, ни охоты заниматься не обнаруживал. Первые уроки на рояле мне дала моя мать Софья Васильевна Шостакович. В течение одного лета сделал большие успехи, что заставило мать мою серьезно подумать о моем музыкальном образовании...»

Краткое *Жизнеописание* Дмитрия Шостаковича относится к июню 1926 года. Девятнадцатилетний композитор состоял тогда аспирантом композиторского отдела Ленинградской консерватории.

Почти для всех, кто знал его тогда, была очевидной исключительная одаренность юноши — даже если он не садился за рояль и не играл собственных сочинений. Так, писатель Исаак Бабель встретил однажды у друзей очень молодого человека, почти мальчика и сразу, с первого же взгляда, почувствовал в нем личность необыкновенную, чем-то отмеченную, наделенную особым, возвышенным даром. Фамилия юноши, однако, не говорила Бабелю ничего: Шостакович.

Фамилия заключала память о польских корнях семьи (ее иногда произносили и писали неправильно, на русский манер: Шестакович). Дмитрий Дмитриевич вырос в семье потомственных интеллигентов. Дед его, Болеслав Петрович Шостакович, принадлежал к революционной организации *Земля и воля*, в 1866 году был арестован в связи с делом Д. Каракозова, покушавшегося на жизнь Александра II, и приговорен к ссылке в Сибирь (полицейский надзор был снят в 1877 году). Там Болеслав Петрович обзавелся семьей, вырастил детей и скончался в 1919 году, когда внуку Мите шел тринадцатый год. Дмитрий Болеславович, отец композитора, закончив физико-математический факультет Петербургского университета, в 1903 году женился на Софье Васильевне Кокоулиной, тоже сибир-



рячке по происхождению, учившейся в консерватории на фортепианном отделении. Их сблизила музыка — Дмитрий Болеславович был недурным певцом-любителем. Через несколько лет в семье уже трое детей: дочери Мария и Зоя и сын Дмитрий, по возрасту средний. Софья Васильевна, оставив после замужества консерваторию, полностью посвятила себя дому и детям. Их одаренность требовала внимания и педагогических усилий. Особенно быстро пошло дело у Мити, за одно лето прилично освоившего фортепиано и уже пытавшегося сочинять. После трехлетних занятий на Музыкальных курсах известного педагога И. Гляссера Митю Шостаковича принимают в консерваторию по двум специальностям — фортепиано и композиции. На композиторских занятиях настоял Глазунов, после того как услышал Митины сочинения в авторском исполнении.

Шостакович поступил в консерваторию в трудное время. Шла Гражданская война, российская художественная жизнь замерла, не стало ни дров, ни хлеба. Консерватория не отапливалась, профессора и ученики сидели на занятиях в шубах, получение продовольственного пайка превращалось в событие. К тому же почти не ходили трамваи, и Мите приходилось каждый день проделывать изрядный путь пешком в два конца. Родители трудились как могли, чтобы поддержать детей, но семья все равно бедствовала и голодала. Через год четырнадцатилетний музыкант оказался на грани полного истощения. На помощь пришел Глазунов, выхлопотавший у Луначарского для Мити «академический паек», в дополнение к персональной консерваторской стипендии. Но здоровье юноши оставалось слабым, и весной 1923 года у него открылся туберкулез. Пришлось перенести операцию и потом долго лечиться — лишь к началу 1930-х годов болезнь удалось окончательно победить.

Но несмотря на все это, учился Шостакович с большим увлечением, «даже восторженно», как вспоминал он впоследствии. Музыка окружала его со всех сторон, вместе с товарищами Митя часто играл самые разные сочинения, не пропускал ни одного хорошего концерта. «Ради того, чтобы послушать или сыграть незнакомое сочинение, мы были готовы пройти пешком хоть десять километров, а порой и отказаться от ужина».

Мите повезло с учителями. По композиции он занимался в классе Максимилиана Осеевича Штейнберга, ученика и строгого последователя школы Н. А. Римского-Корсакова. Академическая «узда» в те ранние годы не стесняла Дмитрия, он как губка впитывал наставления учителя и был благодарен ему за воспитание художественного вкуса. Правда, позднее, в аспирантуре, прежнее взаимопонимание начало исчезать, что очень огорчало деликатного и выдержанного Шостаковича. «Был у Овсеича (так ученики переделали отчество Штейнберга. — С. С.). Играл ему Скерцо. По-видимому, остался недоволен (не я, а Овсеич). Настроение преотвратное», — писал Дмитрий другу в 1924 году. К этому же времени относится и дневниковая запись Штейнберга: «Митя Шостакович начинает писать в крайне левом стиле, что меня беспокоит».

О профессоре Леониде Владимировиче Николаеве, к которому Шостакович поступил в 1920 году, он вспоминал с глубокой признательностью. Л. В. Николаев был превосходным пианистом и педагогом, с его *Школы игры на фортепиано* юные пианисты до сих пор начинают свои занятия. Из класса Николаева вышли такие замечательные музыканты, как М. В. Юдина и В. В. Софроницкий, учившиеся в одно время с Шостаковичем. Николаев, окончивший курс у С. И. Танеева, сам был композитором и хотя в этой области проявил себя скромно, прекрасно разбирался в творческих вопросах и всегда мог дать дельный совет. Позднее он вел также и композиторский класс. Шостакович играл у Николаева не только классику, но и собственные сочинения, которые всякий раз обсуждались в деталях. Под воздействием профессора сложилась неповторимо своеобразная исполнительская манера Дмитрия Шостаковича, внешне сдержанная и даже как будто суховатая, но излучавшая внутреннюю силу и вдохновение. Таким был и весь его облик, запомнившийся многим, в том числе писателю Константину Федину: «Худенький мальчик, с тонкими поджатыми губами, с узким чуть горбатым носиком, в очках, старомодно оправленных блестящей ниточкой металла, абсолютно бессловесный, сердитым букой переходил большую комнату и, приподнявшись на цыпочки, садился за огромный рояль. Однако по какому-то непонятному закону противоречия худенький мальчик за роялем перерождался в очень дерзкого музыканта с мужским ударом пальцев, с захватывающим движением ритма».

После окончания консерватории перед Шостаковичем встал вопрос: кем стать, пианистом или композитором? Перевесила композиция, но произошло это не сразу. В 1920-е годы Шостакович много выступал в концертах и в 1927 году принял участие в Международном конкурсе пианистов имени Шопена, где был удостоен диплома. Лет через десять регулярная концертная деятельность прекратилась, но собственные сочинения для фортепиано или с участием фортепиано Дмитрий Дмитриевич продолжал играть, пока позволяло здоровье.

«...У меня ощущение, что я открыл новую страницу в истории симфонической музыки, нового большого композитора». Такую запись сделал дирижер Николай Андреевич Малько после премьеры Первой симфонии Шостаковича, состоявшейся 12 мая 1926 года.

Симфонию Шостакович закончил предыдущим летом, когда ему не исполнилось еще и девятнадцати. Это был настоящий моцартовский дебют. «Успех был огромный, — с гордостью сообщал Шостакович в Москву. — Полный был зал публики. Публика много хлопала, и я пять раз выходил кланяться. Все было удивительно хорошо».

На фотографии того времени взгляд Шостаковича словно лучится изнутри, затаенная улыбка блуждает около губ. Он счастлив. «Я буду работать не покладая рук в области музыки, которой я отдам всю свою жизнь».

Работа не покладая рук исключала самоуспокоенность. Уже летом молодого композитора охватывают сомнения, тревога овладевает его душой. Действительно ли его призвание — сочинение музыки? «Я решительно не мог сочинять, — вспоминал Шостакович через тридцать лет, — и в припадке „разочарования“ уничтожил почти все свои рукописи». Сказалось здесь, видимо, и нездоровье, и переутомление — после смерти отца в 1922 году Мите пришлось много работать, чтобы поддержать вконец обнищавшую семью. Он служил пианистом в кинотеатрах, сопровождая немые фильмы. Талант из всего извлекает пользу, и таперская работа немало дала Шостаковичу — музыкальному драматургу. Но она изнуряла его неокрепший организм: «...я когда прихожу домой, то н

ушах у меня звенит киномузыка.... Из-за этого я долго не могу заснуть. Засыпаю не раньше, как в 4–5 часов. Поэтому утром я встаю очень поздно с больной головой и со скверным настроением. Ползут в голову всякие гнусные мысли, вроде того, что я продался за 134 рубля Севзапкино и что я стал кинопианистом».

Но главная причина душевного беспокойства — в творчестве. Первая симфония, при всей ее свежести и молодой серьезности, была, скорее, итоговым сочинением, подводившим черту под периодом ученичества. Шостакович ощущал потребность дальнейшего движения, однако пока еще в неясном направлении.

Художественная атмосфера Ленинграда 1920-х годов благоприятствовала поискам и экспериментам. Активно действовали Ассоциация современной музыки и Кружок новой музыки, в работу которых включился молодой композитор — он выступал как исполнитель, а также участвовал в отборе новых сочинений. В асовских концертах можно было услышать самые последние новинки русской и зарубежной музыки — Стравинского, Прокофьева, Хиндемита, Шёнберга, Бартока, Кшенека, Мийо. Шостакович сильно увлекся новаторским искусством, о котором в консерватории говорили, что это вообще не серьезная музыка. Особенное впечатление произвел Стравинский, «виртуозный колорист и редкий мастер оркестровки» (позднее Шостакович участвовал как пианист в ленинградской премьере *Свадебки*, а также сделал переложение для фортепиано *Симфонии псалмов*). «Я почувствовал, — вспоминал Шостакович, — что мои руки развязаны, что дарование мое свободно от рутины».

Результаты не замедлили сказаться. Уже осенью 1926 года появилась Первая фортепианная соната, прозвучавшая «как взрыв, как протест, как высвобождение и разрыв с прошлым». Так писал один из критиков, первых слушателей сонаты. Еще более дерзкими оказались *Афоризмы для фортепиано*, где за рутинными наименованиями пьес скрываются острые жанровые пародии: суетливый Похоронный марш, жесткий, «неуютный» Ноктюрн, угловатая Серенада с резкими мелодическими скачками.

Следующий, уже крупный опус Шостакович написал по заказу агитотдела музыкального сектора Госиздата, предложившего создать симфоническое произведение к 10-летию Октября. Для двадцатилетнего композитора это был знак официального признания. *Октябрю. Симфоническое посвящение* (впоследствии Вторая

симфония), законченное в августе, вошло в программы праздничных концертов 1927 года.

Симфония, точнее, оркестровая поэма с хором на стихи Александра Безыменского — яркий памятник эпохи. Новаторская сложность «левого» музыкального языка причудливо сочетается в ней с упрощенностью концепции (от мрачного прошлого — к светлому будущему), элементарностью хоровой декламации-провозглашения конечного лозунга: «Вот знамя, вот имя живых поколений: Октябрь, Коммуна и Ленин!». Через два года появляется Третья симфония — *Первомайская*. Шостакович задумывал ее как пару к *Посвящению Октябрю*. Об этом можно судить по его аспирантскому отчету: «Поскольку в *Октябре* самодовлеющую роль играет борьба, то в *Майской* симфонии, если можно так выразиться, настроение праздника, мирного строительства». Во многом *Первомайская* — двойник своей предшественницы: та же поэзная одночастная форма, складывающаяся из отдельных фрагментов, хоровой финал-апофеоз, на этот раз на стихи Семена Кирсанова, та же атмосфера массового действия — торжественного митинга-манifestации. Но *Первомайская* проще, яснее и светлее по колориту.

Главный интерес молодого Шостаковича — в зрелищных искусствах. Опера, балет, кино... Советский театр 1920-х годов бурлит новаторскими исканиями, и Шостакович инстинктивно тянется к нему. Он знакомится с Всеволодом Мейерхольдом, на некоторое время даже переезжает в Москву, чтобы работать в его театре. Пишет музыку к спектаклю *Клоп* по пьесе В. Маяковского, оформляет другие постановки. Около трех лет заведует музыкальной частью ТРАМа — ленинградского Театра рабочей молодежи, и тоже сочиняет музыку для его спектаклей. Пишет музыку к немому фильму *Новый Вавилон* Г. Козинцева и Л. Трауберга — один из первых случаев в истории кино, когда звуковое оформление создавалось специально, а не отдавалось на откуп кинопианистам. Опыт, правда, не удался: слишком сложная музыка Шостаковича в кино-театрах бойкотировалась.

Вообще Шостакович не считал для себя зазорным писать разного рода прикладную музыку по заказу, в короткий срок, по-

— рой даже экспромтом. Так однажды, сидя в гостях у дирижера Малько, он услышал популярный фокстрот *Таити-Трот*. Малько полупутья предложил: «Если ты, Митенька, столь гениален, как говорят, то пойди, пожалуйста, в другую комнату, запиши по памяти этот номерок, оркеструй, а я его сыграю. Даю тебе на это час». Шостакович справился за сорок пять минут.

Но главными были, конечно, собственные музыкальные замыслы: опера *Нос* и балеты. *Нос* появился на свет быстро, всего за два с половиной месяца, за постановку в московском Большом театре взялся Мейерхольд. Но в результате опера увидела свет в Ленинграде, зимой 1930 года.

Нос вызвал бурные споры. «*Нос* — орудие дальнобойное», — гласила статья Ивана Ивановича Соллертинского, блестящего критика и ближайшего друга Шостаковича. С ним спорил другой рецензент: *Нос* — всего лишь «ручная бомба анархиста», способная посеять панику «на фронте искусств». Военная терминология была тогда в ходу, но дискуссии еще позволялись. Дерзко непривычным оказался сам облик оперы, где короткие сцены сменялись, как в кино, переключением «кадра», где отсутствовал даже намек на традиционные оперные амплуа и оперное пение (чего стоил только храп майора Ковалева в начале или персонифицированный заглавный герой — тенор, поющий с зажатым носом), где абсурдизм гоголевского сюжета усугублялся галопами и погонями.

Опера Шостаковича родилась в атмосфере дерзкого театрального эксперимента, и не случайны в ней переключки с излюбленными приемами Мейерхольда. На это указывал сам композитор в аспирантском отчете, ссылаясь на знаменитый спектакль: «Я симфонизировал гоголевский текст не в виде „абсолютной“, „числотой“ симфонии, а исходя из *театральной симфонии*, какую формально представляет собой *Ревизор* в постановке В. Мейерхольда». Одновременно Шостакович сближался в *Носе* с радикальным крылом русской классической оперы — с *Каменным гостем* Даргомыжского и особенно с *Женитьбой* Мусоргского. Для него тоже на первом месте были музыкальное произнесение слова и естественная смена сценических событий. «В *Носе* элементы действия и музыки уравнены, — писал автор. — Ни то, ни другое не занимает преобладающего места. Таким образом, я попытался создать синтез музыки и театрального представления».



часть 2 Семьдесят лет советской музыки

Судьба Шостаковича (1906–1975)

Опера получилась многоплановая. В ней можно видеть сатиру на старую самодержавную Россию (в 1930 году этот момент усиленно подчеркивался), можно — забавную эксцентриаду. Но есть в ней и напряжение абсурда, достигающее почти трагической силы. Шостакович подчеркивал свое нежелание «иронизировать» или «пародировать», говоря о «вполне серьезном музыкальном сопровождении» гоголевского текста.

В репертуаре *Нос* тогда не удержался и был практически забыт на три десятилетия (вспоминали его лишь для того, чтобы прекратить Шостаковича «формализмом»). В 1974 году *Нос* увидел свет в Московском Камерном музыкальном театре. Дмитрий Дмитриевич участвовал в репетициях и ходил на спектакли. Он выглядел помолодевшим и счастливым.

Короткой оказалась сценическая жизнь двух балетов Шостаковича — *Золотой век* и *Балт*. Оба балета, в отличие от *Носа*, написаны на современную тему и основаны на плакатном противопоставлении «свои» — «чужие». В *Золотом веке* действовала советская футбольная команда, попавшая во враждебное капиталистическое окружение. Героями *Балта* стали заводские ударники труда, разоблачающие козни вредителей. Прямолинейность драматургии вначале отпугнула композитора, но потом он увлекся возможностью создания нового танцевального языка спортивно-акробатического характера: «Советские танцы я считал необходимым насытить элементами здоровой физкультуры и спорта. Иначе я не мыслю развитие советского танца».

3 ноября 1931 года Шостакович опубликовал *Декларацию обязанностей композитора*. В духе коллективизма тех лет он выносит свои творческие проблемы на суд общественности. Собою Шостакович недоволен. Слишком много сил отдано прикладным жанрам, слишком велик диктат театров с их рутинными условностями. «Вся работа во всех драматических театрах и звуковых кино издавна заштампована... <...> Имеются определенные стандартные номера в музыке: удар в барабан при входе нового героя, „бодрый“ и „зарядный“ танец положительных героев, фокстрот для „разложения“ и бодрая музыка для благополучного финала. Вот „материал“

для творчества композитора». Шостакович явно описывает свои балеты, прямо указывая: «И *Золотой век*, и *Балт* — жестокие провалы». Композитор должен быть самостоятелен, «создавать музыкальный спектакль вне стен музыкального театра».

Шостакович занят в это время именно такой полностью самостоятельной работой — оперой *Леди Макбет Мценского уезда* по очерку Н. С. Лескова.

Внешним толчком послужило новое издание очерка с иллюстрациями Б. М. Кустодиева, замечательного русского художника, в дом которого Дмитрий Дмитриевич был вхож еще мальчиком. Опера была завершена к концу 1932 года и принята к постановке сразу двумя театрами — ленинградским Малым оперным и московским Музыкальным имени В. И. Немировича-Данченко. Возникло даже негласное соревнование: кто первым даст премьеру? Это удалось сделать ленинградцам 22 января 1934 года; через два дня опера увидела в свет в Москве. Спектакли получились очень разными, московская постановка даже называлась иначе — *Катерина Измайлова*, по имени главной героини. В каждом варианте были свои достоинства, и Шостакович затруднялся отдать предпочтение одному из них. Несколько позже опера была поставлена также в московском Большом театре.

Спектакли имели оглушительный успех. В Москве опера за два сезона прошла почти сто раз, в Ленинграде около ста двадцати. «Спектакль идет хорошо, — писал Шостакович после десятого представления в Малом оперном. — Публика слушает очень внимательно и начинает бежать за галошами только после падения занавеса. Почти не кашляют. В общем, происходит ряд приятных вещей, которые радуют мое авторское сердце...» Слушатели оценили *Леди Макбет* как крупное художественное событие. «Эта музыкальная трагедия станет первой советской классической оперой», — заметил маршал Михаил Тухачевский, друг и поклонник молодого композитора. На том же сходились рецензенты. Как начало «блестящего расцвета советского оперного искусства» опера была охарактеризована и официальными инстанциями. Ничто не предвещало катастрофы, разразившейся в начале 1936 года. 28 января в газете *Правда* появилась редакционная статья *Сумбур вместо музыки*, 6 февраля — *Балетная фальшь*, тоже редакционная. Погромной критике в них подверглись опера *Леди Макбет Мценского уезда* и балет *Светлый лучей* — недавняя премьера Шостаковича в Большом театре.

Нападение на Шостаковича было предпринято самыми высокими государственными инстанциями. Полагали, что статьи написаны по прямому указанию Сталина. Свою роль сыграла и банальная человеческая зависть, недоброжелательство коллег, раздосадованных мировой славой совсем еще молодого композитора. *Леди Макбет* к тому времени увидела свет в Чехословакии, Швеции, Аргентине и знаменитой Метрополитен-опера в Нью-Йорке. Широко исполнялись балетные сюиты, Первая симфония, другие сочинения Шостаковича.

Но основная причина погрома заключалась все же в самой музыке. Пафос разоблачения старого мира, социальная сатира, возвеличивание страдающего народа — все это, безусловно, присутствовавшее в опере, не могло затушевывать главного — глубочайшей трагедийной сущности музыкальной драмы. *Леди Макбет* открыла миру зрелого Шостаковича, летописца трагического XX столетия. Это был новый, невиданный и неслыханный прежде трагизм, беспощадно осветивший человеческую натуру и окружающий мир. Его не могли принять приверженцы старого искусства, вроде учителя Шостаковича Штейнберга, недоумевавшего, зачем молодой композитор выбрал для своей оперы «сюжет, где действуют не люди, а сплошь звери». Другой критик, еще недавно превозносивший Шостаковича, теперь отмечал «далеко не юный, жестокий и грубый „вкус“ к патологическим состояниям за счет раскрытия личности».

Трагизм Шостаковича не позволял жить в мире иллюзий и этим в корне противоречил духу официального искусства, активно насаждавшегося в 1930-е годы. Советское искусство должно было быть оптимистическим, простым и монументальным, воплощая веру в светлое будущее и коммунистический идеал личности. А тут — купчиха Катерина Львовна с ее нечистой страстью к галантерейному красавцу Сергею, с муками совести и страшной гибелью на каторжном этапе. И дела нет до поразительной музыки ее арий, до драматургического дара композитора, потрясавшего слушателей до слез.

Но, как бы то ни было, *Леди Макбет Мценского уезда* успела явиться миру и со временем получила признание как одна из лучших опер XX века. Другому детищу Шостаковича тех лет, гран-

диозной Четвертой симфонии, повезло гораздо меньше. В конце ноября 1936 года автор был вынужден снять с исполнения уже репетировавшееся сочинение — филармоническое начальство опасалось нового скандала. Симфония прозвучала лишь в декабре 1961 года, «отбыв» 25-летний срок архивного заключения. Авторская партитура пропала, и симфонию пришлось восстанавливать по оркестровым голосам.

Четвертая открыла симфоническую «триаду» 1930-х годов, продолженную Пятой (1937) и Шестой (1939) симфониями Шостаковича. Это золотой фонд музыки XX века. Шостакович выступает в них как крупнейший музыкант-философ, достойный наследник великих европейских симфонистов — Бетховена, Чайковского, Малера. В этом отношении с Шостаковичем не может сравниться ни один композитор XX века.

Триада — сердцевина творчества Шостаковича. Ее главная тема традиционна для большой европейской симфонии: человек и мир. Но нетрадиционно решение. Герой Шостаковича вступает с миром в конфликтные отношения, но ему не дано ни забвение в бесхитростном веселье, ни погружение в вечную красоту природы — то, что составляло смысл двух средних частей классической симфонии — скерцо и медленной части. Природа в музыке Шостаковича появляется редко, и в медленной части Пятой симфонии герой оказывается наедине с судьбой и с совестью. Что касается скерцо, то жизненный калейдоскоп, «звуки улицы» чаще всего окрашиваются в зловещие тона — это «злые» скерцо, грозящие гибелью одинокой личности. Но главные события разворачиваются в первой части и в финале. Шостакович преобразует классическую идею драматургического развития, главным для него становится глубинное исследование природы зла — зла не только внешнего, но и внутреннего, скрывающегося в душе героя. Так тема «фаустовских» раздумий в Пятой симфонии, почти говорящая голосами скрипок, как оборотень является в разработке: три трубы на жестком ударном фоне играют военный марш, в хищном блеске которого таится гипнотическая притягательность — так манит слабые души деспотическая власть, уверенная в своей силе. Но герой Шостаковича способен на противостояние, даже если оно грозит гибелью, и ему дано протестующее слово, даже если оно рассеивается во мраке. И вот наступает час прощания, как в знаменитой коде Четвертой



часть 2 Семьдесят лет советской музыки

Судьба Шостаковича (1906–1975)

симфонии: гулкие колокольные басы, отсчитывающие мгновения, сумрачные переключки солирующих духовых инструментов и, наконец, тающий звон челесты — хрустальные часы вечности.

«Если мне отрубят обе руки, я буду все равно писать музыку, держа перо в зубах». Эту фразу, произнесенную Дмитрием Дмитриевичем деловито и просто, запомнил друг композитора И. Д. Гликман. Она прозвучала вскоре после *Сумбура вместо музыки*, но могла относиться и к другим временам. В жизни Шостаковича возникали моменты, когда он мог почувствовать себя в капкане. Как на войне, удары падали рядом. Арестован и расстрелян как «враг народа» друг семьи Тухачевский, арестован и расстрелян «шпион» Мейерхольд, арестован и расстрелян поэт Борис Корнилов, автор стихов знаменитой *Песни о встрече*. Еще Адриан Пиотровский из ТРАМа и немало других людей искусства, общественных деятелей, родственников, знакомых. Кто может сказать, сколько раз гениальный композитор примеривал эти судьбы на себя? И кто сосчитает, сколько раз ему приходилось слушать критику в свой адрес, напоминающую доносы? Со временем у Дмитрия Дмитриевича выработалась своеобразная защитная реакция: внешне он исполнял многие ритуальные формы официальной советской жизни — только чтобы его оставили в покое и дали заниматься главным, творчеством. Так он в 1960 году, уже в ореоле всемирной славы, вступил в КПСС, так он подписывал не только бесчисленные депутатские ходатайства, действительно помогая людям (квартиры, звания, лечение, материальная помощь и т. п.), но и государственные «письма протеста», направленные против того или иного неудобного власти лица. Однажды таковым оказался академик А. Д. Сахаров. Но в музыке все это почти никогда не допускалось. «Официальные» сочинения в его творческом наследии крайне редки, особенно в сравнении с большинством его коллег-композиторов. Даже его «революционная диалогия» — Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии, — посвященная 1905 и 1917 годам, чужда официозу, особенно Одиннадцатая симфония. Шостакович не противостоял времени и месту, которые ему выпали на долю, он вбирал их в себя и выражал силой гения. «Времена не выбирают, в них живут и умирают...»

Вскоре выяснилось, что правдинские статьи не означали конца карьеры. Шостаковича, судя по всему, «сверху» хотели не раздавить, а припугнуть, «поставить на место». Поэтому кара постигла лишь *Ле-ди Макбет Мценского уезда* и балеты, исчезнувшие из репертуара на долгие десятилетия. Но в целом Шостакович не был подвергнут официальному остракизму. Как и прежде, он работает в прикладных жанрах, а осенью 1936 года даже ведет переговоры с Театром имени В. И. Немировича-Данченко о новой опере. Весной 1937 года Шостаковича приглашают преподавать в Ленинградскую консерваторию. Начинается его многолетняя педагогическая деятельность, результатом которой стала целая когорта учеников, среди которых немало выдающихся композиторов. Солидному профессорскому положению отвечает солидность частной жизни. С 1932 года Дмитрий Дмитриевич женат на Нине Васильевне Варзар — блестящей, красивой женщине, подарившей ему радость отцовства (дочь Галина родилась в мае 1936 года, сын Максим два года спустя). Жизнь понемногу стабилизировалась, по крайней мере внешне. Исключительный успех Пятой симфонии в ноябре 1937 года, сопровождаемый официальным одобрением, как будто укрепляет общественное положение Шостаковича. Но сам он, кажется, уже никогда не поверит в его прочность.

...На концертный сезон 1941/42 года в Ленинградской филармонии была запланирована Седьмая симфония Шостаковича — монументальный опус памяти Ленина. В реальности Седьмая оказалась совсем другим произведением. Шостакович начал сочинять ее в июле 1941 года в Ленинграде. В это время он участвует в рытье окопов на подступах к городу и дежурит на крыше консерватории в составе пожарной бригады. Сохранилась фотография Дмитрия Дмитриевича в пожарной каске. Тогда она попала в газеты многих стран, и один американский читатель предложил: «Если в России не хватает людей для тушения зажигательных бомб, я готов направить туда за свой счет высокопрофессиональную пожарную команду в обмен на Шостаковича».

Но Шостакович хотел разделить общую судьбу. Он просился в ополчение и в армию (медкомиссия признала его негодным к военной службе), он не хотел уезжать из Ленинграда и покинул город, подчиняясь начальственному приказу, когда уже сомкнулось кольцо блокады. Седьмая симфония была завершена в Куйбышеве



часть 2 Семьдесят лет советской музыки

Судьба Шостаковича (1906–1975)

на исходе 1941 года, и тут же начались ее репетиции оркестром Большого театра под управлением С. Самосуда. 5 марта 1942 года в Куйбышеве состоялась премьера.

На первой странице партитуры Седьмой симфонии стоит посвящение: «Городу Ленинграду». Отсюда и название — *Ленинградская*, под которым она известна всему миру. Родной для Шостаковича город явился символом сопротивления и духовного величия.

Патриотическая тема с первого дня войны стала главной в советском искусстве. Прежде всего в массовых жанрах — в песне, в публицистической поэзии, самых мобильных, быстрее всех откликающихся на события дня. Шостакович тоже писал тогда массовые песни. Однако ему удалось и другое, считающееся в искусстве мало возможным.

Известно, что достойное отражение крупного исторического события требует обычно временной дистанции, порой значительной. Классический пример — роман *Война и мир* Л. Толстого. Седьмая Шостаковича представляет собой редкое исключение. Она создавалась в гуще событий, в начале войны, когда еще не проявились ее истинные разрушительные масштабы и неслыханно жестокий характер. Но все это уже есть в музыке Седьмой симфонии. И тупая правильность наползающей военной машины, превращающей людей в «винтики» своей чудовищной системы. И страшный «пейзаж после битвы», выжженная пустыня, где не осталось ничего живого. Фашистское нашествие предстает как вселенское зло, как торжество дьявольского, античеловеческого начала. Этот образ, пусть не в такой плакатно-отточенной броской форме, появился в музыке Шостаковича раньше, задолго до войны. Агрессия зла бушует в *Леди Макбет Мценского уезда*, в Пятой симфонии, в киномузыке. Фашистское нашествие встало в этот ряд.

«Я не ставил себе задачу натуралистически изобразить военные действия (гул самолетов, грохот танков, залпы пушек), я не сочинял так называемой батальной музыки. Мне хотелось передать содержание суровых событий». Действительно, в первой, основной части *Ленинградской* симфонии Шостакович создает образ огромной обобщающей силы.



Первое появление «темы нашествия» почти безобидно, простенькая мелодийка напоминает шлягеры 1930-х годов, которые можно насвистывать просто так, между делом. Вот только странна ее безжизненная симметричность, нечеловеческая правильность механистического движения. Дальше — больше. Вслед за темой следует цикл вариаций, развивающихся подобно *Балеро* Равеля (об этом с некоторым смущением говорил сам Шостакович). Мелодия не меняется, но постепенно крепнет в виртуозном оркестровом варьировании: вступают новые инструменты, голосов становится все больше. Ощущение такое, как будто наезжает, грозя раздавить, огромная жуткая машина. Остановить ее кажется невозможным. Но в отчаянной смертельной схватке натиск захлебывается. Враг остановлен. Однако торжества и ликования победы нет, есть великая скорбь утраты, та великая скорбь, когда слез уже не остается.

Куйбышевская премьера Седьмой симфонии транслировалась всеми радиостанциями СССР, подобно сводкам с фронта и правительственным сообщениям. В апреле 1942 года Шостакович получает за нее Сталинскую премию первой степени (этих премий у него было в общей сложности шесть плюс другие награды и почетные звания). *Ленинградская* симфония начинает свое победное шествие по стране и по всему миру: это тот редкий случай, когда политический интерес, нравственная высота и художественное совершенство не противоречат, а дополняют друг друга. Летом 1942 года Седьмую симфонию под управлением Артуро Тосканини слушают по радио из Нью-Йорка около двадцати миллионов американцев. 9 августа в блокадном Ленинграде измученные голодом, еле живые музыканты под управлением Карла Элиасберга играют симфонию при переполненном зале. Дата концерта назначена не случайно: в этот день Гитлер обещал вступить в Ленинград.

Летом 1943 года Шостакович завершил Восьмую симфонию — следующее звено в симфонической летописи военных испытаний. «Восьмая симфония имеет много внутренних конфликтов, и трагических, и драматических, — комментировал автор новое сочинение. — Но в целом это оптимистическое, жизнеутверждающее произведение». По-видимому, Шостакович хотел защитить свое детище от возможных упреков. Ведь искусство военных лет должно было вселять оптимизм и уверенность в победе. Но, может быть, он искренне считал новую симфонию «жизнеутверж-



часть 2 Семьдесят лет советской музыки

Судьба Шостаковича (1906–1975)

дающей». Как бы то ни было, Восьмая — одно из самых трагических произведений в истории современной музыки, подчас мучительное своей раздирающей экспрессией. Облик зла, фашистского военного нашествия близок Седьмой, в его «портрете» та же античеловеческая правильность машины уничтожения, та же жесткость и пошлая самоуверенность. Но масштабы сатанинского разгула в Восьмой гораздо мощнее, и конфликт первой части затем укрупненно воспроизводится в гигантском пятичастном цикле, длящемся более часа. В высшей точке напряжения, на грани третьей и четвертой частей всепожирающий молох войны в своем неумолимом натиске сталкивается с непреодолимым препятствием — отчаянным жертвенным порывом. Как голос протестующей человечности вступает четвертая часть, пассакалия — старинный жанр баховских времен, символ вечного нравственного начала, противостоящий новому варварству.

Но, может быть, все это не только о войне и о фашистском нашествии? Зло многолико, и двадцатый век породил его новые, невиданные формы. Ведь раньше не знали ни концентрационных лагерей, ни массовых репрессий, ни теорий беспощадной классовой борьбы или «неполноценных» народов — теорий, так легко воплощавшихся в жизнь. Многое можно услышать в Восьмой симфонии Шостаковича, одном из глубочайших музыкально-философских исследований проблем добра и зла, жизни и смерти, человеческого и антигуманного.

После двух симфоний военных лет от Шостаковича ждали завершения трилогии — «симфонию Победы». Композитор начал работать над монументальным опусом с хором и певцами-солистами и даже почти закончил первую часть. Но все было вдруг оставлено, и за один летний месяц 1945 года как бы сама собой «написалась» маленькая двадцатиминутная Девятая симфония — полная противоположность двум предшествующим колоссам. Она прозвучала как вздох облегчения после трагедии. Но Девятая вовсе не легковесна, в ней есть лирическая тонкость и артистизм. Праздничное веселье финала в какой-то момент начинает настораживать, в нем открываются тупая бездумность и торжествующее самодовольство,

от которого не так уж далеко до агрессивной пошлости темы нашего ствия, тоже безобидной поначалу.

Военные годы сделали Шостаковича знаменитостью мирового масштаба. Волна успеха нарастает после победы, все чаще звучат его произведения, все активнее становится общественная деятельность. Ситуацию резко меняет постановление *Об опере «Великая дружба» В. Мурадели*. Опять, как после *Сумбура*, большинство сочинений Шостаковича изымается из обращения; композитор вынужден почти полностью отказаться от любимых инструментальных жанров и сосредоточиться на вокальных произведениях и киномузыке. В новых кантатах и романсах его стиль заметно упрощается. Лучшие сочинения этого времени, такие, как Скрипичный концерт, не исполняются, ожидая своего часа.

Одновременно с «кнутом» действует и «пряник». Шостакович по-прежнему представляет советское искусство за рубежом, его кантата *Песнь о лесах* удостоивается Сталинской премии.

Осенью 1953 года, после восьмилетнего перерыва появляется Десятая симфония. Это было и возвращение к главному жанру, и новое слово, открывшее поздний период творчества Шостаковича. Десятая — большая симфония-трагедия, подобная Седьмой или Восьмой. Но ее тема иная. Здесь перед нами не военные потрясения, не открытое столкновение добра и зла. Десятая воспринимается как философское размышление о времени и о собственной судьбе. Биографический смысл зашифрован музыкально: Шостакович вводит в музыку симфонии свои инициалы ДШ. Записанные латинскими буквами-звуками DSCH, они образуют музыкальную тему. Монограмма появляется и в более поздних произведениях, также в автобиографическом значении.

Через год после успешной премьеры Десятой симфонии в дом Шостаковича пришло большое горе. В Ереване, находясь в командировке, скоропостижно скончалась Нина Васильевна Шостакович, супруга Дмитрия Дмитриевича, оставив сиротами двоих детей. Ей было всего сорок пять лет. Через год новая утрата — умерла Софья Васильевна, мать композитора. Около двух лет Шостакович почти не мог сочинять, искал отвлечения в концертных поездках и общественных делах. Лишь постепенно жизнь семьи стала возвращаться в привычную колею, и со временем Дмитрий Дмитриевич смог вернуться к творчеству.



часть 2 Семьдесят лет советской музыки

Судьба Шостаковича (1906–1975)

Через тридцать лет после *Посвящения Октябрю* Шостакович представляет на суд общественности новое юбилейное сочинение: Одиннадцатую симфонию *1905 год*. К 40-летию революции от Шостаковича ждали крупного произведения, очередную «победную симфонию». Но он вновь ушел от стереотипа, избрав темой своего сочинения один из самых трагических эпизодов русской истории. Центром программной симфонии стала вторая часть *Девятое января* — мощная эпическая картина народного шествия-моления, встреченного пулями на Дворцовой площади. Музыка удивительно конкретна. «Я был поражен и захвачен почти речевой выразительностью и зрительной ясностью музыкальных образов», — писал после премьеры известный артист Николай Черкасов. В симфонии чувствуется рука кинокомпозитора — в звуковой организации массовых сцен, в монтажных контрастах и динамических нарастаниях. Основные мелодии в симфонии — старинные революционные песни — Шостакович мастерски развивает в инструментальной манере.

Следующая часть революционной дилогии, Двенадцатая симфония *1917 год*, получилась бледнее. Шостакович связал ее с образом Ленина: еще в довоенные годы он собирался написать симфонию памяти вождя. Теперь намерение осуществилось, и на свет появился монументальный четырехчастный цикл: *Революционный Петроград, Разлив, Аврора, Заря человечества*. За названиями, будто заимствованными из школьного учебника истории, не чувствовалось программной конкретности: в этом Двенадцатая разительно отличалась от своей предшественницы, с ее живым драматизмом и эпической картинностью.

Очевидно, Шостакович ощутил в программной симфонии нераскрытые еще возможности. Вслед за Двенадцатой симфонией была тут же начата Тринадцатая, на стихи Евгения Евтушенко. Импульсом к сочинению послужило стихотворение *Бабий Яр*. Эпизод минувшей войны — истребление фашистами евреев во время оккупации Киева — осмысливается поэтом как звено в бесконечной череде античеловеческих преступлений. Публицистический характер имеют и остальные четыре стихотворения, использованные в симфонии. Тогда, на рубеже 1950–1960-х, повеяло свободой, обличение

— карьеризма, приспособленчества, духовного гнета вышло на первый план общественной жизни. Евтушенко стал трубадуром новых настроений. Музыка Шостаковича укрупнила злободневные стихи, придав сиюминутному общечеловеческую глубину. Похожая трансформация произошла в поэме *Казнь Степана Разина*, тоже написанной на стихи Евтушенко.

Поэтическое слово и музыка соединились также и в Четырнадцатой симфонии (1969). Это светский реквием на стихи нескольких европейских поэтов: Федерико Гарсиа Лорки, Гийома Аполлинера, Райнера Марии Рильке и Вильгельма Кюхельбекера. Разность поэтов преодолена единством идеи. Это размышление о неотвратимости конца, смягчаемое лишь надеждой на бессмертие «и дел высоких, и стихов», как провозглашает Кюхельбекер в послании к другу-поэту.

Четырнадцатая симфония камерная — в ней одиннадцать небольших частей, оркестр состоит только из струнных и ударных инструментов плюс два солиста: сопрано и бас. В поздний период творчества Шостакович вообще пишет в основном камерную музыку. Появляются вокально-инструментальные циклы на стихи А. Блока, М. Цветаевой, Микеланджело, струнные квартеты, число которых, как и симфоний, достигает пятнадцати. Музыка становится утонченной, сложной, необычной по форме — как у позднего Бетховена, у Баха в последние годы жизни. В некоторых сочинениях Шостакович словно бы ведет диалог с великими предшественниками: в Пятнадцатой симфонии, в Сонате для альта и фортепиано появляются цитаты из Вагнера и Бетховена.

Альтовую сонату Шостакович завершил в начале июля 1975 года. Через несколько дней его состояние ухудшилось, и до начала августа он пробыл в больнице. 9 августа под вечер Дмитрий Дмитриевич Шостакович скончался.

Поколение оттепели

Премьера Тринадцатой симфонии Шостаковича состоялась в Москве 18 декабря 1962 года. Был сильный мороз, но зал ломился от публики. Когда музыка отзвучала, разразился шквал аплодисментов, быстро превратившийся в долгую громоподобную овацию. Зал аплодировал как один человек. Наверное, в этот вечер Шостакович пережил один из самых больших триумфов в своей жизни.

Премьера Тринадцатой стала одним из самых крупных музыкальных событий «оттепельных» времен. Оттепель — так назывался роман Ильи Эренбурга, появившийся весной 1953 года, сразу после смерти Сталина. Это слово стало символом нового исторического периода в истории советского государства. Политическим творцом оттепели был Н. С. Хрущев, глава СССР в эти годы. Решающую роль сыграл его доклад на XX съезде КПСС, состоявшемся в 1956 году. Доклад был посвящен разоблачению сталинских массовых репрессий, названных «нарушениями социалистической законности». Сталинских узников начали выпускать из лагерей, возвращая им гражданские права; запретные ранее темы проникли в печать, активно обсуждались общественностью. Повесть А. Солженицына *Один день Ивана Денисовича*, в 1962 году напечатанную в *Новом мире*, прочитала вся страна.

Новые веяния затронули и музыку. Шостакович не был здесь одинок. Все в том же 1956 году прозвучала *Поэма памяти Сергея Есенина* Георгия Свиридова, открывающаяся эпиграфом из *Стансов*: «...более всего любовь к родному краю меня томила, мучила и жгла». «Томит и мучит» она вслед за поэтом и композитором.

Георгий Васильевич Свиридов (1915–1998) был к тому времени зрелым профессионалом. Он родился в Фатеже Курской губернии, учился у Шостаковича в Ленинградской консерватории, которую закончил в 1941 году. Дарование Свиридова проявилось рано. Шостакович высоко ценил сочинения своего ученика, любившего писать музыку на русские классические стихи. Однако по настоящему Свиридов развернулся к середине 1950-х годов.

Есенин, еще недавно полузапретный на родине поэт, для Свиридова — художник великой трагической темы. Все остальное, как, например, прославившая Есенина любовная лирика, композитора почти не интересует (кстати, эта традиционная для вокальной музыки тема у Свиридова вообще редка). В *Поэме памяти Сергея Есенина* Свиридов воспевает родину, но как далек он от официального патриотизма советского искусства! Его родина не великая держава, «где так вольно дышит человек», его родина, как и у Есенина — деревенская избяная Русь, обреченная на уничтожение и все-таки

— до конца неистребимая. Свиридов, как и современные ему писатели-«деревенщики», воскрешает старинные идеалы народников, видевших в крестьянской России нравственный образец и высокую красоту. Прекрасны напевы свиридовской *Поэмы*, не заимствованные из фольклорных сборников, а будто найденные без усилий в глубинах народной памяти. «Край ты мой заброшенный, край ты мой, пустырь», — поет тенор словно голосом самого поэта, и его напев, скупой поддержанный оркестром, смиренно ниспадает, как в протяжной песне-причете.

Вскоре появилось другое крупное хоровое сочинение Свиридова — *Патетическая оратория* на стихи В. Маяковского (1959). Маяковский, произведенный Сталиным в «лучшие и талантливейшие поэты нашей эпохи», казалось, полностью скрылся к тому времени под хрестоматийным глянцем. В его стихах, которые «проходили» в школе, учили слышать почти исключительно политическую пропаганду. Свиридов не затушевывает эту сторону творчества поэта, но в воспевании революции он подчеркивает не идеологию, а стихийную силу природного катаклизма. Не случайно для завершения оратории композитор избирает стихотворение, прославляющее творческую силу гения, способного соперничать с солнцем, — *Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче*. Но есть в *Патетической оратории* и не менее сильный эпизод совсем другого характера и смысла: *Рассказ о бегстве генерала Врангеля*, сопровождаемый православным панихидным пением «закадрового» хора, торжественными трубными гласами Судного дня. За скупым повествованием встает трагедия России, расколотой братоубийственной войной.

Еще через несколько лет прозвучало, возможно, самое совершенное произведение Свиридова — *Курские песни* (1964). Художественная задача здесь была, на первый взгляд, скромной. Сочинение представляет собой обработку подлинных народных песен, незадолго до того записанных фольклористами в родной Свиридову Курской области. Песни поразили Свиридова своей свежестью и не совсем привычным для русского фольклора звучанием. Выбрав несколько напевов, он объединил их в сюиту, как обычно, со скрытым сюжетом. На сей раз стержнем стал рассказ о женской доле, оттененный картинами природы и сочными народными сценками. Заимствованные мелодии Свиридов поместил словно бы в драгоцен-

ную раму, окружив их тонким сопровождением и оркестровыми колористическими эффектами. Сплав получился замечательный, на редкость естественный.

Интерес к народному искусству проявили в это время и композиторы молодого поколения. Фольклор означал для них нечто подлинное, не замутненное ложью официального искусства и идеологии. И, увы, исчезающее. Многие композиторы участвуют в 1950–1960-е годы в фольклорных экспедициях, стремясь уловить и зафиксировать народные песни в первозданном виде, далеко от приглаженного «фольклора» многочисленных «народных хоров» и «ансамблей песни и пляски». При этом нередко даже оказывалось, что новаторские «авангардные» черты музыкального языка находят соответствие в фольклоре. Например, «неточное» интонирование, где встречаются не только полутоны, но и трети, и четверти тона, очень близко поискам композиторов в сфере новой звуковысотности. Раньше такое пение считалось у профессионалов «грязным» и в записях его долгое время подгоняли под принятый ранжир.

Опору своим творческим интересам молодые композиторы нашли также у прежде малодоступного Стравинского, который еще в 1910–1920-е годы создал новый русский стиль, резко отличавшийся от более ранних образцов. Стравинского в годы оттепели вновь начали играть, в 1962 году он приехал сам, и его творчество дало мощный толчок поискам молодых музыкантов.

Каждый из них искал свой путь к фольклору. Родион Щедрин (р. 1932) поначалу особенно близок к методу Стравинского, порой почти копирует его. Но есть у него с самого начала собственное очень яркое открытие — частушка. Частушка становится для Щедрина ключом к народному характеру, живо и сочно запечатленному в опере *Не только любовь* (1961), с ее фейерверком современных деревенских напевов и наигрышей. Впрочем, Щедрин не ограничивается частушкой. Его целью был универсальный охват фольклорных источников: здесь и плач (оратория *Ленин в сердце народном*, 1969), и древнерусское церковное пение в *Стихире на тысячелетие крещения Руси* (1987), и изумительная, в народном духе полифония в опере *Мертвые души* по Гоголю (1977).

— Другие композиторы также находят свой путь к фольклору. Борис Тищенко (р. 1939) близки кантиленные, распевные жанры — протяжная, обрядовая песня, а также причет. Юрий Буцко (р. 1938) последовательно разрабатывает традиции старинного церковного пения — знаменного распева, нередко цитируя подлинники образцы. Сергей Слонимский (р. 1932) тоже увлекается подлинниками, которые сам записывает в деревнях. Его притягивает народное «неправильное» многоголосие, так отличающееся от классических норм. Фольклор для композиторов не просто свежий звуковой материал. Народное творчество в естественных условиях не существует само по себе, оно часть жизни. Работают — поют, под венец идут — разыгрывают целый обряд, почти как в театре, провожают в последний путь — причитывают, как велит ритуал. Поэтому деревенскому певцу так трудно, а подчас и невозможно просто спеть песню, вырвав ее из привычного жизненного окружения. Эту целостность и пытались воссоздать молодые композиторы. Легче всего ее добиться там, где есть слово и сюжет, то есть в опере и кантате. Например, кантата Буцко *Свадебные песни* воспроизводит вариант обряда, сохранившийся на русском Севере, опера Слонимского *Вирина* обрамлена женскими протяжными песнями, словно на деревенских посиделках. Совсем интересный жанровый вариант создает Тищенко в балете *Ярославна* по *Слову о полку Игореве*. Подлинный древнерусский текст, исполняемый хором, сопровождает танцевальное действие, комментируя его подобно суровому былинному повествованию.

Новая фольклорная волна (это название закрепилось) — музыкальный родственник «деревенской прозы» В. Белова, В. Астафьева, В. Распутина, В. Шукшина. Традиционная русская деревня, почти под корень уничтоженная за годы советской власти, предстала в их сочинениях кладезем подлинных человеческих ценностей, хранительницей жизненных основ. Такая позиция противостояла официальной идеологии, несмотря на то что «народность» искусства «сверху» поощрялась. Но народность новофольклористов и «деревенщиков» была иной.

В годы оттепели советская музыка словно бы наверстывает упущенное, преодолевая длительную культурную изоляцию. Молодые композиторы жадно устремляются к западному опыту, торопясь овладеть новыми стилями, новыми техническими возможностями.

Например, додекафонией, предложенной еще в начале 1920-х годов Арнольдом Шёнбергом. Ее принципы строги: двенадцать звуков хроматической гаммы равноправны; вместо мажора и минора — сложная система связей на основе серии, то есть строго закреплённой последовательности звуков, которая служит фундаментом всего сочинения. Додекафония и выросшие из нее еще более сложные и разветвленные методы композиции опирались в первую очередь на рациональный расчет, на логические процедуры, подчас весьма сложные. Это импонировало молодым композиторам. В 1960-е годы увлекались точными науками, героями дня были ироничные физики, раскованные и свобододолюбивые, и казалось, что жизнь, даже советскую, можно будет подчинить законам логики и здравого смысла.

Так возник советский музыкальный авангард. Впрочем, авангардом его называли только на Западе, дома же замалчивали, не признавая за ним самостоятельного значения, и в официальных инстанциях говорили о «тлетворных авангардистских влияниях».

Парадоксально, но факт: авангардистами оказались почти все «новофольклорные» композиторы. Более того, в некоторых случаях фольклорное и авангардное так переплетались, что разделить их было невозможно. Например, в струнном квартете *Антифоны* Слонимский соединил близкий фольклору материал и авангардные пространственные эффекты — во время исполнения музыканты меняют местоположение на сцене. Еще решительнее поступил Эдисон Денисов (1929–1996) в цикле *Плачи* для сопрано и ударных. Подлинные народные тексты похоронных плачей распеты в диссонантных мелодиях, сочиненных с применением додекафонии. Даже композиторы, не примыкавшие к *Новой фольклорной волне*, так или иначе, рано или поздно соприкоснулись с народной или храмовой православной (тоже в некотором смысле народной) музыкой. Так, например, произошло с Альфредом Шнитке (1934–1998). Но начинал крупнейший композитор совсем иначе.

По происхождению Шнитке принадлежал двум культурным традициям — российской и немецкой. Он родился в городе Энгельсе близ Саратова, там прошли его детские годы. До войны это была

■ территория Республики немцев Поволжья, впоследствии уничтоженной: ее жителей выселили в Сибирь и в Среднюю Азию. Родители будущего композитора почти случайно избежали общей участи, переселившись под Москву. Два послевоенных года Альфред Шнитке провел с семьей в Вене, где начались его занятия музыкой. Впоследствии он окончил Московскую консерваторию и некоторое время там преподавал. Через тридцать лет он вновь попал в Вену и пригласил свою старую учительницу музыки на концерт, где исполнялись его сочинения.

К концу 1960-х годов Шнитке становится известным композитором. Но официальное отношение к нему — настороженное, иногда взрывающееся резкими нападками. Шнитке сразу проявил себя как яркий новатор, увлеченный современной музыкой и смело внедряющий в свое творчество приемы и технику западного авангарда. Это и додекафония, и сериальность — когда «просчитываются» не только двенадцать звуков хроматической гаммы, но сочиняются «ряды» из длительностей, тембров, громкостных единиц, и сама форма организуется согласно строгим числовым закономерностям. В таких сочинениях нет привычной мелодии, нет тональности — мажора или минора, и кажется, что музыка превратилась в череду звуковых точек либо сплошной тембровый массив, то усиливающийся, то стихающий — что-то подобное абстрактной живописи.

На рубеже 1960–1970-х годов манера Шнитке резко меняется. Композитор тогда много работал в кино, где ему приходилось писать совершенно иную музыку, нежели в «чистых» жанрах. И со временем два эти потока пересеклись. Возникло то, что сам композитор назвал полистилистикой, то есть соединением разных звуковых миров. Поначалу они резко сталкивались и вступали в конфликт. Например, после острой диссонантной музыки вдруг звучал возвышенный хорал, словно заимствованный у Баха. Иногда это и в самом деле была цитата, в других случаях подражание, стилизация. Классическое искусство, отвергнутое авангардом, таким образом вновь заявляло о себе, в нем начинали слышать что-то новое, необходимое современному человеку.

«Театр стилей» ошеломлял, резкость контрастов заставляла иной раз вздрагивать даже искушенного слушателя. Столкновение разнородной музыки означало столкновение времен, сближение

культур. За ним читалась философская идея. По-новому зазвучали вечные темы, такие, как легенда о докторе Фаусте, история неприкаянного скитальца — ибсеновского Пера Гюнта.

Кантату *История доктора Иоганна Фауста* Шнитке создал по *Народной книге* о Фаусте XVI века, как бы в обход шедевра Гёте, тоже восходящего к фольклорным источникам. Композитора прельстила наивная простота старинной легенды, архаический колорит ее слога (Шнитке писал кантату на оригинальный немецкий текст). В музыке много примет старины. Например, историю Фауста рассказывает солирующий тенор, и его речитативная партия напоминает о пассионах, Страстях Христовых — жанре, прославленном сочинениями великого Баха. Но главный смысл кантаты Шнитке отнюдь не в стилизации. Ее темой становится исследование природы зла и человеческой греховности.

В сочинении использован финальный эпизод жизни Фауста: муки смертного часа, когда героя настигает страшная кончина, расплата, о которой рассказывается с леденящими душу подробностями. Сам рассказ образует центральный раздел кантаты, ее кульминацию. Благородный тон повествования, серьезная, возвышенная музыкальная речь вдруг проваливается в яму торжествующей пошлости. Мрачно-вульгарное танго смерти, *Мефисто-танго* (раньше у Листа были *Мефисто-вальсы*), блистающее дешевыми красками эстрадного шлягера, вмиг сметает высокую трагедию. Карой оказывается не мучительная смерть (хотя и она, конечно, тоже), а предельное унижение героя, о котором написал Томас Манн в романе *Доктор Фаустус* (также варианте старинной легенды). Полистилистический контраст высокого и низкого превращается в метафору расколотого мира. Разве что Шостаковичу удавалось с такой же остротой запечатлеть власть зла, безжалостно овладевающего человеком и человечеством.

Трезвый взгляд Шнитке не знает иллюзий, и утешение для него возможно лишь в идеальном неземном пространстве вечного любовного дуэта, в котором наконец соединяются Сольвейг и Пер Гюнт в финале балета на ибсеновский сюжет. Жизнь, которую дано прожить Перу, на поверку оказывается унылой круговертью соблазнов и

— неминуемых разочарований, она томит героя как тяжкий неотвязный сон. Проснуться он сможет лишь по ту сторону земного бытия.

Вечным темам у Шнитке неотлучно сопутствуют вечные жанры. В 1977 году он закончил Реквием на канонический латинский текст. Исполнить в те годы литургическое сочинение, созданное советским композитором, было почти невозможно, и долгое время произведение Шнитке существовало под камуфляжным названием: Реквием из музыки к трагедии Шиллера *Дон Карлос*. Позднее христианские темы выходят в творчестве Шнитке на первый план. Так, Вторая симфония основывается на традиционных песнопениях католической мессы, словно бы комментируемых собственной музыкой композитора. Очень интересен замысел Четвертой симфонии. В ней есть сюжет, который «рассказывает» музыка: Житие Богородицы, от Рождества до Успения и финального акафиста, Увенчания Небесной Славы. В центре симфонии помещены эпизоды Страстей Христовых, живописуемые с редкой пластической выразительностью. Шнитке стремится воплотить идею единства христианских церквей как метафору единения человечества в Боге. Поэтому он сочетает в симфонии мелодии в характере разных литургических традиций — иудейской, католической, протестантской, православной.

Концертных сочинений на религиозные темы довольно много и у Софии Губайдулиной (р. 1931). Иногда достаточно названия-намёка: например, Концерт для фортепиано с оркестром имеет подзаголовок *Introitus*. Так обычно именуется вступительная часть мессы («вход» по-латыни). Губайдулина уподобляет свой опус некоему приготовлению к таинству. В других случаях связь более конкретна. Партита для баяна, виолончели и струнных *Семь слов* последовательно описывает историю крестных мук Спасителя, и в некоторых моментах музыка поражает предельной изобразительностью на грани натурализма. Так же беспощадны были старинные живописцы, запечатлевшие страдания и смерть Христа. Губайдулина следует и музыкальной традиции, заимствуя мотив из кантаты *Семь слов Христа* немецкого композитора XVII века Генриха Шютца. Мотив этот появляется в ключевых моментах произведения Губайдулиной как своеобразная эмблема жанра.

Рядом со Шнитке и Губайдулиной обычно упоминают Эдисона Денисова. Их многое объединяет, и не случайно закрепившее-



часть 2 Семьдесят лет советской музыки

«Национальное по форме, социалистическое по содержанию»

ся за ними прозвище *Московская тройка*. Однако с годами резче проступило индивидуальное своеобразие каждого из них. Денисов, широко эрудированный композитор, автор статей и книг, долгие годы был источником настоящей культурной революции среди советских музыкантов, особенно молодого поколения, которые могли благодаря ему приобщаться к новейшему художественному опыту. В творчестве Денисова преобладают светские темы, но и он создал несколько сочинений, вдохновленных литургическими мотивами, — например, Реквием, одно из лучших своих сочинений.

Откуда возникла у композиторов послевоенного поколения такая тяга к религиозным жанрам, к темам христианской культуры? Ведь ни у Шостаковича, ни у других классиков мы не найдем ничего подобного, и не только потому, что в атеистическом государстве нельзя было писать на такие темы. Ведь религиозные мотивы и даже ассоциации совсем не поощрялись и в 1960-е годы, и позднее. Поэтому композиторам и приходилось маскировать свой опус, о чем уже упоминалось, — то под театральную музыку, изображающую отдаленную эпоху, то вовсе утаивая название сочинения и его источники. Но тяга к литургическим жанрам была уже неистребима. Для художников, сформировавшихся в оттепельные времена, музыка храма воплощала вечные ценности человечества, память его культуры, и обратиться к ней означало вернуться в лоно мировой гуманистической традиции, от которой советское искусство так долго было отторгнуто. Музыка свидетельствовала о крахе социалистической утопии задолго до ее реального конца.

«Национальное по форме, социалистическое по содержанию»

Эта железная формулировка принадлежала Сталину, и как все, что исходило из уст «вождя и учителя», быстро превратилось в канон, не подлежащий обсуждению. Имелось в виду, что советское искусство должно представлять собой некое монолитное единство, где национальным особенностям отводилась роль декоративного украшения, орнамента поверх архитектурной конструкции.

Идея «дружбы народов», сплоченной семьи, где есть место даже самому малому этносу, была одним из столпов государственной политики СССР. Здесь тоже должен был восторжествовать принцип коллективизма, поскольку каждому народу полагалось не только получать, но и приходилось чем-то жертвовать во имя общей гармонии. Иногда эти «уступки» оказывались в прямом противоречии с коренными чаяниями нации: так произошло с тремя прибалтийскими республиками, вынужденными поступиться государственной независимостью. Но некоторым пребывание в империи сулило экономические и культурные преимущества. Так, малые народы Севера обрели письменность и литературу, а также возможность формировать собственную интеллигенцию. Другое дело, что за все это так или иначе приходилось расплачиваться: нарушением традиционного жизненного уклада, утратой первозданной природной среды.

Согласно сталинскому лозунгу, в каждой республике должна была существовать некая единая культурная основа, независимая от конкретных национальных особенностей. Например, необходимо, чтобы во всех столицах существовал театр оперы и балета, и чтобы там шла не только русская и мировая классика, но и местные национальные оперы и балеты. Однако полтора десятка советских республик и многочисленные автономные образования были до крайности неоднородны в культурном отношении. Так, в Грузии или на Украине, не говоря о странах Прибалтики, давно существовали и оперные театры, и национальные композиторские школы. Их нужно было только поддерживать и развивать. Но вот в мусульманской Средней Азии практически не знали, что такое опера и что это за профессия такая — писать музыку. Для этих мест характерны совсем иные традиции, в корне отличающиеся от русско-европейских. Так, среднеазиатская музыка, как и другие древние культуры Востока, не знала многоголосия. Соответственно, ей чужды европейская гармония и европейская полифония, на которых выросли и опера, и симфония. Однако и в Средней Азии в советское время открывались оперные театры, создавались симфонические оркестры и сочинялись национальные оперы и балеты, обычно в содружестве местного «мелодиста» и русского профессионала. Позднее, в послевоенные годы, постепенно появились и национальные композиторские школы.

Результаты политики «выравнивания» трудно определить однозначно. Конечно, исконной народной культуре был нанесен невосполнимый ущерб, и самобытный ее характер оказался под угрозой. С другой стороны, «прививка» форм европейской профессиональной музыки состоялась бы так или иначе. В современном мире национальная культура не может существовать в изоляции, следовательно, заимствования и влияния неизбежны. Другое дело, что этот процесс должен быть в идеале естественным, а не поспешным, форсированным.

Но в искусстве не всегда действуют законы прямолинейной логики, а исключение может подчас опровергнуть правило. Такую роль сыграло творчество Арама Хачатуряна (1903–1973), которому удалось осуществить впечатляющий синтез восточной и русско-европейской музыкальных традиций.

Хачатурян — армянский композитор, но его творчество стало воплощением музыкального мира Закавказья в целом. Недаром он происходил из Тифлиса, интернациональной столицы Кавказа. Там еще ребенком Хачатурян слышал песнопения ашугов — народных профессиональных певцов, носителей старинных секретов мастерства. Ашуги — поэты-импровизаторы, их пение по-восточному страстно. Чаще всего они повествуют о несчастной любви. Длительные импровизации на разные лады расцвечивают и орнаментируют мелодию, сопровождаемую инструментальным аккомпанементом. Эмоциональная открытость, даже расточительность свойственна и музыке Хачатуряна. Его мелодии порой звучат как инструментальное переложение напевов ашугов, как, например, в лирических эпизодах Концерта для скрипки с оркестром. Другой полюс музыки Хачатуряна образует диковатый восточный напор знаменитого Танца с саблями из балета *Гаяне*, чуть ли не самой популярной и часто исполняемой пьесы середины XX столетия.

Хачатуряновский синтез повлиял не только на музыку советского Закавказья. Он послужил ориентиром для других композиторов, стремившихся к подобным скрещениям культур. Музыка Хачатуряна обогатила и русскую традицию, продолжив «восточную» линию классики XIX века — Глинки, Бородина, Римского-Корсакова.

Вообще чем дальше развивалась советская музыка, тем труднее становилось говорить отдельно о той или иной ее национальной разновидности, в том числе и русской. Единство культуры, которое подразумевала сталинская формулировка, и в самом деле было достигнуто, но на совершенно иных основаниях, чем подразумевалось интересами империи. Начиная примерно с 1960-х годов взаимовлияние культур стало более естественным. Порой оказывалось, что у молодого новатора из Киева или Вильнюса больше родства с московским коллегой, чем с местным традиционалистом. Национальное своеобразие в эти времена как-то легко соединялось с европейской ориентацией, ни то, ни другое не терпело при этом ущерба. Например, грузинский композитор Гия Канчели (р. 1935) создал оригинальный тип симфонии-поэмы, подобной цепи мгновенных стоп-кадров, фиксирующих простое и сложное, статичное и устремленное, действенное и лирически-созерцательное: национальный образ мира, внятный и другим культурам.

После 1991 года. Заключение

С распадом Советского Союза закончилась официальная история советской музыки. Завершился и путь русской музыки как части советской. Однако политические события было бы неправильным напрямую связывать с художественной эволюцией, поскольку искусство развивается по собственным законам, лишь опосредованно отражающим социальную жизнь. Поэтому как культурное явление советская музыка, конечно, не исчезла в одночасье, она продолжала существовать и после 1991 года. Только теперь будет точнее именовать ее постсоветской.

Советская музыка предыдущего тридцатилетия, начавшая свое существование в атмосфере «бури и натиска» шестидесятых, прошла за это время большой путь. Молодые бунтари возмужали, стремление к обновлению и ниспровержению авторитетов постепенно уступило место другим творческим стимулам. В 1970–1980-е годы больше хотелось найти свое место в цепи времен, укорениться в традиции. Да и сама традиция слышится теперь по-иному, в ней ищут опору собственному творчеству, где все чаще возникает тема памяти. Это может быть память личной судьбы — и в эти годы нередко появляются мемориальные сочинения, посвященные ушедшим



часть 2 Семьдесят лет советской музыки

После 1941 года. Заключение

близким людям. Пронзительно лирический Фортепианный квинтет Альфреда Шнитке написан в память о матери, Пятая симфония Гии Канчели — в память о родителях, Пятая симфония Бориса Тищенко — в память учителя, Д. Д. Шостаковича. Но это может быть и память целой культуры, как у Валентина Сильвестрова, погруженного в прекрасный мир романтизма: его тени и отголоски пронизывают большие симфонические сочинения композитора, созданные в 1980–1990-е годы. Советская музыка в это время становится более романтической, композиторы чаще и охотнее обращаются к внутреннему миру человека. Показательна в этом смысле эволюция Родиона Щедрина. В 1960-е годы его музыка отличалась жестким напором, подчеркнутым динамизмом, открытой публицистичностью. Естественным союзником композитора стал тогда Андрей Вознесенский, на тексты которого написана *Поэтория*, предполагающая участие автора стихов и обозначенная как «концерт для поэта». Затем Щедрин повернулся к классической русской литературе, перенес на оперную сцену *Мертвые души* Гоголя, а на балетную — чеховскую *Чайку* и *Даму с собачкой*. Но дело не только в сюжетах. Сама музыка приобрела новые для Щедрина качества — лирический мелодизм, сдержанность выражения, тонкость психологического подтекста. Довольно резкий поворот обнаружился и в творчестве Шнитке, когда в середине 1970-х годов он обнародовал свой новый опус — Реквием, почти песенный, изобилующий красивыми мелодиями и очень демократичный по стилю.

Так или иначе, поворот к лиризму и простоте, но не расхожей банальности, а глубоко индивидуальному качеству, пережили почти все «шестидесятники». А там подросло новое поколение...

1991 год — условная граница. Новая русская музыка продолжает жить и развиваться. Ничто не кончено, ничто не решено и, как всегда, всё впереди.

Список музыкальных произведений, желательных для ознакомления

А. Н. Скрябин

Прелюдии соч. 11

Соната № 4

Поэма экстаза

С. В. Рахманинов

Прелюдии, Этюды-картины (по выбору)

Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Колокола

Всенощное бдение

Романсы (по выбору)

И. Ф. Стравинский

Жар-птица

Петрушка

Весна священная

Симфония псалмов

С. С. Прокофьев

Симфония № 1 (*Классическая*)

Симфония № 5 (2 часть)

Симфония № 7

Александр Невский

Ромео и Джульетта

Война и мир (фрагменты)

Н. Я. Мясковский

Симфония № 5

Симфония № 6 (финал)

Симфония № 21

А. В. Мосолов

Завод

Д. Д. Шостакович

Симфония № 5

Симфония № 7 (1 часть)

Симфония № 14

Леди Макбет Мценского уезда (Катерина Измайлова) (фрагменты)

- А. И. Хачатурян
Концерт для скрипки с оркестром
- Г. В. Свиридов
Поэма памяти Сергея Есенина
Патетическая оратория
Курские песни
- А. Г. Шнитке
История доктора Иоганна Фауста
Реквием
-

Краткий список литературы

- А. Н. Скрябин. Письма. М., 1965
- А. Н. Скрябин. 1915–1940. М.–Л., 1940
- А. Н. Скрябин. Альбом/Сост. Е. Н. Рудакова. М., 1979
- Рубцова В.*
А. Н. Скрябин. М., 1989
- С. В. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1–3. М., 1978–1980
- Воспоминания о Рахманинове. Т. 1–2. М., 1988
- Келдыш Ю.*
Рахманинов и его время. М., 1973
- И. Ф. Стравинский. Хроника моей жизни. Поэтика. М., 2004
- И. Ф. Стравинский. Диалоги. Л., 1971
- Друскин М.*
И. Ф. Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Л., 1982
- Савенко С.*
И. Ф. Стравинский. Челябинск, 2004
- С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961
- Сергей Прокофьев. Дневник. В 2-х томах. Париж. 2002
- Нестьев И.*
Жизнь С. Прокофьева. М., 1973.
- С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. М., 1977

- Н. Я. Мясковский. Собрание материалов. Т. 1–2. М., 1964
- Ламм О.*
Страницы творческой биографии Н. Я. Мясковского. М., 1989
- Д. Шостакович о времени и о себе. М., 1980
- Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. М.—
Спб., 1993
- Д. Д. Шостакович. Письма к И. И. Соллертинскому. Спб., 2006
- Акопян Л.*
Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества.
СПб., 2004
- Хентова С.*
Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 1–2. Л., 1985–1986
- Музыкальный мир Свиридова. Статьи, исследования. М., 1989
- Ивашкин А.*
Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994
- Холопова В., Чигарева Е.*
Альфред Шнитке. М., 1990

Указатель имен

- А** Авраамов Арсений Михайлович 147, 148
- Адан Адольф 83
- Александров Александр Васильевич 161
- Александров Анатолий Николаевич 150
- Александров Григорий Васильевич 194
- Алексей, царевич 11
- Алчевский Иван Алексеевич 63
- Андерсен Ханс Кристиан 94
- Андреев Василий Васильевич 79
- Андреев Леонид Николаевич 133, 157
- Анненков Юрий Павлович 143
- Анри Пьер 169
- Ансерме Эрнест 97

Аполлинер Гийом 202
Аполлон Мусагет 102
Аренский Антоний Степанович 24, 25, 53, 81
Артемьев Эдуард Николаевич 168, 169
Асафьев Борис Владимирович 34, 35, 42, 66, 69
Астафьев Виктор Петрович 206
Афанасьев Александр Николаевич 97
Ахматова (Горенко) Анна Андреевна 11, 125, 133, 156
Б Бабель Исаак Эммануилович 184
Байрон Джордж Ноэл Гордон 102
Бакланов Георгий Андреевич 60
Бакст Лев Самойлович 69, 75, 78, 85, 88
Баланчин Джордж 91
Балла Джакомо 90
Балтрушайтис Юргис 36
Бальмонт Константин Дмитриевич 16, 19, 20, 33, 38, 112
Барток Бела 188
Баснер Вениамин Ефимович 168
Бах Иоганн Себастьян 67, 74, 76, 99, 134, 167, 202, 208, 209
Безыменский Александр Ильич 138, 154, 189
Белов Василий Иванович 206
Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) 11, 17, 18, 28, 43, 70, 132
Белый Виктор Аркадьевич 141, 161
Беляев Митрофан Петрович 25, 29
Бенуа Александр Николаевич 69, 72, 74, 75, 77–83, 85–87, 94
Берберова Нина Николаевна 10, 126, 146
Берг Альбан 150
Бердяев Николай Александрович 32
Бетховен Людвиг ван 127, 132, 140, 147, 156, 160, 165, 194, 202
Бёклин Арнольд 61
Бизе Жорж 67

- Блаватская Елена Петровна 32
 Блок Александр Александрович 11, 12, 15–19, 22, 24, 28, 30, 47, 64, 135, 158, 202
 Богословский Никита Владимирович 162
 Больт Адольф Рудольфович 82
 Борис Годунов 38
 Бородин Александр Порфирьевич 73, 76, 80–82, 92, 213
 Брамс Иоганнес 132
 Бродский Исаак Израилевич 153
 Брюсов Валерий Яковлевич 17, 171
 Булгаков Михаил Афанасьевич 137, 154, 155, 164, 179
 Булгаков Сергей Николаевич 32
 Бунин Иван Алексеевич 44, 57, 61
 Бурлюки, Владимир Давидович, Давид Давидович, Николай Давидович 108
 Бутакова Любовь Петровна 51
 Буцко Юрий Маркович 206
- В** Вагнер Рихард 27, 127, 202
 Васнецов Аполлинарий Михайлович 56, 69
 Васнецов Виктор Михайлович 47, 56
 Вебер Карл Мария 85
 Венецианов Алексей Гаврилович 70
 Вивальди Антонио 134
 Витте Сергей Юльевич 9
 Владимир Александрович, великий князь 80
 Вознесенский Андрей Андреевич 215
 Волконский Андрей Михайлович 181
 Врубель Михаил Александрович 19, 35, 47, 56, 69
 Высоцкий Владимир Семенович 163
 Вышнеградский Иван Александрович 111
- Г** Гайдн Йозеф 99, 120
 Галлей Эдмунд 10

Гекуба 8

Герасимов Сергей Васильевич 153

Гёте Иоганн Вольфганг 209

Гиппиус Зинаида Николаевна 10

Глазунов Александр Константинович 55, 61, 76, 116, 117, 120, 121, 131, 158, 185

Гликман Исаак Давидович 195

Глинка Михаил Иванович 37, 79, 80, 99, 116, 130, 156, 213

Глиэр Рейнгольд Морицевич 115, 130, 180

Гляссер Игнатий Альбертович 185

Гоголь Николай Васильевич 205, 215

Головин Александр Яковлевич 78, 84

Гончарова Наталья Сергеевна 90

Городецкий Сергей Митрофанович 94, 119

Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) 12, 13, 65, 121, 126, 154, 163

Готье Теофиль 85

Гофман Эрнст Теодор Амадей 19


Гоцци Карло 170

Грабарь Игорь Эммануилович 76, 77

Гречанинов Александр Тихонович 45–50, 131

Губайдулина София Асгатовна 21, 169, 170, 181, 210

Гутхейль Карл Александрович 54

 Давид, библейский царь 28

Давиденко Александр Александрович 141

Даль Владимир Иванович 71

Даль Николай 58

Данилин Николай Михайлович 45

Даргомыжский Александр Сергеевич 56, 59

Дебюсси Клод 36, 73, 75, 76, 88, 94, 97, 98, 118

Денисов Эдисон Васильевич 169, 181, 207, 210, 211

Дешевов Владимир Михайлович 149

Димитрий, царевич 37
Драгомиров Михаил Иванович 10
Достоевский Федор Михайлович 13, 92, 119, 157, 171
Дунаевский Исаак Осипович 161, 166–168
Дункан Айседора 78
Дюка Поль 73
Дягилев Сергей Павлович 61, 69, 70–72, 78–91, 94, 95, 98,
100, 102, 119, 120, 171, 172

Е Евтушенко Евгений Александрович 201, 202
Есенин Сергей Александрович 12, 40, 203
Есипова Анна Николаевна 117

Ж Жданов Андрей Александрович 181

З Забела-Врубель Надежда Ивановна 56
Зайцев Борис Константинович 125
Замятин Евгений Иванович 12, 136, 180
Засулич Вера Ивановна 10
Зверев Николай Сергеевич 23, 52, 53
Зилоти Александр Ильич 52, 75, 76, 84, 118, 120, 131

И Иван Грозный 45, 137
Иванов Вячеслав Иванович 15, 32, 36
Иисус Христос 41, 43, 46
Икар 8
Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович 121
Исакович Вера Ивановна 29

К Казелла Альфредо 150
Каменев Лев Борисович 140
Каменский Василий Васильевич 108
Кандинский Василий Васильевич 21, 110
Канчели Гия Александрович 214, 215
Каракозов Дмитрий Владимирович 184
Каратыгин Вячеслав Гаврилович 72, 73, 118

- Карсавина Тамара Платоновна 82, 84, 85, 87, 90
Кастальский Александр Дмитриевич 44–48
Керженцев Платон Михайлович 174
Кипренский Орест Адамович 70
Кириллов Владимир Тимофеевич 144, 145
Кирсанов Семен Исаакович 189
Клычков Сергей Антонович 12
Клюев Николай Алексеевич 12
Книппер Лев Константинович 161
Коваль Мариан Викторович 141, 152
Козинцев Григорий Михайлович 189
Кокто Жан 90, 101
Корелли Арканджело 68
Корнилов Борис Петрович 195
Коровин Константин Алексеевич 56, 69, 78
Крамской Иван Николаевич 70
Крейслер Фриц 67
Кручёных Алексей Елисеевич 109–111
Кузьмина-Караваева Елизавета Юрьевна 75
Кусевицкий Сергей Александрович 30, 131
Кустодиев Борис Михайлович 192
Кшенек Эрнст 188
Кюи Цезарь Антонович 55
Кюри, Мария и Пьер 7
Кюхельбекер Вильгельм Карлович 202
-  Ландовска Ванда 76
Ларионов Михаил Федорович 90, 91
Левина Зара Александровна 141
Левитан Исаак Ильич 36, 65, 69
Ленин (Ульянов) Владимир Ильич 10, 39, 137–139, 146, 152, 153, 162, 174, 189, 196, 201
Лермонтов Михаил Юрьевич 102

Лесков Николай Семенович 192
Лившиц Бенедикт Константинович 107
Лист Ференц 26, 27, 63, 66, 67, 102, 209
Листов Константин Яковлевич 161
Лорка Федерико Гарсиа 202
Луначарский Анатолий Васильевич 121, 126, 127, 139, 140, 185
Лурье Артур Сергеевич 111, 133, 134
Людовик XIV 74
Люмьер, Луи Жан и Огюст 7
Лядов Анатолий Константинович 25, 63, 84, 116, 117
Ляпунов Сергей Михайлович 121

М Маклюэн Маршалл 8
Малевич Казимир Северинович 110, 111, 143
Малер Густав 73, 97, 194
Малько Николай Андреевич 187, 190
Малютин Сергей Васильевич 69
Мамонтов Савва Иванович 9, 56, 71, 72
Манн Томас 209
Маресьев Алексей Петрович 178
Маринетти Филиппо Томмазо 107, 108, 145
Маркс Карл 32, 174
Мартено Морис 168
Матюшин Михаил Васильевич 110, 111
Маяковский Владимир Владимирович 108–110, 112, 135–137, 143–146, 154, 189, 204
Мейербер Джакомо 130
Мейерхольд Всеволод Эмильевич 137, 189, 190
Мендельсон Феликс 67
Мережковские 43
Мережковский Дмитрий Сергеевич 15
Мессиан Оливье 168
Метерлинк Морис 75

Метнер Николай Карлович 118, 132
Мийо Дариус 150, 188
Микеланджело Буонарроти 202
Милюков Павел Николаевич 42
Мичурин Иван Владимирович 136
Монтеверди Клаудио 74
Морозов Иван Абрамович 9
Морозов Савва Тимофеевич 9, 10
Мосолов Александр Васильевич 144, 148–150
Моцарт Вольфганг Амадей 99, 129, 134
Муратели Вано Ильич 178, 180–182, 200
Мурзин Евгений Александрович 169
Мусоргский Модест Петрович 37, 72, 73, 80, 147, 190
Мясин Леонид Федорович 90, 91
Мясковский Николай Яковлевич 116, 120, 150, 152, 157–160,
179, 180, 182

Н Набоков Владимир Владимирович 133
Набоков Николай Дмитриевич 133
Нарцисс 75
Некрасов Николай Алексеевич 58
Немирович-Данченко Владимир Иванович 192, 196
Нестеров Михаил Васильевич 69
Нижинская Бронислава Фоминична 91
Нижинский Вацлав Фомич 82, 83, 85, 87–89, 90
Николаев Леонид Владимирович 186
Николай II 9, 10
Никольский Александр Васильевич 45
Ницше Фридрих 13, 28
Новиков Андрей Порфирьевич 162
Нувель Вальтер Федорович 70, 72, 73
Нурок Альфред Павлович 72, 73
О Онеггер Артур 92, 150, 152, 168

Орфей 27, 102

Остроумова-Лебедева Анна Петровна 75

П Павлова Анна Павловна 82

Паганини Никколо 68

Пастернак Борис Леонидович 28, 35, 133

Паустовский Константин Георгиевич 7

Пахмутова Александра Николаевна 168

Перголези Джованни Баттиста 90

Петр I 74

Петров Андрей Павлович 168

Петрова-Званцева Вера Николаевна 56

Петровская Нина Ивановна 17

Пикассо Пабло 90, 98, 112

Пильняк Борис Андреевич 142

Пиотровский Адриан Иванович 195

Платонов Андрей Платонович 136, 137

Плевицкая Надежда Васильевна 68

Плеханов Георгий Валентинович 32

По Эдгар 38

Победоносцев Константин Петрович 43

Попов Александр Степанович 7, 8

Попов Гавриил Николаевич 182

Потебня Александр Афанасьевич 18

Прокофьев Олег Сергеевич 175

Прокофьев Сергей Алексеевич 113, 117



Прокофьев Сергей Сергеевич 16, 17, 34, 39, 63, 73, 91, 99, 112–121, 130, 131, 149, 150–153, 157, 159, 166, 167, 170–178, 180–182, 188

Прокофьева Лина Ивановна 180

Прокофьева Мария Григорьевна 113–115, 118

Прометей 20

Пушкин Александр Сергеевич 14, 53, 74, 99, 108, 110, 145, 154

-  Равель Морис 87, 88, 94, 198
Райт, Уилбер и Орвилл 8
Рамю Шарль 97
Распутин Валентин Григорьевич 206
Распутин Григорий Ефимович 11, 12, 133
Рахманинов Аркадий Александрович 51
Рахманинов Василий Аркадьевич 51
Рахманинов Сергей Васильевич 23, 38, 40, 41, 45–47, 51–69, 92, 98, 101, 118, 130, 131, 132, 134, 158, 170
Рахманинова Любовь Петровна 51, 52
Рахманинова Наталья Александровна 58
Регер Макс 73
Резерфорд Эрнест 7
Репин Илья Ефимович 70
Рерих Николай Константинович 81, 88
Респики Отторино 90
Римский-Корсаков Андрей Николаевич 95
Римский-Корсаков Николай Андреевич 19, 27, 37, 55, 56, 59–61, 73, 76, 80, 83, 84, 92–94, 116, 127, 147, 158, 186, 213
Рильке Райнер Мария 202
Рихтер Святослав Теофилович 176, 177
Роден Огюст 88
Розай Георгий Альфредович 82
Ромм Михаил Ильич 153
Рославец Николай Андреевич 111, 131
Россини Джоаккино 90
Рубинштейн Антон Григорьевич 117
Рубинштейн Николай Григорьевич 54
Рябушкин Андрей Петрович 69
 Самосуд Самуил Абрамович 197
Сати Эрик 90
Сатина Наталья Александровна 58

Сатины, семья 58
Сафонов Василий Ильич 23, 26, 28
Сахаров Андрей Дмитриевич 195
Свиридов Георгий Васильевич 12, 40, 41, 203, 204
Секерина Наталья Валерьяновна 26
Секар-Рожанский Антон Владиславович 56
Сен-Санс Камиль 56
Серов Валентин Александрович 69, 86
Сильвестров Валентин Васильевич 215
Скарлатти Доменико 90
Скрябин Александр Николаевич 11, 13, 19–35, 38, 51, 61, 63, 64, 79, 92, 117, 121, 127, 132, 140, 147, 169
Скрябин Николай Александрович 22
Скрябина Вера Ивановна 29
Скрябина Любовь Александровна 22
Скрябина Любовь Петровна 21
Слонимский Сергей Михайлович 206, 207
Смоленский Степан Васильевич 45
Соколова Лидия (Маннингс Хильда) 90
Солженицын Александр Исаевич 203
Соллертинский Иван Иванович 190
Соловьев Владимир Сергеевич 16, 43
Соловьев-Седой Василий Павлович 162
Сологуб Федор (Тетерников Федор Кузьмич) 12
Сомов Константин Андреевич 69, 72
Сонцов Дмитрий Дмитриевич 113
Софроницкий Владимир Владимирович 186
Сталин (Джугашвили) Иосиф Виссарионович 174, 175, 178–180, 183, 193, 203, 204, 211
Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич 129
Стасов Владимир Васильевич 38
Столыпин Петр Аркадьевич 9
Стравинская Анна Кирилловна 92, 104

- Стравинская Вера Артуровна 104
 Стравинская Екатерина Гавриловна 93, 95, 103, 104
 Стравинская Людмила Игоревна 103, 104
 Стравинская Милена Игоревна 104
 Стравинский Юрий Федорович 96
 Стравинский Игорь Федорович 48, 49, 73, 74, 76, 83–107, 112, 119, 121, 130, 133, 134, 151, 152, 188, 205
 Стравинский Святослав Игоревич 103
 Стравинский Федор Игнатьевич 92
 Суриков Василий Иванович 70
- Т** Танеев Сергей Иванович 22, 23, 31, 55, 63, 114, 115, 118, 121, 156, 186
 Таривердиев Микаэл Леонович 168
 Тарковский Андрей Арсеньевич 167
 Татлин Владимир Евграфович 143, 146
 Тенишева Мария Клавдиевна 72
 Термен Лев Сергеевич 168
 Тищенко Борис Иванович 206, 215
 Толстой Алексей Николаевич 153
 Толстой Лев Николаевич 13, 14, 43, 154, 176, 197
 Тосканини Артуро 198
 Трауберг Леонид Захарович 189
 Траутвайн Фридрих 168
 Трепов Федор Федорович 10
 Троцкий (Бронштейн) Лев Давидович 136
 Трубецкой Сергей Николаевич 32
 Туликов Серафим Сергеевич 162
 Тухачевский Михаил Николаевич 192, 195
 Тютчев Федор Иванович 136
- У** Уланова Галина Сергеевна 175
 Утесов Леонид Осипович 163
- Ф** Федин Константин Александрович 186

- Федоров Николай Федорович 33, 108
 Флоренский Павел Александрович 44
 Фокин Михаил Михайлович 75, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 88, 89
 Фокина Вера Петровна 84
 Фохт Борис Александрович 31
 Франк Сезар 73
- Х** Хачатурян Арам Ильич 39, 173, 182, 213
 Хиндемит Пауль 150, 152, 168, 188
 Хлебников Велимир (Виктор Владимирович) 108, 110–112
 Хогарт Уильям 105
 Ходасевич Владислав Фелицианович 16, 17, 128
 Хрущев Никита Сергеевич 203
- Ц** Цветаева Марина Ивановна 202
- Ч** Чайковский Петр Ильич 25, 28, 37, 54, 58, 63, 64, 99, 102, 130, 156, 160, 164, 194
 Черепнин Александр Николаевич 133, 134
 Черепнин Иван Александрович 133
 Черепнин Николай Николаевич 73, 75, 81, 84, 88, 117, 133, 134
 Черкасов Николай Константинович 201
 Черный Саша (Гликберг Александр Михайлович) 61
 Чесноков Павел Григорьевич 45
 Чехов Антон Павлович 13
 Чимароза Доменико 90
 Чуковский Корней Иванович 142
 Чюрленис Микалоюс Константинас 19
- Ш** Шаляпин Федор Иванович 56, 57, 59–61, 68, 80
 Шапорин Юрий Александрович 130
 Шебакин Виссарион Яковлевич 182
 Шекспир Уильям 176
 Шеффер Пьер 169
 Шёнберг Арнольд 21, 73, 75, 105, 106, 188, 207

- Шиллер Фридрих 210
Шлёцер Татьяна Федоровна 29
Шнитке Альфред Гарриевич 50, 169, 181, 207, 208–210, 215
Шолохов Михаил Александрович 153, 154
Шостакович Болеслав Петрович 184
Шостакович Галина Дмитриевна 196
Шостакович Дмитрий Болеславович 184, 185
Шостакович Дмитрий Дмитриевич 33, 39, 137, 138, 149–152, 156, 165, 166, 180–203, 209, 211, 215
Шостакович Максим Дмитриевич 196
Шостакович Нина Васильевна 196, 200
Шостакович Софья Васильевна 184, 185, 200
Шопен Фридерик 25, 26, 147, 187
Штейнберг Максимилиан Осеевич 186, 193
Штраус Рихард 73, 97
Шуберт Франц 67
Шукшин Василий Макарович 206
Шуман Роберт 23, 26
Шютц Генрих 210
- Щ** Щедрин Родион Константинович 205, 215
Щукины Сергей Иванович, Павел Иванович 9
- Э** Эдип 101, 102
Эйзенштейн Сергей Александрович 113, 153, 166
Эйнштейн Альберт 7
Элиасберг Карл Ильич 198
Энди Венсан д' 73
Эренбург Илья Григорьевич 126, 203
Эхо 75
- Ю** Юдина Мария Вениаминовна 186
- Я** Якулов Георгий Богданович 171

На переплете: Л. Бакст. Эскиз костюма вакханки к балету *Нарцисс* на музыку Н. Черепнина (1911)
Н. Гончарова. набросок четырех танцовщиц к балету *Свадебка* на музыку И. Стравинского (1923)
М. Ларионов. Фрагмент декорации к балету *Сказка про шута, семерых шутов перешутившего* на музыку С. Прокофьева

На первом шмуцтитule:

Михаил Ларионов, Сергей Прокофьев, Сергей Дягилев
на репетиции балета. Рисунок М. Ларионова
Тамара Карсавина в роли Жар-птицы. Рисунок А. Марти
Игорь Стравинский. Рисунок М. Шагала

На втором шмуцтитule:

Сергей Прокофьев. Рисунок Г. Верейского (1927)
Дмитрий Шостакович. Рисунок М. Шостаковича
«Три богатыря». Сергей Прокофьев, Юрий Шапорин, Мариан
Коваль. Шарж М. Алексича к исполнению в Москве кантат
Александр Невский С. Прокофьева, *На поле Куликовом* Ю. Ша-
порина, *Емельян Пугачев* М. Ковалья (1939)

Светлана Савенко

История русской музыки XX столетия.

От Скрябина до Шнитке

Редактор

О. Гусева

Художественный
редактор

Д. Аникеев

Дизайн и верстка

Л. Иванова

Корректор

В. Голяховская

ИБ № 5888

Подписано в печать 10.12.08.

Формат 70х90/16. Бумага офсетная.

Гарнитура Гарамон. Печать офсетная.

Объем 15,5 печ. л. (вкл. 1 печ. л. илл.).

Тираж 2000 экз. Изд. № 16848. Зак. № 2060

Издательство «Музыка»

127051, Москва, Петровка, 26, стр. 3

Тел.: (495) 644-0297. Факс: (495) 254-6598


www.music-izdat.ru

ISBN 978-5-7140-1150-4



9 785714 011504

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»,
121099, Москва, Шубинский пер., 6




Это учебник по истории русской музыки XX века, от начала столетия до наших дней.

История русской музыки представлена в книге как единый процесс, без традиционного резкого деления на периоды до и после 1917 года — хотя эта важная историческая граница, разумеется, сохранена.

Русская музыка освещена как часть общей эволюции отечественной культуры XX века, в ее связях с литературой, живописью, театром, кино, общими процессами духовной и социальной истории.

Издание предназначено для юношества — подростков, интересующихся культурой и искусством, но не имеющих специальной музыкальной подготовки. Учебником можно пользоваться в старших классах общеобразовательных школ, лицеев и гимназий, в средних специальных учебных заведениях гуманитарного профиля, а также в вузах.



ДАТА ВЗЯТО
КОПИИ ИСТОРИЯ РУС МУЗЫКИ XX
СТОЛЕТИЯ ОТ СКРЯБИНА ДО ШЛИТКЕ
САВЕНКО Т. И. СТАНД МУЗЫКА 150-4



9 780092 798201

МОСКВА · МУЗЫКА

